

71
información
creación
ensayo

POESÍA

Diciembre
de 2005
a Abril
de 2006

Rimbaud: Los desiertos del amor ★ Celan y Beckett: Encuentros y desencuentros ★ Sylvia Molloy ★ María Teresa Gramuglio ★ Osvaldo Aguirre ★ Edgardo Dobry ★ Pablo Makovsky ★ Alan Pauls ★ Juana Bignozzi ★ Sharon Olds ★ Charles Simic ★ Harold Pinter ★ Poesía en la red ★ Concursos

POESIA Y PERIODISMO

¿Cómo se ha verificado la tensión entre la palabra poética y la gran prensa naciente en el pasaje de los siglos XIX al XX? ¿Cómo se articulan hoy en un mismo escritor el proyecto creativo y la actividad en el periodismo cultural? Tales las preguntas planteadas en un reciente seminario en el Centro Cultural Parque de España de Rosario. Páginas 11 a 20.

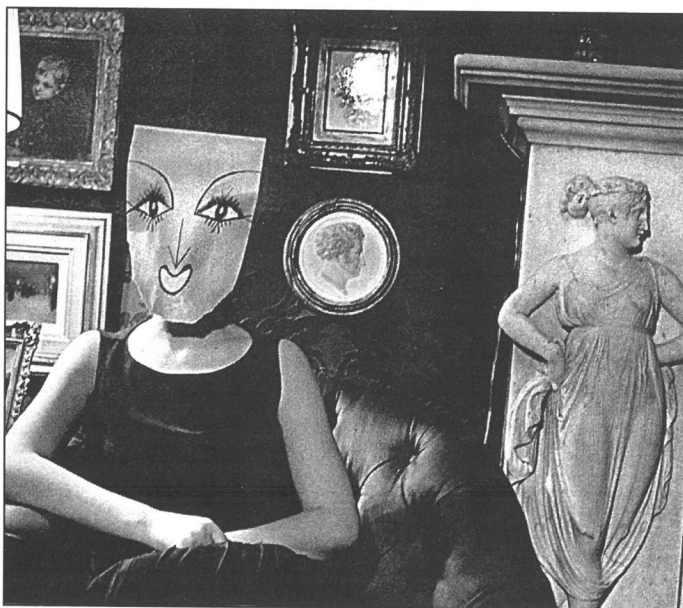


FOTO: INGE MORFAT, MASCARAS DE SAUL STEINBERG.



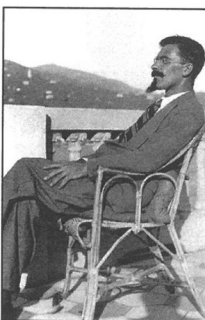
GUIMARÃES ROSA EN EL SERTÓN, 1952

Guimarães Rosa — HAIKUS — Inéditos en castellano



En 1936, *Magma*, un libro de poemas del entonces inédito João Guimarães Rosa (Cordisburgo, Minas Gerais 1908 - Río de Janeiro

1967) ganó el Concurso de Poesía de la Academia Brasileira de Letras; pese a ello, diversas circunstancias hicieron que el libro se publicara recién en 1997, no habiendo sido traducido al español hasta el presente. En la página 22 se presentan, en portugués y en traducción al castellano, una veintena de poemas breves de la deliciosa *opera prima* del autor de *Gran Sertón: Veredas*.



BUNTING EL POETA COMO AGENTE SECRETO

En página 33, un ensayo de Matías Serra Bradford a propósito de la imponente antología bilingüe de poemas de Basil Bunting (Inglaterra, 1900-1985) publicada por Editorial Lumen, de Barcelona.

Escribir la vida

Entre el 20 y el 22 de septiembre tuvo lugar en la Universidad de San Pablo el simposio internacional "Escrever a vida - Novas abordagens da uma teoria da autobiografia". En págs. 28 a 32, las comunicaciones leídas por Sylvia Molloy y Daniel Samoilovich en ese evento.



FABIAN CASAS REPORTAJE

"Cuando uno escribe hay dos voces —como mínimo—: la voz que uno identifica como propia y la voz extraña. La voz propia es el disparador; la que queda, la que elijo, es la voz extraña", dice Fabian Casas (Boedo, Buenos Aires, 1965) en una entrevista con Osvaldo Aguirre. Pág. 3

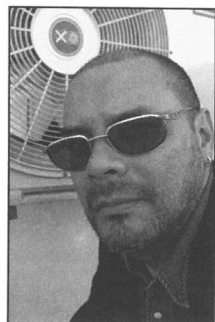


FOTO: MARCELO ARIAS

selo editorial

SIESTA ☆

En librerías:

Jean Lewinski
Las alicias + 1Silvio Mattoni
Poemas sentimentalesMarina Mariasch
Tigre y leónCarlos Battilana
El lado ciegoLucas Videla Christensen
Erótica armeríaGabriel Rechés
La evoluciónMonika Rinck
El fuLaura Casanovas
PesquisaEzequiel Alemian
Me gustaría ser un animalFernanda Castell
En el AbrasMario Arteca
La impresión de un folletoMaría Cecilia Perna
La boca de MercurioMartín Rodríguez
Lampión

Próximas novedades:

Walt Whitman
Luego de ciertas campañas
desastrosas y otros manuscritos
inéditosFabián Casas
Hamartía y ensayosOswaldo Aguirre
Lengua natalVivien Kogut
Durante la nocheArenales 961 5°23
(1061) Ciudad de Buenos Aires

teléfono: 4328-6358

seloeditorialsiesta@fibertel.com.ar

Sumario

Por qué algunos poemas
me gustan más que otros,
por Charles Simic, trad.
de Mirta Rosenberg 2Fabián Casas: "La poesía
está siempre en estado
de pregunta", entrevista
de Osvaldo Aguirre 3El hombre de overol, por
Fabián Casas 4Zoológico y otros textos,
por David Wapner 6Donde sé que alguien
escucho, por Juana
Bignozzi 7Casa de cambio III, por
Jan de Jager / Notas al pie,
por Silvana Franzetti 8Después de la inundación,
por Estela Figueroa / La
aparición de lo
espléndido, por Yaki
Setton 9Epidemias, por Carolina
Jobbagy / Querella, por
Horacio Zaballáregui 10

POESÍA Y PERIODISMO

Seminarío en el
CCOPE de Rosario

Ilustr. de Mirta Dermisache

Presentación, por Daniel
Samoilovich 11Notas sobre poesía y
periodismo en la
modernidad, por María
Teresa Gramuglio 12Orfeo ante el kiosco de
prensa: Apollinaire
en la Torre Eiffel,
por Edgardo Dobry 15La escucha de lo que
nadie está oyendo,
por Osvaldo Aguirre 17Hasta el fondo de las
palabras, por Pablo
Makovsky 18Lo que un escritor hace,
todo el tiempo, es
tomarse su tiempo, por
Alan Pauls 20Anidar, por Nikola Richter,
trad. de Cecilia Pavón 21Haikus, por João Guimarães
Rosa, trad. de Daniel
Samoilovich 22El cuarto sin barrer, por
Sharon Olds, traducción
y presentación por Mirta
Rosenberg 23

Agenda 25

Celan-Beckett, por John
Felstiner, trad. de Marcelo
Pellegri 26Muerte, por Harold Pinter,
trad. de Andrew
Graham-Yooll 27Derecho de propiedad:
escenas de la escritura
autobiográfica,
por Sylvia Molloy 28Poesía y memoria,
por D. Samoilovich 31Reseñas, por Matías Serra
Bradford, Osvaldo Aguirre,
Samuel Zaidman, Anahí
Mallol y Pablo Gianera 32Poesía, por Francisco
Gandolfo 34Audiovideoteca de
Escritores de Buenos
Aires 37Luis Hernández on line,
Cuaderno 15, por Luis
Hernández 38El Desierto del amor, por
Arthur Rimbaud, trad.
de Magdalena Cámpora 40Por qué ciertos poemas
me gustan más que otrospor Charles Simic
trad. de Mirta Rosenberg

Tengo una foto de mi padre vestido de esmoquin negro y sosteniendo bajo el brazo un lechoncito. Está en un escenario. Dos bellezas de ojos oscuros con vestidos de fiesta escotados están de pie junto a él, riéndose. El también se ríe. El chanco tiene la boca abierta, pero no parece que se estuviera riendo.



Es la noche de Año Nuevo. El año es 1926. Están en alguna clase de nightclub. A medianoche apagaron las luces y soltaron el chanchito. En el pandemio que se produjo a continuación, mi padre atrapó al animal que chillaba. Ahora es suyo. Después de agradecer, el camarero le dio una sogá y mi padre lo ató a la pata de su mesa.

Esa noche, él y las chicas visitaron varios establecimientos más. El chanco los acompañó, siempre atado con la sogá. Le hicieron beber champagne y le pusieron un sombrero festivo. "Pobre chanco", dijo mi padre años después.

Al amanecer estaban solos, el chanco y mi padre, bebiendo en un tugurio próximo a la estación del ferrocarril. En la mesa de al lado un sacerdote borracho casaba a una pareja joven. Cruzó el cuchillo y el tenedor para bendecir a los recién casados. Mi padre les dio el chanchito como regalo de bodas. Pobre chanco.

Sin embargo, allí no termina la historia. En 1948, cuando mi padre ya estaba en camino hacia Estados Unidos y nosotros nos moríamos de hambre en Belgrado, nos acostumbra-

mos a cambiar nuestras pertenencias por comida. Se podía conseguir un pollo a cambio de un buen par de zapatos de hombre. Cambiamos nuestros relojes, la platería, los floreros de cristal y la porcelana fina por tocino, grasa de cerdo, salchichas y cosas por el estilo. Una vez, un viejo gitano quiso llevarse el sombrero de copa de mi padre. Ni siquiera era de su tamaño. Con el sombrero tapándole los ojos, nos entregó un pato vivo.

Pocas semanas más tarde, su hermano vino a vernos. Tenía una apariencia próspera. Dientes de oro, dos relojes de pulsera, uno en cada muñeca. Parece que el hermano se había enterado de que teníamos un esmoquin. Era cierto. Permitimos que esa gente recorriera las habitaciones apreciando la mercadería. Se sintieron como en su casa; abrían los cajones, exploraban los armarios. Sabían que no objetaríamos. Estábamos hambrientos.

De todas maneras, mi madre les mostró el esmoquin de

fue. Pocos días después, volvió a echar otro vistazo a nuestras cosas. Se quedó mirando el esmoquin que mi madre había cepillado en ese interín. Lo miró y nosotros lo miramos. Finalmente, exhaló un profundo suspiro como el de alguien que estuviera tomando una decisión difícil e irreversible. Recibimos el lechón al día siguiente. Estaba vivo y tenía exactamente el mismo aspecto que el de la foto. ■

El número 72
aparece en mayo
de 2006.

Stéphane
Mallarmé:
Entrevistas y
encuestas.

Poemas de Sergio
Raimondi, Ruth
Fainlight y Alan
Sillitoe.

DIARIO DE
POESÍA

Año 19 Nº 71
Diciembre de 2005 a
Abril de 2006

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 Tomasello

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

Diseño original
Juan Pablo Renzi

Fabián Casas: “La poesía está siempre en estado de pregunta”

La publicación de *Tuca* (1990) instaló a Fabián Casas (Boedo, 1965) en un lugar central de la nueva poesía argentina. Allí se inició una obra que continuó con *El Salomón* (1996), *Oda* (2003) y *El spleen de Boedo* (2003) y que se proyectó también en narrativa, con *Ocio* (2000), *Los Lemmings* (2002), *Cuatro Fantásticos* (2003) y *El Bosque Pulenta* (2003). Casas integró en los primeros años 90 el grupo editor de las revistas *La Mineta* y *18 Whiskys*; trabaja como periodista.

por Osvaldo Aguirre

Me gustaría comenzar por una nota que hiciste para *18 Whiskys*, donde hablabas de cómo empezaste a leer a Joaquín Giannuzzi. Era una pequeña historia: un autor al que llegaste por un epígrafe puesto por otro escritor, un libro en principio cerrado y que de pronto se abría a tu lectura. ¿Fue ese tu descubrimiento de la poesía?

—Sí, llegué al brolí de Giannuzzi (*Señales de una causa personal*) porque había leído un epígrafe en *Paisaje con autor*, de Aulicino. Decía: “La muerte miró la escena por el rápido agujero”. Me impactó. *Paisaje con autor*, de Aulicino y, posteriormente, el libro de Giannuzzi, me alentaron a escribir en una forma que me era natural. Antes, cuando yo me había decidido a escribir poesía, salí a buscar en las librerías qué era lo que se escribía en “argentino”. Un vendedor de *Liberarte* me dijo: “Este libro es lo que se está leyendo”. Y me pasó *Alambres*, de Perlongher. Lo lei y me dije: “Siamo fuori”, como en la propaganda. No entendía nada. Yo no iba a poder escribir algo en ese estilo.

—También has hablado de otras lecturas importantes: Céline, por ejemplo, o Beckett. ¿También se dieron entonces o son anteriores? ¿Qué efectos tuvieron?

—Son simultáneas con esa época. Y son lecturas centrales, tanto Beckett —*Molloy*— y Céline —todo Céline—. Los dos libros los conseguí en un verano en Miramar. Un amigo se escapó de un camping y me encargó que le rescatara la carpa: ahí adentro estaban los dos libros. Siempre me gustó eso de que el autor no te salga a buscar, sino que uno vaya consciente o inconscientemente hacia él. Por eso detesto las presentaciones de brolis.

—¿Cómo comenzaste a escribir?

—Comencé en séptimo grado, ayudado por mi maestro de escuela, Alfredo Chitarroni, el hermano de Luis. Me prestaba los libros de Luis y ahí empecé a leer al tuntún. Como hasta ahora. Después, en la facultad, conocí a Juan Desiderio, y em-

pezamos a leer y a escribir de manera constante. En ese entonces leíamos mucha filosofía, cosa que sigo haciendo.

—Hubo un primer libro que después borraste de tu bibliografía.

—Sí, publiqué un libro que se llama *Otoño*, poemas de de-

un taller de poesía dado por nosotros mismos para nosotros mismos. Sin fines de lucro. Me acuerdo que me impactó mucho una vez que Villa me dijo que unos poemas míos no le habían gustado. Era la primera vez que alguien me criticaba sinceramente. Esto, creo, nos salvó. A nadie le hacíamos el diario de Yrigoyen. Y todos nos mostrábamos las cosas ni bien salidas del horno. De esa época me queda la sensación clara de que la poesía es algo colectivo y no individual.

—Aunque se haya disuelto hace tiempo, ¿no seguís perteneciendo a ese grupo?

—Ahora con los muñecos de la 18 nos vemos sólo ocasionalmente, pero sí, forman parte de

trabajo. A veces una obsesión viene con una respiración más larga y otras veces más corta.

—El poema “Ezeiza”, de Oda, retoma ese relato autobiográfico, esta vez con el personaje del primo. Según un texto en prosa anterior, estuvo ligado en cierto modo a tu “educación”, en el sentido de mostrarte cosas o darte libros.

—Mi primo fue central en mi educación, como lo cuento en “Ezeiza” y en “La Mortificación Ordinaria”, que es un relato del libro *Los Lemmings*. Mi primo fue una persona que creyó en las luchas generacionales que terminaron trayendo a Perón de nuevo al país y que después tuvo que darse de cara con el dogmatismo de sus compañeros y

un gato en un depto muy chiquito, casi bonsai. Y ellos pasaban casi todas las noches y yo les mostraba un poema, o la mitad de uno que iba en curso. Y ellos los corregían. *Tuca* fue el residuo de los ochenta poemas, la tuquita. Le tengo cariño porque me recuerda una época hermosa de mi vida. Cuando todos mis trabajos cabían en la cabe-

“Creo que es clave para un escritor leer literatura de registros diferentes: esto expande la percepción, modifica la paleta de colores.”

za de un alfiler y mis amigos eran mis héroes.

Volviendo a la historia inicial con Giannuzzi: aquel verso que te intrigó no deja de resonar en tu poesía. La muerte es uno de tus temas, ¿lo ves así?

—Sí. La muerte es algo que resuena en mi vida. Y por lo tanto en las cosas que hago cotidianamente, como escribir poesía. Soy fanático de Heidegger y de Schopenhauer. En cada uno la muerte es un maestro bastante severo y claro.

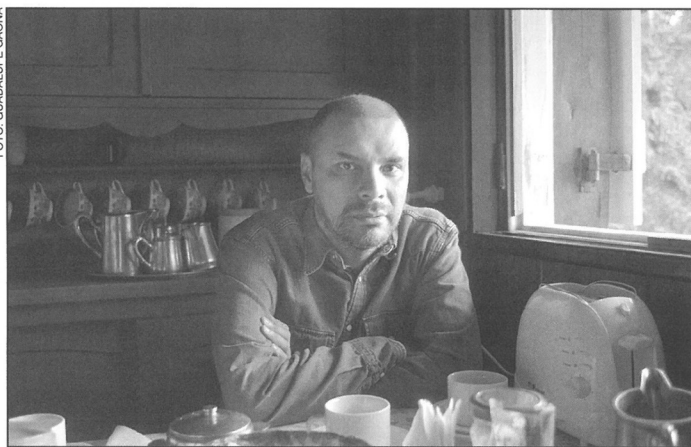
—En un poema de Oda hablas de “la presión de nuestros muertos/ implorando por un significado”. ¿Eso es algo que te impulsa a escribir?

—Sí, ese poema es sobre Glenn Gould, él es el pianista que chasquea los dedos en el camarín. Y los versos que citás tienen que ver con mis seres queridos que ya no están. El poema “Good Bye”, que finaliza *Oda*, es sobre mi perrito que murió. La vejez, en nuestros hospitales, con los médicos construyéndose nichos por la inflación de pacientes que esperan una cama, es algo espantoso.

—En el último poema de *Tuca*, el personaje Fabián Casas vuelve al patio de su infancia. Es un poco el viaje “en una época dura” al que se alude en *El Salomón*. Y un ciclo que se cierra con este libro, donde la presencia de la madre es muy fuerte.

(sigue en pág. 4)

FOTO: GUADALUPE GAONA



Fabián Casas

sintoxicación y tristeza en el 88, creo. Cuando encuentro algún ejemplar lo compro. Los estoy juntando para quemarlos a todos juntos.

—¿Cómo te acercás al grupo de *La Mineta*? ¿Qué pasa en ese momento con tus lecturas y tu escritura?

—Conocí a los chicos de *La Mineta* en el 89, más o menos, cuando Gerardo Foia organizó un encuentro de poesía con motivo de la llegada de Juan Gelman al país. En ese momento también conocí a muchas de las personas que serían centrales en mi formación: José Luis Mangieri —que fue para mí como un papá literario—, Helder, Aulicino. Ahí nos conocimos, también, muchos de los que estábamos escribiendo de manera atomizada. Conocí a Durand, Rojo y Villa, quienes me invitaron a participar en una hojita de poesía que se llamaba *La Mineta* y que dirigía un tal Rodolfo Edwards. Estos cuatro tipos fueron centrales en mi formación. *La Mineta*, de donde salió después la *18 Whiskys*, era

mi. Están en mi información genética, en mis recuerdos implantados y en mi corazón.

En tus primeros poemas y narraciones surgen personajes que construyen un relato autobiográfico: Roli, que está en el primer poema de *Tuca* y en *Ocio*, por ejemplo. E incluso el personaje Fabián Casas. ¿Cómo aparecen en tu escritura?

—Desde los primeros poemas se me aparecieron estos personajes autobiográficos. Pero no sabría decir bien por qué. Tal vez porque es lo que hay.

—¿Cuánto hay de autobiográfico en *Ocio*? ¿Es el relato de tu formación como poeta?

—Escribí *Ocio* a lo largo de cuatro años, paralelamente a *El Salomón*. Y es un relato iniciático típico, ¿no? Parte de la sensación de que había textos que yo quería escribir que tenían más una respiración de prosa y no de verso corto. La verdad, no hago muchas diferencias entre verso y prosa más allá de lo formal, que es evidente. Prosa y verso forman parte del mismo

con los militares. Fue perseguido por ambos y se convirtió en un Ray Man. Ahora escribí un ensayo al tuntún que se llama “La Reacción” y que publiqué en www.malembento.blogspot.com, donde vuelvo sobre estas ideas que me obsesionan: la derecha, la izquierda, la revolución, la muerte, etcétera.

—*Tuca* tuvo muy buena recepción y se convirtió en un referente del objetivismo. ¿En qué período y cómo lo escribiste? ¿Hubo alguien que interviniera sobre los poemas?

—*Tuca* tenía en un principio casi 80 poemas (creo que Durand tiene el original). Lo escribí sin intereses programáticos. Es decir, yo no sabía que estaba haciendo algo que después llamaría con algún ismo. Pero sí leía poesía americana e inglesa y a Cisneros, Montale, Aulicino y Giannuzzi, entre muchos otros. Así que la influencia era más bien “física” que “intelectual”. Y mis amigos de la *18 Whiskys* fueron centrales en el trabajo de los poemas. Yo en esa época vivía con una chica y

(viene de pág. 3)

—Durante mucho tiempo soñé con mi madre. En los sueños ella caminaba vestida con una bata roja. Los sueños eran opresivos porque ella me decía que estaba resucitada, que no estaba viva “de verdad”. Hasta que en uno de esos sueños me dijo: “ahora me voy a morir en serio”. Y se desenojó una tuerca que tenía en el vientre. Y se murió. Dejé de soñar con ella, dejé de escribir sobre ella. El último es un poema de Oda, que se llama, creo, “En el vidrio”. La segunda parte de *El Salmón* está dedicada a mi vieja.

—¿Cómo fue ese viaje del salmón?

—Empecé a escribir *El Salmón* cuando estaba viviendo en la casa de Juan Desiderio, mientras él estaba en Costa Rica. Fue un invierno muy duro y yo no tenía estufa y me enfermé. Así que me sentaba dentro de la casa con un sobretodo y me ponía —como los personajes de *Milagro en Milán*— bajo un pequeño rayo de luz que entraba por una ventana que daba a un patio interno. Y ahí escribía en un cuaderno. Así que antes de sacar las manos del sobretodo para escribir un verso, por el frío, lo pensaba mucho. Por eso creo que es un libro de versos cortos, de poemas cortos. Y después me tocó volver a la casa de mi vieja: ése es el viaje del salmón. Le puse *El Salmón* al libro porque me gusta mucho el poema “La Anguila”, de Montale. Con Helder solíamos recitarlo en voz alta.

—Entre la primera y la segunda parte de *El Salmón* se abre un período en que dejaste de escribir. Algo que contás muy brevemente en el prefacio de *El spleen* de Boedo, diciendo que dejaste de escuchar tu “musiquita”. ¿Cómo definirías esa música?

—Cuando cumplí 30 años tuve una depresión letal. Me costaba salir de mi casa si no tomaba pastillas. Zelarayán —que venía seguido a casa— me dijo que me había atacado El Horla. Y me pasó el libro donde él traducía ese cuento extraordinario. El Horla es un maestro oscuro, pero maestro al fin, así como la muerte es un maestro de Alemania y aleaños. Entonces dejé de escuchar la musiquita en el oído, ese enardecimiento eléctrico que te lleva a escribir. Después, cuando estaba traduciendo a Eliot y leyendo los borradores de *The Waste Land*, empecé a componer en inglés, casi versiones de esos poemas. Y de ahí salieron los últimos poemas de *El Salmón*.

—El primer poema de “Pogo”, la segunda parte de *El Salmón*, parece un renovado tributo a Giannuzzi. ¿Tiene que ver con ese período de silencio y con el regreso a la escritura?

—Sí, exacto. Es un poema sobre el reencuentro entre un pogrillo —yo— y un gran poeta que es Joaquín.

—Otro poema dice: “La dicha se engendra/ en el corazón

de lo trivial”. Lo aparentemente insignificante, lo doméstico, es una materia frecuente de tus poemas. Ahí no sólo encontrás la dicha sino también la tragedia. Pienso en “Despertarte”, por ejemplo.

—Esos versos creo que los saqué de la publicidad de una revista. Y es verdad, en lo trivial está la dicha y la tragedia. No sé, lo trivial también depende de quien lo mire, ¿no? Viste que a veces vos estás enloquecido viendo un partido y a tu mujer eso le parece una estupidez trivial.

—También en “Despertarte” se puede observar algo a propósito del trabajo que hacés con los remates del poema. En Tuca eran más directos. En ese poema, la irrumpción de los botes chocando entre sí, una imagen aparentemente desvinculada, logra un efecto más intenso.

—He decidido rematar los remates de mis poemas. A medida que avanzaban mis libros me importaba cada vez menos ser preciso o contundente. Yo creo que cuando uno escribe hay dos voces —como mínimo—: la voz que uno identifica como propia y la voz extraña. Elijo siempre que quede la voz que me resulta extraña. La voz propia es el disparador del poema. Una situación, una frase en una revista que tiene el rango de algo que puede ser poesía. Eso va al papel y se trabaja hasta que su significado se expande y ya no dice una sola cosa, como en la publicidad, sino que sus preguntas son múltiples —siempre está en estado de pregunta, aunque aparente afirmar algo—. Es decir, de hechos personales, en los que nos involucramos emotivamente, sale un poema, como algo que nos excede y que, en la repetición, nos cambia, nos alterna, como la luz de giro. Creo que es clave para un escritor leer literatura de registros diferentes: esto expande la percepción, modifica la paleta de colores. Lo otro lleva al matrimonio entre hermanos: hijos mágicos, O el síndrome del palco del Diego en La Bombonera: es decir, gente que practica el sidiegismo y que debilita al escritor que se deja adular por la ansiedad y la megalomanía. Cuando empecé a escribir, yo percibía cierto Palquismo del Diego en la crítica afín a los neobarrocos. Y notaba cierta complacencia en estos para con los críticos que sólo le repetían lo que ellos querían oír. A mí me costó perder la amistad de Arturo Carrera —un poeta que respetó— el hecho de tomarme en serio un trabajo y escribir sobre su obra y que no le haya gustado porque, de alguna manera, no cumplía mi texto los requisitos de reclutamiento. Es una lástima. Y una cosa más: un escritor no debería tomarse tan en serio. En eso Cucurto es un maestro. Hace poco, una profesora universitaria me gritó en una sobremesa: “¡Vos inventaste a Cucurto, Cucurto es un invento!”. Y yo le dije: “Sí, Cucurto es un invento”. Pero hay inventos buenos, como la vacuna Sabin oral. ¿No?

Fabián Casas

El hombre de overol

Solaris

... En medio de la calefacción del verano, la casa limpia, vacía y ordenada...
... parando y arrancando, la heladera, como debe ser... El cable cortado, un preservativo negro flotando en el inodoro...
...whisky a media agua...

...Matate a la araña inmensa pero por más que buscás y buscás no aparece la compañera...

... Y estos bichos siempre van de a dos...

... Descalzo, transpirando la camiseta en el living pensás:
si una estrella tarda millones de años en morir, si después de la Gran Orden toda la luz regresa a su centro para suicidarse, ¿Cuánto demora en desaparecer una familia? ¿Cómo distinguir lo secundario de lo primario, lo parasitario de lo inmediato? Una vieja en la calle, limándose las uñas, ¿qué es?

...Y en el subte miramos, de rejoy, el diario ajeno...

...En esta noche orgánica las construcciones de la razón parecen diarios viejos... Horror por los cinco dedos de la mano, terror porque suene el teléfono, odio contra la comida seriada de los aviones, los peces de sangre fría, los remiseros lustrando sus autos como cuervos nerviosos que alguna vez ví en Iowa City...

...No el recuerdo voluntario sino el que viene a ramalazos... trayendo las calles de Boedo... Los lemmings, mis tías, la luz de mi mamá, fumando descalza bajo el toldo del patio...

... Ahí va el último colectivo iluminado de la noche...
... Pasa contra el calor de los edificios ocupados...
... Suenan el teléfono en la pieza del hotel, tenés que dejar la habitación...

Scania

La montaña Tian Men se parte en dos, dejando libre curso al río Chu. Sus aguas cristalinas se precipitan hacia el Este y luego giran hacia el Norte. En ambas orillas, los verdes picos gemelos se miran cara a cara, mientras a un costado de la ruta, en una Scania inmensa, duerme el Emperador del Barrio.

Fritura

La película de terror dice que los insectos en su larga evolución se construyen a imagen y semejanza de su depredador

te alineás o no te alineás

Puede ser, pienso en el matrimonio de mis viejos,

en Facundo & su perro; todos bajo el ruido a fritura de la lluvia

te alineás
o no te alineás;
si no lo hacés
gastarás
pólvora en chimangos

y el hombre de camisa hawaiana va a seguir parado en tu puerta, fingiendo leer el diario que apoya sobre el techo de un auto

te alineás o no te alineás:
—No porque el patrón no quiere que le dé más agua
—No porque el patrón no quiere que le dé más agua

Ensayo bonsai: La media hora de Elvis Presley

Tendría doce o trece años cuando me senté con mi familia para ver un recital de Elvis Presley. Era de noche. Lo transmitían en directo desde Las Vegas. A mí mamá le encantaba Presley. Así que ahí estábamos, sentados en los sillones o despatarrados sobre la cama matrimonial. El cuarto de mis viejos y adentro nosotros: mis hermanos, mi mamá, alguna tía rezagada. El famoso Presley era un gordo enfundado en un traje de torero. Lento se movía en blanco y negro. Mi vieja tarareaba las canciones. Hasta que se cortó la luz. Hubo un corte grande aquella vez, casi media ciudad. ¿Se acuerdan? Cuando volvió la luz, el concierto había terminado. Mamá se fastidió y me preparó una palangana para que me lavara los pies. Al otro día, los chicos del barrio hablaban de La Media Hora de Elvis Presley. Eso recuerdo, eso me encantó. Que alguien determinara que lo que sucedió aquella noche fuera La Media Hora de Elvis Presley. El lenguaje tiene que haber surgido así.

Cangrejos

Camalotes y víboras llegan hasta acá. Un poco al tuntún la ciudad dreña pedazos de cemento, canchas de fútbol en mal estado, puestos de comidas al paso. El caño inmenso y rojo que sobresale entre los techos está recalentado. Alguien pone un vaso helado sobre el mostrador. Rodolfo es el portero del edificio amarillo, pero le gusta que le digan encargado. En su día libre, sale a pescar, arma la carpa, recorta el pasto y riega con un bidón de insecticida todo su perímetro mental. Ni un bicho llega hasta el sol de noche. Y mientras fuma está felíz.

Hace años que no tomo ni leo revistas estúpidas.

María y Lucía se fueron a vivir juntas. Alquilaron un depto bonsai en una calle fluvial. Sobre los estantes de la biblioteca improvisada pusieron los juguetes: la Princesa Leyla, Luke Skywalker, Snoopy, Astroboy. Tienen un pisapapeles transparente donde vive una familia de aldeanos que saluda desde la puerta de su casita roja.

Si lo das vuelta, cuando lo parás de nuevo la nieve cae sobre ellos.

La nieve cae desde hace mucho sobre la tumba de Michael Furey, sobre la noche ártica sobre el puto trineo del pequeño Orson sobre los vivos y los muertos.

Así, con este tronar, escuchábamos los bombardeos. Sentíamos mucho miedo porque nos habían dicho /que ellos tenían helicópteros silenciosos. /Cuando ya estaban encima tuyo, los

/escuchabas. Escuchá:

Somos los muertos vivos,
somos los muertos vivos.
Alineados de a uno
vivimos en una zona mental
de un distrito alejado.

Mejor que vengan a censarnos
antes que nos pasemos de rosca.

Humberto es maquinista, Verónica
quiere ensayar un monólogo sobre Pessoa.
Angelito se masturba con las medibachas
que la madre deja tirada en el baño.
En un curso sobre guión de cine
la profesora se te acercó
y te dijo que ella estaba trabajando
una historia similar a la tuya. Y no quiero, dijo,

que piensen que les robo a mis alumnos.

Sí, pero,
¿Nunca sentiste, Guadalupe,
que tus seres queridos te resultan extraños?
Y esos patovicas, caminando en la playa
¿no parecían cangrejos?
El viejo Strummer saca a pasear a su perro,
se sienta en el sillón y muere.

La última migración trajo resultados desastrosos.
Y en los países periféricos, la gente afectada
se vuelve invisible.

Notas

Ayer, entre las puertas de la noche y el alba
me sentí desolado.
La máquina encontró este error:
el siberiano de los Scardanelli
sobre el asfalto pegajoso del verano.

En el prólogo a su salida del viernes
una chica se maquilla en el bondi.
La máquina encontró este error:
moscas se persignan
antes de inmolarse
contra el tubo fluorescente
de la carnicería.

Los Olímpicos

All the Olympians; a thing never known again.
W. B. Yeats

A veces me gusta pensar
que puedo pararme una vez más
frente a mi vieja casa.
Sí. Acá está la inmensa puerta verde.
Nunca estaba con llave
y se abría empujándola un poco.
Tal cual. Se abrió.
Ahora camino por el largo pasillo
mientras me siguen, haciendo equilibrio por el muro,
los gatos de nuestros vecinos.
La segunda puerta es de metal
y detrás de ella se abre el patio,
las macetas con sus plantas,
y las altas piezas
donde se distribuían
el comedor y los dormitorios.

Sentada a la mesa, mi familia intacta
me espera para comer.

Mientras charlan y se sirven los platos,
es obvio que decidieron pasar por alto
que ya tengo 40 años
y que desentono con estas ropas infantiles.

Yo tampoco les digo
que sé cómo van a terminar
algunos de ellos.
Para qué envenenar el almuerzo.

Después,
se desperdigan a la marchanta
hacia las piezas del fondo.

Inquieto como siempre,
a grandes zancadas,

mi papá atraviesa el patio.
¿Tiene una gorra hecha con papel de diario!
¿Cómo me pude olvidar de eso!

Salgo a la calle,
la remera de banlon me pica en el cuello
y los jeans con remiendos en las rodillas
se sienten estrechos. Ahí, esperándome,
brillosos bajo el sol primaveral, están mis amigos.
Cuando me ven, abren el círculo de mi corazón
para que me pueda sumar. Sí, son ellos.
Bien protegidos
en las bajas temperaturas del inconsciente,
están exactamente como los dejé:
sobre la vereda de los setenta
rien los olímpicos de Boedo;
algo que no se volvió ver.

Están construyendo un edificio

Desde las primeras horas de la mañana
el ruido es ensordecedor,
tiemblan los muebles, se sacude el polvo.
Seis pisos en la mente de un arquitecto:
Madera, hierro, concreto.
Golpe tras golpe en forma vertical
se eleva por encima de la copa de los árboles.
Refulgen contra el sol estival
los cascos amarillos.
Martillo en mano áspera
y un idioma extraño que gana terreno
sobre el humo y el polvo
del esqueleto de hormigón.

Los ruidos que escuchamos durante la noche
nos pusieron de pie. El agua seguía intacta
en el vaso de la mesa de luz. Pero no había luz,
temblor ni movimiento
bajo el espejo de agua mineral.
Hurgando en tu basura, en el fondo de la casa,
reptaba el joven poeta.
No es venenoso, ya pasó.
Tu mujer se inclina en la cama hacia el lado oscuro.
Pasan las horas chicas
y el taxista cabecea de sueño
en un cruce de calles.
Al amanecer, las huellas no me dejan mentir:
Zapatillas deportivas sobre el alquitrán.

Cuándo van a terminar
este maldito edificio
que vino a perturbar
el centro de nuestro descontento.

En un galpón inmenso lo dejamos.
Fallaba por todos lados
y el hombre de overol nos dijo
que era por el uso constante.

El hombre de overol siempre sabe all.

Libros usados, ropa usada,
una feria larga y luminosa
que serpentea bordeando el parque.
Cuando la desmontan, quedan papeles
a la deriva, que se agarran desesperados
a las matas de césped.
Los que tienen mala suerte son aplastados
por las zapatillas deportivas
del primer footing matutino.

Si algo se usa demasiado, se acaba.
Tan sencillo y a la vez tan difícil.

Mañana cuando estés sola, pensá en mí.
Boca abajo en la cama, rezando
en la iglesia negra, pensá en mí.
Reclinada a presión,
entre dos asientos incómodos
cruzando el océano a la velocidad del sonido,
pensá en mí. La última imagen antes de dormir
que sea para mí.

Duro de reparar, años de uso.
El hombre de overol
mueve sus herramientas
hundido en el foso del taller mecánico.
No hay caso, dice, el poema no arranca,
el matrimonio no arranca,
el día no arranca.

En Tuca se habla de "tensar
los poemas con una catástrofe"
como una "segunda naturaleza".
En El spleen se lee: "En
el medio de los días contados/
la tensión del poema / corre hacia
su fin / sin esperanza de resurrección".
¿Cómo entendés esa tensión?

—La segunda naturaleza tenía que ver con que yo identificaba ahí algo medio falso, entre comillas. Algo que era más del personaje que vivía en el poema que algo mío. Para mí es central que un poema se convierta en un lugar extraño. Todo lo que fui incorporando a mis poemas tuvo que ver con la contaminación con otras escrituras. Esto me parece clave. Los escritores más jóvenes te enseñan a escribir mejor. Y los que están muertos te controlan, como el juez de tenis, desde lo alto.

—Vos reivindicás la experiencia en la escritura. Ahora, tu poesía está cargada de referencias culturales y de alusiones a otros textos. ¿Cómo pensás la articulación de esas dos fuentes?

—Creo que las intertextualidades y las alusiones culturales son experiencia, también. A partir de *Oda* yo empecé a sentir las como referentes notables para escribir. Cucurto siempre me dice que *Oda* es muy intelectual, como una crítica. Pero bueno, yo soy un sabiola intelectual.

—Pero en el final de El spleen de Boedo se lee: "la vejez es el último verso del poema"; después de él empieza la crítica". ¿Cuáles son tus cargos contra la crítica?

—No, no es un cargo contra la crítica. De hecho me gusta mucho leer crítica. Es más, de Borges, yo encuentro poesía verdadera más en su crítica que en sus poemas. Creo que en esos versos se dice que después de algo, empieza otra cosa, pero no con una connotación negativa.

—El trabajo en periodismo, ¿incidió o incide de alguna manera en tu trabajo en poesía?

—Tal vez incida en la corrección de una repetición. Pero el periodismo es todo lo contrario a la poesía. El periodismo siempre está preocupado por responder, la poesía está siempre en estado de pregunta.

—La pregunta del millón: ¿cómo escribís un poema?

—Te contesto con un poema: "Paso a nivel en Chacarita". Lo escribí una tarde después de ir a visitar la tumba de mi madre. Era un poema largo, de más de dos o tres páginas. Muy emotivo y muy malo. Después lo empecé a corregir de manera obsesiva. Desapareció del poema mi vieja, mis sentimientos sobre ella y toda esa chachara sentimental. Al final sólo quería escribir un buen poema, como se construye una máquina. Ya no me importaba la muerte de mi madre. Y lo único que se lograba sostener era la imagen de los chicos poniendo monedas sobre las vías para que el tren las alisara. Dejé eso y puse en el último verso: "Bueno, eso es todo".

David Wapner

Zoológico y otros textos

Zoológico

El avestruz arquea el cuello y en la contorsión abre el pico.
¿Qué encuentra? ¿Una pluma!

(Con esa pluma alguien va a escribir: no sos el avestruz,
/sos ella la avestruz)

¿Con una pluma alguien va a escribir? ¿Adónde va a
/publicar?

El macho avestruz mira un árbol, demasiado cerca, y no
/hace nada.
¿Y qué hace un avestruz con un árbol? Compara su altura.

¿Le importa ser tan bajo? Nunca lo pensó ni pensó.

A la izquierda, rumbo al lago de los patos.

Pelicanos, ocas, gansos: ¿dónde están los patos?
Allí hay uno, y allí flota otro de juguete.
¿Creste que estaba muerto? A lo mejor tenés razón.

¿Y qué come el pelícano?
Pescado del fondo del lago.
¿Creste que era de juguete?
A lo mejor tenés razón.
Un apunte: qué pequeño el lago.
¿Nadan sin moverse!

Una tortuga creció: ¿con qué motivo?
Otra más joven se le monta: a lo mejor tiene razón.

un caballo un caballo
dos se han ido

un otro más caballo
no se han ido
se han seco

El perro, el que maneja el olor mejor que nadie, sacude la cabeza. Espanta de este modo unas ideas que la atormentan. Aún así, una recidiva permanece en su memoria y de inmediato crece. Vuelta a sacudir la cabeza. El perro no entiende que las ideas no son bichos parecidos a pulgas o garrapatas.
Se mueve la historia, en un ciento por ciento.

El gato, el que mejor administra los ruidos, acomete su empresa con honor. Aun así, hay una mancha que no puede borrar con su lengua. El gato no comprende que los ruidos no es suciedad que pueda remover con saliva.

La jirafa

La jirafa reduce su paso cuando se encuentra con el obstáculo, que está por debajo de su esternón. Flaquea su cuello y hace que se agacha, pero no es así y se cansa de pensar así. Más bien, deja pasar a la manada, que le viene pisando los talones. Cuando todos hubieron de dejar polvareda que, a decir verdad, no sirve ni para efecto, la jirafa se queja.
Es tonta la jirafa.

La cebra

Estaba una cebra enganchada a un alambre o remedo tocoso de trampa. Se lo había tendido un bantú, quien al ver a al animal atrapado, se esmeró en fabricar una flecha, que habría de acabar con la vida del pariente africano del asno. El bantú, desarraigado de su tribu, de la que estaba ausente por expulsión, creaba sus utensilios en la medida que los necesitase. El exilio en la jungla y el poco contacto con la cultura humana lo habían reducido a una condición de pionero negado de memoria, que inventaba las cosas mal. Nunca coincidían su inteligencia con su instinto, y la cebra se dio cuenta de esto. Porque no es tonta la cebra. Pero no es hábil para desatar nudos.

El antílope

Afila sus cuernos el antílope para amenazar al león quien, advertido del peligro, persigue al cornado por detrás. Hay diferencia entre cómo los rumiantes construyen su pensamiento y cómo se las arregla el felino. Va la idea y viene, va y viene hasta que es brillante, digna de un hombre. Pero es, justamente cuando llega a este estado, que al león se le hace agua la boca. El gran depredador no necesita más que este estímulo para dar el salto que decide la muerte de esa gran inteligencia de cuernos como dagas.

El papión

No le dicen "cara de perro", porque suele morder más que otros monos, pero este dato es cierto. Tuvo problemas con todos sus vecinos, pero lo que más le indignó fue cuando alguien le dijo "sub-mandril". ¿Hay racismo en el mundo animal? En todo caso, aquél que profirió el insulto tuvo pasado de convivencia con personas en una vivienda en donde había poco espacio y todos vivían hacinados. No se puede revelar la identidad del ofensor, para evitarle más problemas de los que tiene. El papión, mientras tanto, todavía no dio respuesta, pero le pidió a su padre, que aún está activo, que le cuente de nuevo el cuento de cómo perdió los colores el papión, y de cómo se alegró, porque algunos colores lastiman.

El elefante

Se han dicho tantas cosas del elefante, y el elefante ha dicho tantas cosas de sí mismo, pero no por ello hay que callar el accidente que tuvo uno de ellos, cerca de la ruta a Dahomey, hace aproximadamente unos años. El elefante piensa en secuencia espiral, y a veces se lo confunde con un borracho. Cuando un elefante arranca un árbol de raíz, es porque cree que el único arraigo es el aire. Y si suelta el árbol y este cae, es porque piensa que un tronco es un lastre. Y si fuere que el tronco cae sobre el lomo de otro elefante más pequeño, es que el elefante fracasó como agente de la historia.

El guepardo

"¿Es rengó el chita que corre tanto?". Este chiste bantú, que es excelente, expresa cierta duda que pervive sobre su velocidad tan sobreactuada. "El chita finge que corre, y al final lo logra", dice otra broma del mismo tenor, y que puede conseguirse en la antología oral. El guepardo hace caso omiso a todo este palabrerío, que, en definitiva, no le corresponde. Hasta el día de hoy lleva cazados setecientos venados.

El cocodrilo del Nilo

Sahib aprovecha que tiene un cocodrilo embalsamado para meter su cabeza dentro de las fauces de cuero curtido. Cobarde Sahib, aprovecharse de la memoria de un saurio que podría ser tu padre filicida. Te mandaron al fondo del río, Sahib, para que informes qué clase de limo es aquel que salvaba a tu nación, en aquella época en que los cocodrilos se habían acomodado en el panteón de los Dioses. ¿Y qué harías si te dijese que fue un aligátor el que levantó las pirámides? Y no sólo eso, que va a volver las veces que se le antoje, en formato presidente. Sólo cabe preguntar con qué, y de qué modo, si apenas se aleja de la orilla del río.

El búfalo café

Le contaron al café que parece que hay un loco dando vueltas. El café dijo que él no era ningún loco. ¿Y quién habló de vos?, reaccionaron los que le hablaban al café. El café se quedó callado, para no complicar más su situación. En algunas fábulas, los cafés hablan como personas. Se expresan con fluidez y hasta superan a los humanos en ingenio. Tan sólo les falta superar el problema de sus cuernos, que son largos y agudos, y se lastiman cada vez que se alisan la melena.

La hiena

La hiena también muere, pero nunca piensa en eso. Y tampoco puede pensar en nada más que en lo que tiene en el entrecejo, pura obsesión. En la obsesión de la hiena hay siempre algo que se desintegra y se vuelve a integrar para repetir su degradación. Al revés de otros animales, la hiena sólo considera el pasado como sujeto constante. El pasado es el único presente que existe, y es por eso que vive intoxicada. La intoxicación es la responsable de sus alucinaciones, y ¡de allí a creerse que todo lo que se pudre es regresado!

El dingo

Ser perro salvaje no es invento nuevo, tampoco morir a dentelladas. Un dingo ha perdido el rumbo —un obús de la cercana guerra bantú explotó cerca suyo y le afectó el oído medio— y se encuentra de pronto en territorio de otra jauría que la suya. O es la misma, pero que ha perdido la noción de quién es él, a lo mejor también a causa de la guerra. Ni sus padres, ni sus hermanos, que están allí, frente a él, están en capacidad de decir "no comemos carne de nuestra carne", al contrario, todo lo contrario. El dingo es de temer.

Juana Bignozzi

Donde sé que alguien escucha

Hockney

"no soy inocente respecto a lograr la felicidad"

usted lo decidió
y yo lo admiro
un maestro de la pintura diciendo
me tiño el pelo de rubio
pinto las piscinas los interiores de lujo de California y a mi
/amigo
pero también el rostro de mi madre
con su toco impermeable y las ruinas de la historia detrás
en este mundo que nunca fue feliz
también hay una parte de gloria y dinero
y yo la pinto
luego me dedico a descubrir los trucos de los grandes
/maestros
digamos que sé mucho de pintura
y para recordar dónde nací ahí está mi madre
con un fondo reconstruido con trocitos
con esa luz inglesa en las piedras
no he perdido la memoria
por eso recorto mi actual escenario
sin espesor
deben soportar sus colores y su silueta
toda felicidad es falsa e ilusoria apenas momentos
la que yo pinto para unos pocos que lo ignoran
tiene los colores brillantes de ese instante

Hodgkin

Laguna de Venecia

Venecia nunca fue verde
el Maldonado siempre fue marrón
yo sólo lo vi entubado pero lo conocí en los ojos de las
/mujeres de mi familia
encuentre por ahí una argentina errante
que le explique los colores inexistentes del mito
sólo era verde su deseo de Venecia
pero usted debió conocer el Maldonado
y marcar en perspectiva los matices del barro
a esa orilla iba a llevar mensajes de mi casa
a las amigas de juventud y como si ya se despidieran
me regalaban carteras de satén art nouveau
el último hilo de perlas color té
el espectador va entrando en su cuadro
y yo al final encuentro
los últimos símbolos de un baile en el que no participé
y al que ellas no volverían
mi corazón estaría con el suyo
porque usted crea las profundidades del agua
y debió comer en casa de mi abuela hablando de Vassena
para hacer su perspectiva no esmeralda
sino ocre
tantas aguas perdidas Hodgkin
le hablo de una que nunca veremos
¿vivo alguien su Venecia?
¿vivo alguien mi Maldonado?

Ángel de la Anunciación

Museo del Petit Palais de Avignon

ya perdida el resto de su tabla
solo con su aureola y un dorado gastado
recuerda que su función en este mundo es anunciar
y está dispuesto a hacerlo aunque no tenga delante
esa virgen que durante siglos
fue dama de distintas ciudades y varios trajes
y estaría dispuesto a anunciar
aun a una muchacha del cinturón industrial
cuando además era rojo y la gente comía
porque su objeto no es quién lo mira sino el mensaje
él mensaje dice ni sé cuál es
pero hasta el final de los días
cumpliré mi destino
como espero lo cumplan todos los que me miran
yo he caído en esta ciudad
donde durante años se repartió la eternidad
para recordar que los destinos se cumplen hasta el final
y no se pierden los rayos de oro los recuerdos familiares
/los amigos de toda la vida la herencia de la ideología
no se abandonan los oficios no se cambian rápidamente
/las adhesiones según los fracasos o las derrotas
se persiste
perdido el destinatario y vaciado el mensaje
seguiré anunciando porque fui enviado a este mundo para
/inquietar y nadie me callará
ya ha desaparecido la que estaba frente a mí
la azucena el asombro o terror de la joven que me
/escuchaba
los signos divinos que debieron acompañarme
sólo con este ramita y un recuerdo del viento en mi capa
levanto esta mano gótica
y anuncio ante un vacío donde sé que alguien escucha

Sutherland

retrato destruido de Churchill

vuelva a la vida
y pinte a una muchacha del 60 en la vejez
no soy Somerset Maugham mi cara y mi vida no tiene
/tanto pliegue
ni he vivido en el filo de los límites
mi cara es la de una generación que ya es historia
pero puedo decirle cómo era su mirada y su vestuario en
/la calle Corrientes
no se engañe con La Paz yo iba al Politeama con novios
/impresentables
no tengo el rostro de las excedidas sino el de aquella
/muchacha que colmada de alcohol volvía cada noche
/a dormir a casa de sus padres
por los pliegues del retrato de Maugham sé que a usted le
/gusta la visión normal
y me retrataría con un fondo turbio de cafés y trolebuses y
/calles vacías de un barrio de inmigrantes
en casa nunca romperían su cuadro como hizo Missis
/Churchill con el de su marido
porque en esa imagen devastada
él vería a la muchacha que no conoció
y con la que vive hace más de treinta años
me gustaría que diese vida a esa muchacha de izquierda
/de los sesenta
Missis Churchill tenía prepotencia
nosotros la soberbia de la memoria

Van Dongen

El tango del arcángel

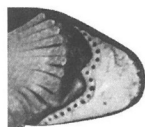
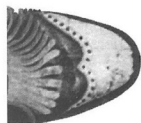
I
cualquier habitante de mi ciudad reconocerá en el
/arcángel
la belleza de la muerte en los pies del bailarín de tango
ninguna muchacha se reconocerá en esa liga de flores
donde un pintor de sociedad
lejos para siempre de su origen y su verdad
confundió el gesto con la pasión
yo sólo puedo pintar en este tango la muerte entren
/elegantes prostibularios
tan lejos del patio que contaba mi abuela con el Pachó
/Maglio
ella está desnuda como nunca lo estuvieron aquellas
/mujeres
toda metrópoli se apodera de la belleza de los pobres
la traiciona y la eterniza

II

Era una belleza destinada al charleston
yo hice que se quitara satenes y muselinas
y se entregara a este paso lento del destino
yo fui su arcángel
no importa que Van Dongen
nos suavizara y pervirtiera y nos adecentara
quién no fue un arcángel
para una muchacha fugaz de piernas perfectas
como las de mis tías en el Fulgor de Villa Crespo
pero el sueño de mi perversión y la belleza sin memoria
con su pincel quedaron fijados en un destino

si alguien tiene que ser después...

si alguien tiene que ser después
si alguien tiene que tomar la antorcha la bandera la furia
/la palabra
después de una lucha otra lucha
después de mi certeza otra certeza
mitos reclamos voces de mujeres que no añoran la
/soledad
ese sueño de las pequenoburguesas
ellas conocen la libertad la independencia e ignoran la
/voz autónoma
si el perro aulla lo que ella calla
nunca supe si tenía un ángel a mi lado
y si estaba ha silenciado su violín
si tengo una ciudad a mis espaldas
y a mi lado lo que siempre quise
un testigo lúcido y solidario
que contempla el gesto de los que me sostienen
siempre tengo una mano lánguida y caída
para que alguien baje de su gloria y la bese
para que alguien me diga estoy aquí y detrás tu ciudad
y yo pueda derrumbarme sostenida en la vejez
en las calles que fueron el mejor escenario de mi vida.



FOTOS: DAVID HOCKNEY

Juana Bignozzi nació en Buenos Aires. Entre 1974 y 2004 vivió en Barcelona, donde trabajó como traductora. Ha publicado, entre otros, los libros de poesía *Los Límites* (1960), *Mujer de cierto orden* (1967, reeditada en 1990), *Regreso a la patria* (1990); *Interior con poeta* (1993), *La ley tu ley* (2000), *Quién hubiera sido pintada* (2001). Estos poemas pertenecen al libro inédito *Quién hubiera sido pintada II*.

Jan de Jager

Casa de cambio III

Horacio, Odas I, V
a la manera de Anthony Hecht

¿Cuál será el guachito cabeza hueca que, derecho del /coiffeur
unisex y bañado en Russian Leather, se demora contigo
estos últimos días del verano, Pirra,
en tu pisito de Maple? ¿Para quién te calzás algo
sencillo de –pongámosle– Gucci?
Sí que entró como un caballo en las saladas
latitudes de tu mar de lágrimas ¿verdad cariño?
Pobre otario, por más encandilado que esté con
el aura dorada que tus cabellos pescan del
fondo de un frasco de Kolestón, ya descubrirá
cómo los vientos cambian, que la calma
es chicha y pronto, varado, carenando en la rompiente,
sin timón y con el mástil a media asta,
empantanado hasta el carajo en la caprichosa
marea de tu antojo, naufragará
igual que yo alguna vez naufragué
al aventurarme en tus profundidades, Piraña.

PD. La ropa ya se me secó pero siempre
le prendo una vela celeste a Yemanjá-

To his coy mistress

Nuevas variaciones sobre otro tema clásico

Por el pasillo central de un pabellón del loquero más
/grande y arruinado
De la ciudad, se pasea todas las mañanas una vieja fea. Ida
/y vuelta por
El pasillo, una vieja cachucha y loca, el poco pelo, pajizo;
/torcida para un
Costado, paso a pasito viene y va, torva, ida, desdentada,
/mucho más fea
Que una bruja fea. Esa mujer –y me lo dijo su propio
/médico psiquiatra–
Fue alguna vez la primera *Reina de la Belleza* del país. Yo
/la he visto
Pasearse mecánicamente, títere fabricado con calabazas y
/plumeros, ida
Y vuelta, ida y vuelta, todas las mañanas, toda la mañana.
/Babeándose,
Las manos en posición de cargar y acariciar un gato
/inexistente, ya lleva
Marcado un surco en las baldosas centenarias del piso de
/ese pasillo
Su pasarela, su triste parodia espantosa de un desfile de
/modas pasadas

Y tú tan joven qué esperas para amarme

Samuel Ha-Nagid, Te me burlas

Te me burlas desde tu mocedad
porque me he vuelto viejo y cano:

Seré viejo pero he visto carpinteros
aprontar ataúdes para jovencitos

Vide una garza mora

En el fondo del arroyo
la sombra del vuelo de la garza
tropieza y se desploma,
se revuelca entre las rocas

En la superficie,
su reflejo se desfleca
se despluma en
aguas blancas

Jan de Jager (Buenos Aires 1959) estudió en la Argentina y los Países Bajos. Vive actualmente en Rotterdam, donde se desempeña como docente de lenguas y coordinador del ciclo superior del traductorado neerlandés-castellano de la Escuela de Traductores de La Haya (HWN). Ha publicado *Trío* (Buenos Aires, 1997), *Juego de Copias* (Buenos Aires 2002) y los volúmenes *Casa de Cambio I y II* (Buenos Aires 2004 y 2005).

Silvana Franzetti

Notas al pie

1 Una parte de lo que se dijo aquella tarde de febrero en el bar El Chefi está grabada. El casete reproduce exactamente esa conversación. El que me trata de usted no tiene la menor idea. Qué hago con la diferencia entre lo que sé y lo que escucho¹. –Esfuércese en pensar que los diarios y la televisión, desde el 19 de diciembre a la noche, no existen. De lo que usted quiere, sólo podría enterarse por la radio. O mejor: por una radio local. ¿Qué hubiera hecho? ¿Qué hubiera querido hacer?

2 Amelia insiste, arregla su viaje demasiado pronto se pregunta cómo es vivir en Gan Gan. Servicio de colectivos una vez por semana, según el destino y la época del año, por la radio transmiten los mensajes cuatro veces al día, un hospital, un juzgado de paz, ninguna escuela que conste en la página oficial. Nelson no responde². Irse de esta comodidad, aunque es lo mismo, ella siempre vuelve sobre sus pasos en un sentido o en otro, le da mil vueltas al desierto.

3 De a poco sustituye el paisaje, eso imposible. La meseta cubierta de agua³: rota la perspectiva, alcanzaría con oír pasos, chasquidos de ripio, hacer sonar el futuro *llegó hace rato* y declinarlo como la aguja magnética que tiende hacia el Este.

4 Cortar con el tema y seguir el ritmo de las páginas siete y ocho de *La Gaceta dello Sport* que envuelven media docena de huevos.

Dos tenistas, una mujer, un hombre

van al cruce⁴ y contradicen las declaraciones oficiales como quien busca la unidad del ambiente o de la palabra.

5 El anuncio de partida no es más que la oportunidad de viajar⁵ alrededor de la meseta. Se ve el cielo, la luz le da más relieve a las cosas; el horizonte, una línea quebrada regularmente por la meseta: acá no hay alrededor, no hay círculo entero. Habría que detenerse en las imágenes que no fueron grabadas. El que me trataba de usted dijo que el paisaje no está disponible, que no estuvo en los hechos, que una de cada cien descripciones muestran algo o se ve algo a través de lo que dicen.

6 Combate el viento y corre las cosas de lugar. La posdata de la carta⁶ confirma el olvido. Escribe: sólo es posible trabajar con materiales de desecho. Piensa en la nieve o la lluvia algo que caiga.

7 Trabada la aguja que marca el dial, tira⁷ la radio en un container como si tirara una piedra que da en el blanco. El aparato resbala entre las caras de dos andamios, rompe un vidrio, cae sobre contramarcos, enredaderas de cable y azulejos azules. La confusión de ruidos también hace al silencio.

8 Un lugar lleno de horizontales, caleras, canteras y eso que llaman *barda*

liebres que cruzan la ruta, nubes-hilos-tensados. Acá no hay fin, no hay mapa

a menos que mire fijo a través de los vidrios⁸ y me tope con las bolsas de polietileno adheridas a las matas, el viento tira de ellas como si fueran hojas.

9 La faz plateada de las hojas del álamo. No. Es otra cosa. Una docena de agujas envueltas en papel de aluminio y sobre él un cartón negro con el retrato de la princesa Victoria 1/5. Tampoco es eso. La etiqueta adhesiva estampada en la fruta regional, el dibujo que reproduce su forma y así al infinito. Esto es una manzana. La transportan⁹ o no será nada: los gusanos van a terminar reconociendo iconos.

10 El que me trata de usted gritó el slogan *nada mejor que permanecer en Amplitud Modulada*. Miré una vez más la meseta

antes que exceso de superficie o de visión, es una tira de sombras amarillas interferidas por la idea de escalera. Apagué la radio¹⁰ durante una hora y media o más algo podría caer, conseguiría olvidar lo que sé.

1. Félix Lucero comunica que extravió un bolso en camino de Sierra Rosada hasta el cruce de La Alicantina. Se ruega a la persona que haya encontrado este bolso con un grabador, hacedse saber a Félix Lucero.
2. Para Nelson, en establecimiento Nueva Era, se le comunica que no anda la antena de Paso de Indios, la están arreglando. Trate de insistir todos los días.
3. Para Manuel Valenzuela, en estancia Las Acacias, se le pide que lleve un viaje de agua a lo de Raúl Santana.
4. Para Artemio Alfaro, su hermana Juana le pide que lo espere el viernes en el cruce.
5. Para Esmoldo Nanco, en Las Golondrinas, su nieta le comunica que mañana a primera hora viaja a ésa.
6. Para Faustino Antilipi, en estancia Las Tres Lagunas, la jefa de Correo de Paso de Indios le comunica que tiene correspondencia con vencimiento de entrega.
7. Para Benigna Catriel, en Cañadón Largo, Marcelino Calfuquir le hace saber que el certificado que le dio no le sirve, trate de solucionar urgente el problema.
8. Para Secundino Morales, Celina le comunica que a su casa le han roto un vidrio. Trate de viajar a Las Plumas urgente. Firma: Celina Morales.
9. Para Valeriano, en chacras Telsen, se le comunica que mañana cargará el camión.
10. Para Sergio Fonseca, en zona de Cerro Cándor, su padre le pide que encienda la radio mañana a las siete de la mañana.

Silvana Franzetti es poeta y traductora. Publicó *Destino de un hombre agitado* (Seis Sellos, 1994), *Mobile* (Libros de Tierra Firme, 1997). Es autora, junto con Mariana Bustelo, del objeto impreso *Telegrafías* (La Marca, 2000). Estos poemas pertenecen a un libro inédito del mismo nombre.

Estela Figueroa

Después de la inundación

A cinco meses de la inundación

A la mañana
maté una cucaracha.

Luego vi otra
veloz
Por la pared.
¿dónde estaban?

Por la tarde
Vi muchas moscas
En el patio
¿dónde estaban?

¿Y donde estaba yo?

Por un momento me pareció
Que todo
Era como antes.

Las caras de mis hijas después de la inundación

Es cierto eso que dicen.
Uno le da importancia a las cosas

Después que las perdió.
Día tras día
Hago el enorme esfuerzo
De reparar algo.
La foto de Florencia
En el jardín de infantes
Los bordes blancos
Carcomidos por la humedad
Salvo su cara
La recorto con cuidado
La coloco en el pequeño portarretratos
/redondo
Que ahora está entre mis libros nuevos.

Con la foto de Virginia es más difícil
Estaba enmarcada entre dos vidrios
Y con un marco gris.
Lo recuerdo. Cerca del ventanal. En el
comedor.

No resistió la fuerza del agua
La podredumbre del Salado
Parecía un ángel
-que Dios tenga de mí
misericordia-
Ahora parece una cara con lepra.

El invierno llegó...

El invierno llegó
como llegan todas las estaciones.
Con el invierno
el último subsidio

Mis vecinos esperan
aparecer en las listas

Los que ya aparecieron

compran muebles
minicomponentes
celulares
y zapatillas que brillan como diamantes

¿Yo?
Observo. Observo.
Fijo mi mirada en las plantas:
después de la inundación
-confundidas-
algunas intentan florecer

¿Y yo?
Hago una urdimbre secreta
de las pérdidas y las ganancias.

El dinero no figura
ni en un caso ni en otro

Buscando el poema

Atropellada como un perro.
Selectiva como un gato.
Lo busco.

Fiel como tallada en piedra.
Blanda como la espuma.
Inocente como un fantasma
que vaga por la ciudad.
Lo busco.

Lejos parece que algo brilla:
¿será el poema?
Sobre una cinta de fuego
camino a su encuentro.
Atropellada.
Selectiva.
Fiel.
Blanda.
Inocente.
Despiadada.

Estela Figueroa nació en Santa Fe en 1946. Publicó *Máscaras sueltas* (1985), *El libro rojo de Tito* (1988) y *A capella* (Ediciones De la Nada, 1991).

Yaki Setton

La apariencia de lo espléndido

El barrio acumula sobre sí los sueños
del futuro y los pequeños corren
desnudos entre casillas de chapa y barro
¿qué puedo hacer cielo olor y riachuelo
de por medio? hay un afán benéfico
en el gesto o la mirada tan parcial
que no puedo decirles nada

Quisiera abrazarme a las cosas
como si fuera ellas y ocupar sus lugares
ser cuerda en una viola suela en un zapato
olla con agua en pleno hervor y que me tomen
por las asas

a *Manu y Juli*

Estamos meando a campo abierto entre los autos
mientras la luna de Avellaneda sigue nuestras risas
locas y felices por la travesura a la sombra
de los trailers repletos de artistas que se visten
se peinan se maquillan para empezar la filmación
junto a mis hijos y a mí que no dejamos de oír
nuestros chorros haciendo pocitos en el barro

Me asalta el deseo de ser ese joven que espera
luminoso y brillante la llegada de un amigo
en la mesa de al lado no anhelo imitar sino ser
el modo en que camina o respira y robarle
todo aquello que en esencia es

De pronto el mundo se vuelve ordenado
una serie de números hablar por cable
aire o satélite para decirnos cosas
que no importan a nadie y sentir la certeza
del que tiene la salud y la vida asegurada

Busco en mi memoria y trato de recordar
veo el vaso y digo vaso huelo jazmín
digo *jazmín* acaricio tu espalda digo *espalda*
¿no habrá otro modo de nombrar
de llamar a las cosas por su nombre?

El hueco sigue allí y me mira
digo yo dice yo digo yo
no puedo dejar de convocarme
sin embargo no hay un solo
nombre al que pueda responder

¿Podría arrepentirme de tener nombres falsos
llamarme por las cosas y dejar de ser uno
para ser muchos como pérdida indeterminada
de voces y de gestos que me llevan
a la nada?

¿Si me llamara Auschwitz Shatila
Terezin o ESMA habría llegado
finalmente al nombre propio
tan deseado al inventario
fatal del nombre secreto?

Miro al cielo expectante por si baja una señal
aunque no hay signo observable y estoy solo
en el desierto y sin nada que hacer
el horizonte está a lo lejos y promete
el infinito seguramente pero yo seguiré hasta el fin
de los días repitiendo *¿Soy acaso el guardián
de mi hermano?* mientras caen por mí frente
pequeñas gotas de sudor

Este esfuerzo por momentos se torna inútil
caminar y caminar la faz de la tierra
como Caín o Abel mientras preparo

las ofrendas necesarias alimento el fuego
asciende el humo y no se revela
ninguna señal *no me sigas* exclamo
no me sigas atormentando

Qué es escribir estas palabras
repetir en mi entender y en mi lectura
¿No será volver a las antiguas
oraciones *adonai eloeinu adonai*
ejad dios nuestro dios es uno?

¿Y si caminara por el desierto castigado
por la sombra de mi cuello dada vuelta
mi boca sellada por la deriva del silencio?
Tengo el recuerdo de haber estado aquí
al lado de este oasis para buscarme en su reflejo
pero mi imagen es de arena y se disuelve
con la brisa

En qué momento dejamos de ser
fundidos a las voces que nos rodean
si del yo pasamos al nosotros y nos perdemos
en esos idiomas que ya no existen
así me abrazo al ruso y al ladino
al alemán y al idisch en un vano intento
por sobrevivir

Es el instante de suponer que nos sostiene
la inmortalidad porque ni vos ni yo ni nosotros existe
o no existe y las preguntas no tienen sentido ni
/importancia
en ese aliento último que nunca llegará
mientras nos encontramos en un punto
donde ni las palabras ni los gestos importan
salvo el vacío que como un cálido halago
nos acompaña de por vida

Yaki Setton nació en Buenos Aires en 1961. Es licenciado en letras y egresado del Instituto Nacional de Cinematografía. Ha publicado los libros de poesía *Quirurgia* (Paradiso, 2002) y *Niñas* (Bajo la luna, 2004). Estos poemas pertenecen a un libro inédito.

Carolina Jobággy

Epidemias

Peste bubónica

No ocurrió como en oriente
de la nariz
no chorrea sangre

piel enferma

en múltiples focos
de manchuria a ucrania
1348
marsella infectada

murallas adentro
la plaga

avanza como nube de langostas

sacuden el aire
forman
remolinos en el agua

turbia

una mosca
se hunde.

Agentes transmisores

Durante la temporada
de las moscas

un insecto
más feroz
que los leones

revolotean

puntos negros

entre charcos
y comida

los microbios

aislado
en la habitación
las ventanas
cubiertas
con tela metálica

podría protegerlos
el fuego
de azufre y alquitrán

pero respirar
dos
o más veces
el mismo aire

agrio
se disuelve.

Fiebre tifoidea

No hay
en el aire
ni un ruido ni un movimiento

ni un pájaro

tan denso

la cabeza sobre el suelo
de un lado a otro
gira violento

hasta tener
el gusto seco
de tierra en la garganta

todo tan callado

inmóvil ahora
ve llegar
el pánico

como los niños
en la oscuridad.

Cólera

Manzanas y otros
alimentos crudos
tiempo cálido

la higiene
cierra el paso

pero escurrir la ropa
un descuido
gotas del agua letal
en la calle

una de cada cuatro casas

prosperan los patógenos

segunda pandemia
desde persia
la ruta
hacia puntos del norte

el flujo de la biilis

alcanza moscú
austria hungria

1831 el terror
azul
la piel
está fría

en ausencia de líquido
abundantes calambres

si cae berlin

la antártida
una tierra
libre de microbios.

Carolina Jobággy nació en Buenos Aires en 1975. Ha publicado *Tabla periódica* (tsé-tsé, 2002).

Horacio Zabaljáuregui

Querella

multiple choice

Landa el alma,
el recuerdo de un país donde nunca estaré
Migración del cuerpo
Donante imprevisto
Hasta aquí la parábola de los talentos
y la figura de la divisoria de aguas
Confundo los sonidos en el fondo de la noche.
La linterna del insomnio se detiene entre los embalajes de
/la vigilia,
entre equívocos
la figura del destino
trama la arena
alguien borró con el codo
y marcó con una cruz

En el despeñadero...

En el despeñadero del sueño,
estás enmascarada.
Me decís que todo ha terminado,
que falta el agua y el aire,
que los platos siguen sin lavar.
En esa conjunción de equívocos, no te reconozco:
Esos niños que cuidas no son nuestros hijos;
no lo digo pero temo que esté llegando la primavera
Repetís el verso que era un chiste privado:
"apárense por favor, ya es hora, vamos a cerrar"
No lo digo pero temo que en la orilla de la vigilia
sean las tres de la mañana y la canción pierda el ritmo
y ya no pueda hacer pie en el quirófano de los recuerdos,
en el despeñadero del sueño, en el transiberiano de la
/selva.
La luz siembra en la niebla
Es el zoom cenital del sueño,
la línea de sombra,
el final del viaje
"Usted, no ha recibido ningún mensaje nuevo"

Ahora sí...

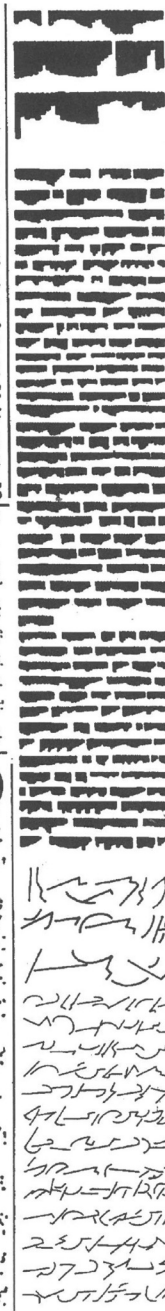
Ahora sí,
en el reparto
reclamo el olvido.
Voy a soltarme,
a extender los dedos
como en un arpegio
Aún nos une
el aspaviento
la coreografía de la pasión imposible.
No hay nada peor
que añorar ese lugar
donde nunca estuvimos.
Escribir para sobrevivir
añorar
en carne viva
Ahora sí
En el reparto
reclamo el olvido
Aún nos une
la canción
de los que no saben perder
No me azuces
que me basta
la pasión impresentable
la obsesión del ahogado en vida
De la querella
sólo el dolor
Te reclamo en la letra
en carne viva
en celo
para sobrevivir
que me sueltas la mano
un pase de magia
un arpegio
para que se extinga
ese lugar
donde nunca estuvimos.

El poeta serial no tiene...

El poeta serial no tiene patrón
De tanto en tanto
ara en el desierto
rotura con baba indeleble
llega a casa y escribe su libro
De vez en vez
ilumina y marca territorio
Sabe que el desierto crece
pero esta vez deja huellas
El poeta serial
se ha perdido
entre botellas vacías, borrasca inútil, relámpagos de
/desamparo,
y la fusión imposible que no alcanza el mar.
El poeta serial no hace un trabajo limpio esta vez:
escarba catártico, en carne viva
encadenado
no encuentra el vado a otra cosa
y desespera errando
Esta vez no hace un trabajo limpio
no labra estilo
se desangra
en la coreografía patética de la repetición
Vuelve sobre sus pasos
cuando debería alcanzar el mar
No sabe
No alcanza el olvido
No puede
abolir la fusión imposible
encadenado a esa mujer
El poeta serial
balbucea el mantra de la pasión
de lo que no fue
indeleble en su vida
no puede
abolir
está en su naturaleza
ser un rehén
del destino.

Horacio Zabaljáuregui nació en América (Buenos Aires, Argentina), en 1955. Publicó los libros de poemas: *Fragmentos órficos* (Último Reino, 1980), *Fondo blanco* (U. R., 1989) y *La última edición del mundo* (Bajo la luna, 2001). Estos poemas pertenecen a un libro inédito del mismo nombre.

POESÍA Y PERIODISMO



Entre el 23 y el 27 de mayo tuvo lugar en el Centro Cultural Parque de España un seminario sobre poesía y periodismo coordinado por Edgardo Dobry y quien firma, con la participación de María Teresa Gramuglio, Osvaldo Aguirre, Pablo Makovsky y Alan Pauls. La idea surgió de un par de columnas de Dobry publicadas en este periódico, de un seminario-taller que di en Madrid y de las conversaciones que en torno a esas columnas y ese seminario

mantuvimos, cristalizando en un proyecto que Susana Dezorzi y Gastón Bozzano, del citado centro rosarino, tuvieron a bien acoger: un seminario que desplegara y analizara las relaciones entre esos términos tan visiblemente contradictorios. Desplegara y analizara, decimos, pues plantear simplemente la contradicción entre función poética y función referencial del lenguaje podría llevar a liquidar la cuestión demasiado rápidamente, anulando de paso su densidad teórica

e histórica. En todo caso, nos interesaba pensar los vericuetos de esa contradicción, su desarrollo concreto a lo largo de la historia, desde los inicios del periodismo moderno hasta el presente, tomando nota del hecho de que la prensa ha sido tanto el polo negativo por oposición al cual, de Baudelaire en adelante, se definió la poesía, cuanto una herramienta de los propios poetas, ya como fuente de ingresos, ya como medio de difusión de sus ideas y sus textos.

Así, dos líneas de interrogación fueron articuladas en cuatro jornadas; mientras las dos primeras sondearon la tensión entre la palabra poética y la gran prensa naciente en el pasaje de los siglos XIX al XX, las otras dos se plantearon la situación del escritor en el presente, en plena madurez de las industrias culturales, preguntándose cómo se articulan en un mismo escritor el proyecto creativo y la actividad en el periodismo cultural. En las páginas que siguen se encontrarán, revisa-

das por sus autores, las exposiciones leídas en el Centro Cultural Parque de España, que en su oportunidad dieron lugar a preguntas y comentarios del público (unas ochenta personas por jornada) que asistió a la actividad.

Daniel Samoilovich

Las ilustraciones de este dossier son obras y fragmentos de obras de Mirtha Dermisache (ver página dedicada a la artista en *Diario de Poesía* N°62, agosto de 2002)

Notas sobre poesía y periodismo en la modernidad

por María Teresa Gramuglio

Mi exposición no tendrá un carácter sistemático. Me propongo presentar algunas reflexiones sobre el asunto del seminario, centradas principalmente en el siglo XIX.

El título del Seminario

El título "Poesía y periodismo" sugiere una *contradicción in terminis*. Reúne dos usos del lenguaje que parecen incompatibles y hasta opuestos: desde la perspectiva del modelo de Jakobson, la función referencial por oposición a la función poética. Pero si se ha comprendido bien el modelo de Jakobson, se sabe que no se trata de funciones excluyentes, sino de énfasis o predominios. En un caso, predominio de la función poética; en el otro, predominio de la función referencial. El famoso ejemplo de Jakobson, el slogan de la campaña publicitaria de la candidatura de Eisenhower, *I like Ike*, apunta a demostrar que la función poética se puede encontrar en cualquier expresión lingüística. Y por ende, en los usos de la publicidad y del periodismo.

Sin embargo, y precisamente a partir de ese ejemplo, es lícito argumentar en contra: la función poética no es, estrictamente hablando, la poesía. Porque resulta evidente que la lingüística *per se* es insuficiente para dar cuenta de ese *plus* semántico y estético que es indispensable para que haya poesía.

Desde otro punto de vista, desde una estética tributaria del materialismo histórico, Galvano Della Volpe, en la *Crítica del gusto*, plantea una distinción entre usos del lenguaje más atenta a los aspectos semánticos y contextuales: entre lenguajes o géneros *equivocos* (los usos comunes de la lengua hablada, por ejemplo), *unívocos* (los géneros científicos, que hacen un uso técnico del lenguaje porque exigen la precisión) y los géneros plurisignificativos o *polisémicos* propios de la poesía, que admiten y multiplican la connotación, la repetición, la metáfora y toda clase de procedimientos estilísticos que potencian las significaciones. Tampoco en este caso se trata de usos excluyentes.

Si nos atuviéramos a estas observaciones preliminares, tendríamos que admitir, en primer lugar, que la "fractura" entre periodismo y poesía es de índole relacional, y no un corte absoluto. Luego, que sería intrínseca o inherente al aspecto verbal, lingüístico o, más estrictamente, semántico de los diferentes géneros o usos del lenguaje. Estas diferencias se podrían vincular con la más refinada distinción que establece Mallarmé entre

"palabra bruta" (la que al decir "flor" remite a "los cálidos sabidos", a algo "próximo o concreto", es decir, a un referente) y "palabra esencial" (aquella a partir de la cual "emana" o "se eleva", la idea o noción pura: "la ausente de todos los ramos"). Voy a volver sobre esto.

Modernidad

El programa del Seminario propone para esta primera jornada: "La fractura entre periodismo y poesía en los inicios de la modernidad. Baudelaire como último aristócrata del espíritu y del intelecto frente a 'la corriente del progreso que todo lo iguala'; etc.". Sin ánimo de perturbar una propuesta tan cuidadosamente elaborada, me atrevería a señalar, en primer lugar, que esa "fractura" tiene una larga historia que se remonta a bastante antes de Baudelaire, esto es, a los inicios de la modernidad, en sentido histórico estricto: al Renacimiento. Esta afirmación puede parecer exagerada y hasta disparatada, ya que no se puede hablar de periodismo en el Renacimiento, al menos no como lo entendemos ahora. Sin embargo, a partir de la invención de la imprenta, las alarmas por la degradación de la poesía y de la alta literatura debido a la circulación de los libros impresos, que se consideraban vulgares en su materia y toscos, descuidados y sobre todo efímeros en comparación con los manuscritos, revelan una cierta semejanza con las condenas al periodismo en nombre la poesía que serán características del siglo XIX.

En segundo lugar, creo que la "fractura" debería ser pensada en el interior de una red discursiva compleja que abarca más que esos dos términos (poesía y periodismo). En la formulación del programa, en ese sentido, la palabra clave, para mí, sería *modernidad*. Ello, por muchas razones, de las que sólo me voy a referir a dos: la primera, se debe a que la modernidad pone en juego una cuestión temporal, una nueva experiencia del tiempo. La segunda, a que la modernidad es un proceso secular que da origen al periodismo moderno. Por eso creo que hoy aquí, además de pensar en la poesía, tendríamos que pensar también en el otro término, en el periodismo.

Para el primer aspecto, voy a seguir de un modo muy laxo las hipótesis del historiador alemán Reinhart Koselleck en su libro *Futuro pasado*. En el proceso de la modernidad, que se puede considerar que se inicia en el siglo XVI, dice Koselleck, "se produce una temporalización de la historia en cuyo final se encuentra aquel tipo de aceleración que caracteriza a los tiempos modernos". Al final: es decir aproximadamente hacia fines del siglo XVIII. Una temporalización: el cambio en la experiencia del tiempo y la sensación de aceleración. Estos cambios tienen que ver, para Koselleck, con el proceso de se-

cularización propio de la modernidad. *Secularización*: se debilita la concepción religiosa, apocalíptica del tiempo, que inducía a sentir o creer que no advendría nada nuevo, que la historia humana era la historia de la "caída" que culminaría en el Apocalipsis, el Juicio Final, y el Fin de los Tiempos. Se abre así la dimensión del futuro. Esa aceleración del tiempo y la idea de que se viven tiempos siempre nuevos que impiden aprender de las lecciones del pasado fueron registradas por los sujetos de la época. Koselleck brinda, entre otros, estos testimonios:

Quien compare, aunque sea con poca atención, el estado actual de las cosas con el que hace quince o veinte años no ne-



gará que reina en él una desigualdad mayor que en el doble espacio de tiempo a principios de este siglo. (Humboldt, sobre el siglo XVIII)

...una época cuyos acontecimientos son completamente diferentes a los de todas las demás épocas; en la que las palabras cuyo sonido tenía anteriormente una fuerza indescriptible han perdido toda significación... sólo un insensato o un iluso puede imaginarse que puede determinar con certeza lo que está oculto en el fondo del futuro; ahí fracasa todo saber humano; toda comparación es imposible, porque no hay ninguna época que se pueda oponer a la presente. [De un periódico en 1793]

Esto quiere decir que los acontecimientos eran sentidos o vividos o experimentados por aquellas personas como veloces y sobre todo incomparables: así, el presente no podía ser interpretado según las lecciones de la historia pasada. Y el futuro se había tornado impredecible.

Ese proceso, que alcanzó

una especie de clímax en los años de la Revolución Francesa, modificó sustancialmente el discurso histórico. En la historia tradicional, el presente tenía lo que Koselleck llama dignidad o jerarquía metodológica. Los testigos oculares, los testimonios, eran fuentes prestigiosas para el relato de la historia. Con la nueva experiencia de un tiempo acelerado, el presente cae en descrédito ante los historiadores, que en nombre del rigor se vuelven con más frecuencia hacia el estudio del pasado, a los documentos, a las fuentes escritas. "No es cosa fácil -dice un historiador- comprender completamente el propio tiempo, el tiempo en que se vive, si éste es un tiempo en movimiento". Entonces, si el presente es con-

discurso como género del presente. Y agrego algo más: a mi modo de ver, el otro "género del presente", el otro discurso que se hizo cargo del presente fue un género por entonces también considerado "inferior": la novela realista moderna. La red discursiva, como vemos, se va ampliando. Habría que pensar en este proceso y recordar que los periódicos, a través del folletín, fueron el canal de difusión de novelas más accesibles para el gran público. Y recordar que la publicación de un folletín exitoso aumentaba la tirada de los periódicos: nace ahí una asociación reduible para ambas partes. La coexistencia en la página del periódico de los materiales informativos y la novela que publicaba en folletín es un dato material contundente de la transformación de las relaciones entre los géneros discursivos (historia, periodismo, novela, y por ende poesía). También a esto se va a referir Mallarmé.

Si se piensa en el periodismo en relación con las transformaciones de la modernidad, se recordará que este proceso es estrictamente paralelo al de la formación de la opinión pública estudiado por Jürgen Habermas. La opinión pública es esa "esfera" ideal que media entre el Estado y unos individuos que van dejando de ser súbditos para ser cada vez más "ciudadanos", es decir, sujetos emancipados, reflexivos, autónomos, propios de las formaciones políticas modernas. El vehículo o medio privilegiado de esa mediación es la prensa. Los periódicos serán no solamente las fuentes de la información que erosiona el secreto de Estado, o de las noticias que hacen a las necesidades de la economía mercantil y capitalista, sino también, y por esa vía nos acercamos nuevamente a la literatura, uno de los factores o agentes del surgimiento de la crítica literaria moderna.

Entonces: modernidad, historia, periodismo, noticias comerciales e información política, novela, crítica literaria. Una red de discursos. En ese marco "denso" hay que pensar la colocación de la poesía, en tanto género discursivo. Género que había sido el de mayor dignidad entre las élites cultivadas, mientras que la novela era un género considerado inferior, poco prestigioso, "bastardo", como dice Marthe Robert. En el interior de esas jerarquías, el otro nuevo género "bastardo" será el periodismo.

Podemos volver ahora a las diferencias lingüísticas señaladas al principio, y sugerir que el cambio en la experiencia del tiempo propio de la modernidad podría relacionarse también con la cuestión de la duración: la poesía se instituye, o se elabora, y se experimenta como un lenguaje de la duración o la perduración, frente a la urgencia, la velocidad y la fugacidad, la rápida caducidad del lenguaje periodístico. La poesía requiere tiempo, se relee; mientras que no hay nada

Periodismo

De la rápida referencia de Koselleck a "la historiografía del día" y a "un género inferior", extraigo un corolario de mi propia cosecha: *el perio-*

más viejo que el diario del día anterior.

¿Pero era solamente eso más fugaz, la noticia, lo que "circulaba", se buscaba o se leía en los periódicos? ¿Cómo eran los periódicos? No es ocioso preguntarse cómo eran los periódicos, qué se buscaba o qué se leía en ellos, y sobre todo quiénes los leían y quiénes los escribían. Sería necesario internarse en la fascinante historia del periodismo moderno, pero eso nos llevaría muy lejos. Brevemente, un par de observaciones:

* Los periódicos eran (y en el fondo lo siguen siendo) una miscelánea: publicaban información económica y datos de utilidad para el comercio, información y comentarios políticos.

“Creo que en lugar de una fractura aristocrática —que Baudelaire a veces proclamaba, como buen hijo de su tiempo— habría que pensar en formas de contaminación entre el discurso poético y el periodístico.”

cos, diversos materiales que se consideraban formativos para la cultura de los nuevos lectores menos educados, desde reflexiones sobre problemas morales hasta enseñanzas sobre los modos de comportarse en sociedad —y allí podía tener cabida un poema, como manera de educar la sensibilidad, formar el gusto y favorecer el desempeño social— y materiales de entretenimiento. La mezcla podía abarcar desde datos sobre precios hasta catástrofes y curaciones milagrosas. Predominaban las noticias locales, ya que las noticias internacionales llegaban con atraso, hasta que mejoraron las comunicaciones y finalmente se inventó el telégrafo.

* El crecimiento de la prensa periódica está estrechamente interrelacionado con el crecimiento del público lector. Es algo dialéctico: hay más periódicos (y libros) porque hay más gente que lee, pero también hay más gente que “lee” porque hay más periódicos, más bibliotecas circulantes, lugares donde se lee en voz alta a los

no alfabetizados, como los cafés y las tabernas o aun el hogar... Como se puede notar, se trata de un crecimiento que afecta principalmente a los sectores urbanos.

Hay que tener en cuenta que en países como Inglaterra el predominio de las publicaciones religiosas era muy grande. Y que fuera de los folletos y textos religiosos, lo que se leía a nivel “popular” (y no masivo, no hay que pensar en un público masivo como el que se formó en el siglo XX) eran los *chapbooks*, los almanaques, las hojas o pliegos sueltos con himnos o cantos también religiosos, con sucesos criminales y con poesía de tipo popular, canciones, baladas, etc.

Para el caso francés, algunos de estos aspectos han sido estudiados por Chartier en *El mundo como representación*. Es obvio señalar que nada de esto a lo que me estoy refiriendo hubiera sido posible sin la invención de la imprenta en el siglo XV. Se podría decir que los libros fueron las primeras obras de arte reproducidas técnicamente. A partir de entonces, muchas de las transformaciones del periodismo estuvieron ligadas a las posibilidades que brindaron los adelantos tecnológicos de la impresión y la edición.

Si se siguen los análisis de Raymond Williams o de Ian Watt para el caso inglés, se encuentran algunos datos interesantes para pensar. Uno es que el porcentaje de alfabetización fue muy bajo hasta bien entrado el siglo XIX, por lo cual todo lo que se diga acerca de la “popularidad” de una obra es relativo. En realidad, el concepto mismo de “popular” es dudoso, pero no me voy a internar en ese problema tan controvertido. Sin embargo, las quejas por la “popularización” o la “vulgarización” de la literatura y del libro son muy tempranas. Como dije antes: datan de los inicios de la modernidad. Nacen con la misma imprenta. Tanto en el Renacimiento italiano como en el período isabelino inglés es frecuente el respeto por el manuscrito y el desprecio de lo impreso, por su tosquedad y por su carácter mercantil, comercial. Con respecto a la literatura, se puede comprobar que en todas las épocas se registra la queja del tipo: “entonces apareció Defoe”, o, más tarde, “entonces apareció el *Tit-Bits*”. Veamos un par de casos.

* En 1713 Steele, director del *Tatler*, un periódico que aspiraba a ser “formativo”, “educativo”, pero periódico al fin, se queja sin embargo de la preferencia del público por una literatura que no promueve la reflexión y el recuerdo de lo que se lee sino una satisfacción transitoria: claramente, para él, es el caso de los periódicos populares y de la novela.

* En 1725 Defoe dijo que la escritura se había convertido en una rama importante del

comercio inglés. Que los libros y editores eran los grandes fabricantes y patrones, y que los autores, copistas, traductores y otros trabajadores de la pluma y el tintero eran los asalariados de los grandes fabricantes de libros. Aunque él era el menos indicado para denunciarlo, puesto que se lo consideraba uno de los principales culpables de esa situación, este comentario es elocuente e ilustra sobre las quejas contra el mercado y la comercialización de la literatura. En ese infierno de la literatura vulgar, los condenados del último círculo son los periódicos.

Doy algunas cifras que pueden ser útiles para captar mejor la situación:



* Siglo XVII: Tirada del *Paradise Lost* de Milton: 2000 ejemplares. Vendió 1.300 en dos años.

Un libro más popular tiró 5.000. Un almanaque con pronósticos, 16.000. Los compradores de *chapbooks* y pliegos con baladas se calculan en unos 20.000 (Williams).

* Siglo XVIII: Aumento de tirada de periódicos. Entre 1704 y 1753, o sea en cincuenta años el número de ejemplares se triplicó: de 43.800 a 168.700 por semana. Un best seller, *Rights of Men* de T. Paine, vendió 50.000 ejemplares (Watt).

Hay una especie de “patrón de crecimiento” que se repite: crece el número de lectores de libros “serios”, de literatura, de filosofía y más tarde de libros de viajes. Pero siempre crece más y más rápidamente el de lectores de publicaciones “ocasionales y efímeras”. Es decir: lento crecimiento del público “serio” ligado al libro tradicional. Crecimiento mayor y más rápido del público nuevo, menos educado, ligado a la prensa pe-

riódica y otras formas “ocasionales”. Y entre los periódicos, crecen más los periódicos dominicales y sensacionalistas que los políticos y culturales mejor elaborados. A medida que se acentúa la disparidad se multiplican las quejas por la baja calidad de lo que se lee.

En relación con el crecimiento de la prensa periódica, se registra la aparición de nuevos tipos de escritores, con *habitus* o disposiciones diferentes de las que poseían los escritores cultos tradicionales. El periodismo recibe escritores con menos educación, y por lo tanto menos atados a las formas tradicionales. Esto genera dos reacciones: en apariencia contradictorias: para Henry Fielding, un escritor de origen social alto y cono-

tura de formación, de suplemento educativo para las capas medias de reciente acceso a la lectura, y el nuevo público lector en general, a una literatura de entretenimiento más “popular”, menos preocupada por el progreso personal y el cultivo de las maneras y el gusto.

En Francia, con la Revolución Francesa, se produce un fenómeno especial, que tiene dos caras. Por un lado, colapso de la literatura: la mayoría de los escritores emigran o caen bajo el Terror; y por el otro, surgimiento de la prensa revolucionaria. Este último fenómeno, que ha sido estudiado por Robert Darn-ton, es registrado por Dickens en *A tale of two Cities*.

Estas transformaciones del espacio de la letra impresa se traducen en un creciente predominio de la prosa sobre la poesía. La prosa, se suele afirmar, se escribe más rápido, requiere menos destrezas y ajustes de procedimientos constructivos, y también se lee más rápido. En ese contexto de “despotenciación del lenguaje literario”, cuya manifestación más acabada sería la escritura periodística, la brecha entre lo efímero y la literatura, sobre todo la poesía, no hará más que agrandarse. Sin embargo, es notable comprobar de qué manera la poesía podía ingresar con toda aquella dignidad estética, ética y cívica que le habían asignado los poetas, debido a la alta idea que ellos mismos se formaban de su propia misión. En ese sentido, creo que sería interesante hacer un relevamiento de la poesía que publicaban los periódicos. Tomo un caso puntual, que encontré por casualidad. En el ensayo *Hegel y Haití*, de Susan Buck Morse, hay una reproducción facsimilar de un fragmento de página del *Morning Post* del 2 de febrero de 1803, en el que bajo el titular “Original Poetry” se publica el soneto 111 de Wordsworth “To Toussaint L'Ouverture” (jefe de la rebelión de los esclavos de Haití). Debajo del soneto aparece una columna de deportes, y al costado hay una columna sobre política europea... Aquí vemos una materialización muy clara de la relación entre poesía y periodismo, o más precisamente de la poesía en el periódico, ligada a la actualidad y a la política. En este caso, se estaría mostrando la voluntad de intervención pública que podía mover a un poeta a publicar en un periódico. Lo que exige formular una pregunta: ¿Los periódicos eran sólo una competencia desastrosa o un modo de alcanzar mayor audiencia? ¿Sólo escribían en ellos los “irregulares”, o lo hacían también los poetas y escritores prestigiosos?

Escritores en los periódicos

La denigración del periodismo, ligada a la crítica del progreso y de la democracia del número “que todo lo iguala” es un motivo frecuente en

(sigue en pág. 14)

(viene de pág. 13)

el siglo XIX, casi un cliché. En Inglaterra se asociaba además a lo que se consideraba la destrucción de los lazos comunitarios y los modos de vida tradicionales provocados por la revolución industrial. En Francia, Balzac construyó en *Ilusiones perdidas* una de las pinturas más negras del efecto letal del periodismo sobre la poesía. Sin embargo, la presencia de escritores en los periódicos fue profusa y constante. No sólo por el folletín. En el siglo XIX francés, desde Stendhal a Zola, muchos poetas y escritores hicieron campaña por sus poéticas en las páginas de los periódicos. Los periódicos brindaban una tribuna para la difusión, fueron vehículo de polémicas y sobre todo, eran un modo de ganar dinero. Creo que el periodismo fue para muchos poetas un oscuro objeto del deseo. Esto lo vio con claridad Walter Benjamin, en sus estudios baudelaireanos, cuando escribió: "Baudelaire sabía muy bien lo que de verdad pasaba con el literato. Se dirige al mercado como un gándul, como quien va a echar un vistazo; pero en realidad va para encontrar un comprador".

Las maniobras de Baudelaire son ilustrativas al respecto. El mismo Benjamin las menciona rápidamente. Por mi parte, creo que hay algo de leyenda acerca de su repugnancia aristocrática por el periodismo y su resistencia a publicar en periódicos y revistas. Creo que su actitud era mucho más ambigua, ambivalente. Quiero decir: aunque él proclamaba esa repugnancia, no debería ser tomada al pie de la letra. Me detengo en un episodio que me parece significativo: en 1848 (un año crucial, que parte en dos el siglo XIX francés) aceptó ser redactor en jefe de un periódico de Chateauroux, una ciudad de provincia del departamento del Indre. El primer artículo que publicó empezaba así: "Cuando Marat, aquel hombre bondadoso, y Robespierre, aquel hombre de alma limpia, pedían, el primero trescientas mil cabezas, y éste último la permanencia de la guillotina, obedecían a la ineluctable lógica de su sistema". Además de escandalizar con ese debut, se había instalado en la provincia con una actriz a la que hacía pasar por su esposa. Cuando el presidente del consejo de administración del periódico, que era un notario, le reprochó el engaño, le contestó "la favorita de un poeta puede valer tanto como la esposa de un notario". Y por supuesto, se volvió a París. Este episodio y otros semejantes muestran que las relaciones de Baudelaire con el periodismo eran más bien tortuosas. Como señaló Claude Pichois, en ellas se mezclaban "la búsqueda de empleo y la provocación". Algo parecido a lo que puede detectarse en su autopostulación para ingresar en la Académie Française.

La otra leyenda es la de su resistencia a publicar los poe-

mas de *Las Flores del mal* en periódicos y revistas, porque pensaba en una composición y un orden que exigían el libro, por oposición a los *Pequeños poemas en prosa*, que sí aceptó publicar por separado. De hecho, en 1852 publicó "Le reniement de Saint Pierre" en la *Revue de Paris*, y en 1855, 18 poemas de *Las flores...* en la *Revue des Deux Mondes*. Se podrá argüir que una revista literaria no es lo mismo que un periódico, pero hay que reconocer que la revista toma del periodismo el propósito de difundir novedades y respaldar posiciones, consolidar grupos, poéticas o tendencias, en este caso en el campo literario, y que tiene por función anticipar los libros, prepararlos el terreno, y hasta cierto punto intenciones propagandísticas que podrían calificarse de comerciales, aunque por lo general ninguna de esos propósitos se cumple puesto que son efímeras y fracasan comercialmente. Voy a volver sobre este punto.

Creo que en lugar de una fractura aristocrática —que Baudelaire a veces proclamaba, como buen hijo de su

sesperada por publicarlos en los periódicos. Así, en 1862 publicó en *La Presse* una serie que contiene la mayor cantidad de textos inspirados en París, con la célebre dedicatoria a Arsène Houssaye (¡¡¡que si no recuerdo mal era el director del diario!!!) en la que hablaba del ideal de "una prosa poética, musical, sin ritmo y sin rima", nacida de la "frecuentación de las ciudades enormes" y "el cruce de sus innumerables relaciones". Finalmente en 1864 publicó dos series más en *Le Figaro*, y se anunció una tercera que nunca apareció. No sé si en el periódico se dieron explicaciones por la interrupción, pero en una carta a su madre Baudelaire le dijo "mis poemas aburrían a todo el mundo".

Más irreductibles a la contaminación con el periodismo parecerían Flaubert y Mallarmé. Aunque Flaubert extrajo la anécdota de *Madame Bovary* de una noticia periodística y aceptó publicarla inicialmente como folletín en la *Revue de Paris*, con lo que obtuvo tanto el célebre juicio por inmoralidad como una enorme publicidad que le aseguró al libro un inusitado éxito

ceso y esto se vuelve plausible en la Prensa, limitada a la publicidad, según parece, haciendo caso omiso del arte. Sólo desapruebo el retorno de una trivialidad al libro primitivo que divide, en favor del diario, el monopolio de las herramientas intelectuales, acaso para quitarse el peso de encima. Más bien la Prensa, entre nosotros solos, es la que ha concedido un puesto a los escritos —su tradicional folletín de planta baja durante mucho tiempo sostuvo la masa del formato entero: igual que en las avenidas, sobre la frágil tienda deslumbradora, espejos con centelleo de joyas o bañados por el matiz de las telas, con toda seguridad descansan un pesado edificio de muchos pisos—. Más aún, la ficción propiamente dicha o relato imaginativo jueguese, a través del surtido de "periódicos", triunfando en los lugares principales, hasta la cúspide: desaloja el artículo de fondo o de actualidad que aparece como secundario. Sugestión e incluso lección de cierta belleza: que hoy no es sólo el sustituto del ayer, que presagia mañana, sino que se sale del tiempo, por general, con una integridad lavada o nueva. El pasquín vulgar, pre-

Ante esta prosa tan oscura difícilmente se podría hablar de contaminación, por más que ése sea precisamente el tema subyacente y que Mallarmé discursa sobre el lugar de la literatura en la prensa y oponga el folletín a la poesía, las páginas del libro a la hoja del periódico. Lejos de esa distancia radical, una forma innegable de contaminación es lo que se puede llamar "periodismo literario". En la franja más prestigiosa de ese rubro habría que inscribir la *crónica* hecha por grandes escritores. Entre los latinoamericanos, José Martí y Rubén Darío fueron grandes cronistas, y publicaron gran parte de su producción en el diario *La Nación*. No me parece casual que la primera colaboración de Darío en este diario (agosto de 1892) haya estado dedicada a Martí, sobre todo si se piensa que Martí reflexionaba a menudo en sus crónicas sobre un arte nuevo, propio, y sobre su función y la del artista en la sociedad latinoamericana. Pocos días después (septiembre) Darío publicó la *crónica* "Pequeños poemas en prosa. En el mar", cuyo título puede leerse como otra declaración de filiación en el género. Por otra parte, parece tener una gran autoconciencia del dilema que afronta el poeta moderno por la tensión entre las minorías y las multitudes. Alude a él en el célebre prólogo de *Cantos de vida y esperanza*: "Yo no soy un poeta para las muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir hacia ellas". Como señala Susana Zanetti en su estudio sobre las crónicas:

[Darío]... conoce las consecuencias acarreadas por las transformaciones de la prensa moderna, que fuerzan al cronista a convertirse en "dibujante, sportsman, fotógrafo" y sobre todo en promotor del aumento de las tiradas mediante la búsqueda de la "noticia fresca" para sobrevivir, para "ganarse el pan", al mismo tiempo que define los valores literarios y sociales de un oficio asediado por esa bifronte e ineludible condición moderna de su escritura, entre la de periodista y la de poeta.

Una carta que Darío envía a Payró brinda un buen complemento de estas observaciones:

Has tenido un buen campo de experiencia y ese es el diario. ¡El diario! Yo le oigo maldecir y sé que se le pinta como la galea de los intelectuales, como el presidio de los literatos, como la tumba de los poetas. Y es a mi ver injusto de toda injusticia ese cargo... Sin esas gimnasias de la prensa, tu idea no hubiera tenido nunca músculos... Sí, eres un periodista; ¿pero quita eso ser escritor? ¿no es obra de un inmenso, de un colosal reportero esa *Roma* de Zola que estás aún traduciendo en *La Nación*?

Más allá del juicio que puede merecer *Roma* y la publicación en folletín, la mención de



tiempo— habría que pensar en formas de contaminación entre el discurso poético y el periodístico. La incrustación de términos de la actualidad en el léxico de *Las flores del mal* y la versión en prosa de algunos poemas originalmente escritos en verso podrían verse como indicios de esa contaminación que culminaría con el proyecto de los *Pequeños poemas en prosa*, que Baudelaire luego titularía *Le Spleen de Paris*. En esa colección habría que diferenciar los que son versiones en prosa de poemas primero escritos en verso de los que fueron escritos directamente en prosa, y los que toman temas del presente de la vida urbana de los que remiten a otros temas o ámbitos. Pero aun con estas diferencias se puede afirmar que los rasgos de la mayoría de esos textos —prosa, brevedad, ambiente urbano, proximidad con la crónica o con la narratividad— los hacen ideales para ser publicados en la sección literaria de un periódico, ese espacio en el que se da cabida a lo que excede la noticia y la función meramente informativa. Baudelaire se quejaba de las mutilaciones que la censura introducía en sus poemas, pero hizo tentativas de

de ventas, lo extraordinario es que, siendo novelista y no poeta, tanto su ideal de escritura y su trabajo con la frase apuntan a la duración. La prosa de Flaubert se concibe en contra de cualquier concesión a la fugacidad o a la velocidad de la escritura periodística. Mallarmé llevó al extremo esta actitud, con las violaciones de las normas sintácticas que confieren un alto grado de hermetismo tanto a sus poemas como a su prosa. Por eso parece casi un chiste que haya intentado, como Alberdi en la época de Rosas, hacer una revista de modas... Pero su distinción entre "palabra bruta" y "palabra esencial" y su reivindicación del libro contra la página del periódico son de las manifestaciones antiperiodísticas más funcionales a una poética rigurosa como la de Mallarmé. Transcribo un par de fragmentos en castellano, singularmente ricos por la percepción del ámbito urbano que rodea al periodismo como su atmósfera indispensable:

Un comercio, resumen de intereses enormes y elementales, los de la mayoría, usa la imprenta para la propaganda de opiniones, la narración del su-

gonado como es sabido, abierto en la plaza, padece este reflejo, así de qué cielo emanado sobre el polvo del texto político. Seemiente aventura deja indiferentes a algunos porque imaginan, con poco más o menos de rareza y de sublimidad en el placer catado por la gente, que la situación se mantiene en lo que solo es alto y sin precio, incommensurablemente y conocido bajo el nombre de poesía: ella siempre quedará excluida y el estremecimiento de sus vuelos, en otro sitio que no sea las páginas, objeto es de parodia y nada más por la envergadura en nuestras manos de la hoja apresurada o vasta del periódico.

Su desazón... su molestia, los haría, a esos letrados, más que al pregon de los diarios, apresurar el paso o desviar la mirada ante un encanallamiento del sagrado formato, el volumen, en aras de gas nuestro (*à notre gaz*); que con ello aparece la lengua al desnudo, vulgar, asediada en la plaza pública. [De "Escaparatés", en Edison Symons, *Poética de Mallarmé*, Madrid, Editora Nacional, 1977. Ver también "Crisis del verso" y "El libro, instrumento espiritual"]

Zola tal vez no sea casual, ya que en su artículo "El dinero y la literatura" Zola había realizado una defensa del periodismo como fragua para el ejercicio de la escritura y como fuente de ingresos moderna que aseguraba la independencia del escritor a diferencia de las anteriores servidumbres de mecenazgos y patronazgos.

Revistas

Habría que preguntarse si es a pesar de ser cronista-estrella de un gran diario o precisamente por serlo que Darío funda en 1894, junto con Ricardo Jaimes Freyre, la *Revista de América*. Lo cierto es que si por un lado los jóvenes modernistas inician sus revistas con la intención de sustraerse a las presiones de los medios periodísticos tradicionales, al mismo tiempo aprovechan de todos los adelantos técnicos que ofrecía la industria cultural moderna de la que esos mismos medios formaban parte para singularizarlas como objetos artísticos. En varios países latinoamericanos surgen casi al mismo tiempo revistas que dan cuenta del carácter continental del modernismo. Más que una oposición tajante, esto indica que las revistas cumplen una función complementaria a la de los diarios, aunque más especializada y restringida. También en ellas, como en la crónica, se ejercita el estilo y se dan a conocer poéticas y autores. Pero además las revistas arman redes específicas, lazos comunicantes que contribuyen a consolidar el modernismo latinoamericano.

En líneas generales, al hablar de revistas es necesario distinguir entre las grandes publicaciones de larga duración, como la *Edinburgh Review* (1801), el *Mercurio de Francia* (el de 1890), *Le Figaro*, etc., o una gran revista casi oficial, como *La Revue des Deux Mondes*, y otras revistas a veces también "grandes" por la intensidad de sus efectos, pero de cenáculos, de vida breve, como el *Athenaeum* de los románticos alemanes de Jena (1798-1800), o la mítica *Arturo*, en la Argentina, que tiró un solo número pero es considerada el emblema de algunas vanguardias locales. Y están también las múltiples pequeñas revistas de corta duración, cuya existencia e importancia en la vida literaria fueron en aumento en Francia y también en Inglaterra desde mediados del siglo XIX, sobre todo a partir del simbolismo y los movimientos finiseculares.

Para acotar este tema, me voy a referir a un caso puntual, el de la *Revue Blanche*, porque creo que con toda su singularidad ilustra algunos aspectos relevantes. Empezó imprimiéndose en Bélgica alrededor de 1888 o 1889, y era entonces apenas una *plquette* de aficionados hecha por jóvenes belgas y franceses provenientes de familias adina-

das. Pero en octubre de 1891 empezó a publicarse en París, y ese traslado fue al parecer considerado como un renacimiento, porque el primer número parisino llevó el número 1. El contraste entre los sumarios de los primeros veinte ejemplares belgas y los parisinos es impactante: de una lista de desconocidos a una lista de celebridades. Sintetizando, se puede advertir que cumple un periplo poco usual, y pasa de modo fulgurante de ser una pequeña revista a ser una "gran" revista, de tirar 2.500 ejemplares en 1891 a 10 o 15.000 ejemplares hacia 1900, pero siempre apuntando a las minorías.

La *Revue Blanche* empezó presentándose como ecléctica y conciliadora, pero de hecho en sus páginas fueron escribiendo sucesivos renovadores que tenían escasa aceptación entre el gran público. Primero los simbolistas, con Mallarmé a la cabeza, que era uno de sus "faros", y Gustave Khan; luego, Verlaine y los decadentistas, y a medida que se incorporaban a la vida literaria, es decir, en sus comienzos, cuando todavía eran desconocidos, escribieron Léon Blum, André Gide, Marcel Proust, Guillaume Apollinaire y Alfred Jarry. La lista sería interminable, y basta registrar que publicaron a Oscar Wilde, a los autores escandinavos (Ibsen, Strindberg, Hamsun), y creo que hasta Darío publicó algo en sus páginas. Promovieron a pintores y músicos de vanguardia, y también publicaron textos sobre ocultismo, ya que las corrientes ocultistas estaban muy ligadas a los movimientos simbolista y decadentista. Esto parece curioso, porque la revista era claramente anticonservadora, de *gauche*, y publicaba textos anarquistas, pero se sabe que la mezcla de tendencias positivas y racionalistas con corrientes ocultistas y esotéricas es un rasgo característico del *fin-de-siècle*.

El gesto inesperado que distingue a la *Revue Blanche* es que en 1898, cuando estalló el *affaire Dreyfus*, se politizó decididamente. Intervino con fuerza en el debate público y celebró a Zola, que como naturalista estaba muy lejos de las poéticas que promovía en sus páginas. A raíz del *affaire* la revista rompió estrepitosamente con el que había sido otro de sus "faros", Maurice Barrès, hasta entonces un príncipe del decadentismo, y a partir de ese giro escribieron en sus páginas algunos *dreyfusards* que llegarían a ser intelectuales notorios, como Charles Péguy y Julien Benda. El último número salió en 1903.

En una consideración de la importancia, los lugares, los estilos y las proyecciones de las revistas para pensar la cuestión de poesía y periodismo, habría que enmarcar la trayectoria de una revista tan especial como la *Revue Blanche* entre dos grandes revistas: una, el *Mercurio de Francia*, que empieza a publicarse al mismo

tiempo. La otra, la *NRF* de Gallimard, que la continuó.

Una breve anécdota para terminar: En 1914, cuando empezó la primera guerra europea, André Gide, estrella de la *NRF*, anotó en su *Diario*: "Valiente *Revue Blanche*. Qué falta nos haría hoy". El recuerdo de Gide habla de la intensidad de ciertas intervenciones públicas en las revistas literarias del siglo XIX. Y hoy, ya en el siglo XXI, ¿qué? Dejo pendiente la pregunta.

María Teresa Gramuglio es miembro del Consejo de Investigaciones de la UNR. Enseña Literatura Europea en la Fa-



cultad de Humanidades y Artes de esa universidad. Fue profesora de Literatura del Siglo XIX en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, donde actualmente es profesora consultada. Ha publicado trabajos sobre temas y autores de literatura argentina—imágenes de escritor, literatura y nacionalismo, la revista *Sur*, Leopoldo Lugones, Carlos Mastroratti, Juan L. Ortiz, Juan José Saer, entre otros. Dirigió *El imperio realista*, vol. 6 de la *Historia crítica de la literatura argentina* de Noé Jitrik. Integró el Consejo de Dirección de la revista *Punto de Vista* desde su fundación hasta 2004.

Orfeo ante el kiosco de prensa: Apollinaire en la Torre Eiffel

por Edgardo Dobry

Intentaré plantear de qué modo las directrices que Gramuglio ve en el siglo XIX —en el encuentro, cruce, colisión y trama entre periodismo y poesía— perduran o se transforman en el XX. Creo que hay un momento muy importante, que no siempre se tiene en cuenta, en las primeras dos décadas del siglo, hasta finales de la Primera Guerra Mundial, donde se fijan algunas de las pautas que perdurarán hasta nuestros días. Citaré para ello los primeros párrafos del poema "Zona", que Apollinaire escribió en 1912 e incluyó en *Alcoholes*, de 1914:

Definitivamente estás cansado de
/este mundo antiguo

Pastora oh torre Eiffel el rebaño de
/los puentes bala esta mañana

Estás harto de vivir en la
/antigüedad grecorromana

Aquí hasta los automóviles parecen
/antiguos
Sólo la religión sigue siendo
/completamente actual sólo la
/religión
Sigue siendo sencilla como los
/hangares de Port-Aviation

Sólo tú no eres antiguo en Europa
/oh Cristianismo
El europeo más moderno de todos
/es usted Papa Pio X
Y tú a quien las ventanas observan
/la vergüenza te impide
Entrar en una iglesia y confesarte
/esta mañana
Lees los prospectos los catálogos los
/carteles que cantan a pleno
/pulmón
En ellos se encuentra la poesía esta
/mañana para la prosa están los
/periódicos.
Los folletines a 25 céntimos
/repletos de aventuras policíacas
Retratos de grandes hombres y mil
/títulos diversos

El tono ingenuo y ligero que Apollinaire construye con toda deliberación hace que, en su poesía, se corra el riesgo de pasar por alto lo verdaderamente significativo. Por ejemplo, los penúltimos versos de la cita: si la poesía está en los catálogos y los carteles, y la prosa en los periódicos, ¿qué lugar, qué tarea, qué función le queda al poeta? Mallarmé había reaccionado de todas las maneras posibles contra la creciente circulación de la palabra escrita, contra lo que era ya, en su época, el auge de la opinión pública (puesto que, como señala Habermas, la opinión pública nace precisamente como una comunidad de lectores). Mallarmé formaliza y simboliza todas las maneras de reclusión del poeta y de la poesía: el hermetismo es, en él, estrategia defensiva contra la amenaza de una *masa* de lectores. Antes que dejarla en manos de periodistas y folletinistas, Mallar-

mé y, a su manera, Rimbaud, prefieren recluir a la poesía, hurtarla al tráfico del día, quizás con la esperanza de que renaciera convertida en otra cosa. Secuestro sacramental e irrevocable; quince años más tarde, Apollinaire es el primero en advertir que la poesía, tal como se la entendía hasta entonces, está muerta —Breton llamó a Apollinaire "le dernier poète". Arthur C. Danto (*Después del fin del arte*) sostiene que, en el camino hacia la "muerte del arte", un hecho esencial es la forma en que "en el arte moderno el arte es el principal objeto de reflexión". ¿Y cuál es el objeto principal en la poesía de Mallarmé sino la poesía misma? Rimbaud, por su parte, escribe al principio de la *Temporada en el infierno*: "Una noche senté a la Belleza en mis rodillas. Y la encontré amarga. Y la injurié."

Apollinaire constata el nuevo estado de cosas: la "alquimia verbal" no saca ningún oro; nunca se superó la "crisis del verso". La metamorfosis de la poesía fue a dar en al ardid publicitario, el jingle, el eslogan de cartel. El cociente de esa transformación fue la muerte de la poesía lírica tal como se la conocía hasta entonces (y tal como, en buena medida, se la siguió conociendo incluso después; de allí que gran parte de la poesía del siglo XX y de la que hoy se sigue escribiendo esté muerta desde su nacimiento). Apollinaire intuye, en 1914, la *función* que ocupará la invención poética en la era de los *magazines*, la radio y, finalmente, la televisión: la elaboración de rimas o la apelación a las frases hechas para acomodarlas al producto promocionado. Y, también, el estribillo de la canción popular, devenida bien de consumo, lo que sería —y sigue siendo— la música pop —primero en inglés, más tarde en todas las lenguas del mundo. El acervo tradicional de la canción popular es, precisamente, la forma que late, parodiada, bajo el ritmo de muchos de los poemas de *Alcoholes*. Buena parte de lo que, treinta años más tarde, causará la alarma de Adorno y Horkheimer en su brillante y certero ensayo sobre "La industria cultural" (contenido en *Dialéctica del Iluminismo*), está presentado en esos versos de "Zona". Con una evidente diferencia de tono, reflejo de la historia: lo que en Apollinaire es aún festivo en Adorno será ya apocalíptico; lo que en uno es promesa en otro es catástrofe.

La prosa es de los periódicos, la poesía de catálogos y carteles. María Teresa Gramuglio citaba a Roman Jakobson y a su clásico ensayo "Lingüística y poética" (1960). La definición de "la función poética del lenguaje" se centra, allí, en el eslogan de una campaña presidencial estadounidense: "I like Ike". Jakobson muestra la manera en que la disposición simétrica de los diptongos

(sigue en pág. 16)

(viene de pág. 15)

gos, la alteración y las rimas internas de estas tres breves palabras se construye de acuerdo con procedimientos de la tradición poética, e incluso remite a un estudio (Dell Hymes: "Phonological Aspects of Style: Some English Sonnets") en el que se muestra "el predominio del núcleo /ay/ en ciertos sonetos de Keats". Es verdad que Jakobson se propone mostrar cómo la función poética del lenguaje puede extenderse más allá del ámbito estricto de la poesía; pero no es menos significativo que elija para ello un eslogan publicitario, y en particular el de una campaña política. En la democracia norteamericana como forma suprema de la sociedad capitalista, la inventiva poética, la alta tradición de la poesía anglosajona, va a dar en la astucia con el que un creativo publicitario condensó una serie de procedimientos en una fórmula mnemotécnica de tres monosílabos. La eficacia de la tradición se

paisaje representable es el urbano, y el único rebaño posible el de los puentes sobre el Sena. La opción romántica de buscar refugio en la naturaleza ya no es posible: el poema debe hacerse desde el caos y lo artificial. Está aquí el germen del ideal estético de la vanguardia, del nuevo canon de belleza: la máquina, lo artificioso, la torre Eiffel, representan ahora una aspiración de sublimidad. Sin embargo, hay un arrebato de temor en ese "hasta los automóviles parecen antiguos", como si todo fuera tan rápido que hasta lo más reciente puede ya pertenecer al pasado. (La Torre Eiffel fue el símbolo de la fascinación y el temor, de la disrupción y la reconstrucción de un vínculo con la grandeza clásica, como aparece también en un poema contemporáneo de Blaise Cendrars, "Tour": "O tour Eiffel/ Je ne t'ai pas chauscée d'or... / Je ne t'ai pas revêtu du plum de la Grèce/ Je ne t'ai pas nommé Tigre de David ni Bois de la Croix..."). Y Vicente Huidobro, en *Tour Eiffel*, dedicado a Robert Delaunay: "Tour Eiffel/ Guitarre du ciel").

Pero Apollinaire no se lamenta de que la poesía se encuentre en "los prospectos los catálogos los carteles que cantan a pleno pulmón". Es una afirmación que se hace "esta mañana", como si todo estuviera sujeto a una posibilidad de cambio permanente (como, por otra parte, sucede en las noticias del diario). ¿Cuál es, entonces, el trabajo que le queda al poeta? Quizá la captación del lirismo ambiente, del juego de correspondencias (aunque ya no necesarias, sino contingentes y azarosas), como si el paisaje urbano pusiera a dialogar todas sus voces a través del poeta. La superposición de todas las perspectivas, que acerca a Apollinaire al cubismo-amigo de Picasso, por esos mismos años escribe *Los pintores cubistas* (1913), considerando uno de los manifiestos del grupo-, aparece en "Zona" como una muestra de lo fragmentario, de lo que se superpone pero no se une, de lo que fluye junto sin organizarse en un sistema: en ningún sistema, ni siquiera en el de un "yo", en el de una subjetividad como dadora de sentido. La caída del "yo" unívoco determina la muerte del lirismo clásico, la nueva dificultad en la construcción de una voz, en la puesta en escena de una máscara que exprese las emociones de un alma.

La poesía está en los carteles, la prosa está en los periódicos. No es causalidad que, en ese panorama, aparezca la cuestión del dinero ("los folletines a 25 céntimos..."), verdadero motor de toda la circulación. "Durante la fase mercantil... se desarrolla también vigorosamente el segundo elemento constitutivo del marco del tráfico tempranamente capitalista: la prensa", escribe Habermas. Existe una relación insoluble entre el auge de la

economía capitalista y el de la prensa periódica. En "Zona" se nos dice que la literatura no permanece ajena a ese movimiento, que forma parte de él. El poeta puritano, como lo concibieron los simbolistas, se ha quedado sin lugar en la ciudad moderna, donde las torres de hierro son pastoras de puentes. Mallarmé era el poeta del reino interior; el que, encerrado en su gabinete (como su muy conocido "Soneto en iá") busca el hermetismo para encontrar el último refugio del poema; Apollinaire es el último flâneur, el que disuelve en la calle el "misterio", la "alquimia" del gabinete poético. Mallarmé indicó la senda del poeta *apocalíptico*; Apollinaire, con su entusiasmo por lo artificial, la máquina, el aire de

mente un estado azaroso del caos urbano, una situación, una relación: "experimentar el acaso, la asociación libre que ningún razonamiento puede hacer nacer, el hallazgo" dice Marcel Raymond. Estamos ya cerca de Duchamp (el primer *ready-made*, la rueda de bicicleta, es de 1913), del encuentro casual: lejos de abolirse, el azar aparece en el centro del hecho estético. El azar: aquello de lo que el diario de hoy no puede dar cuenta; el envés perdurable del acontecimiento, o la cristalización de su definitiva futilidad.

No la expresión de una subjetividad sino el prima en que el sujeto se descompone o el acaso en que se diluye. En 1913, Apollinaire apunta esta senda en uno de sus poemas

Es usted un tonto de miga de pan
Esta señora tiene la nariz como
/una tenia solitaria
Luísa ha olvidado su abrigo de piel
Yo no tengo abrigo y no tengo frío
El Danés fuma su cigarrillo
/consultando el horario
El gato negro atraviesa la
/cerveceria

Estas tortas estaban exquisitas

"¿Se trata acaso de jirones de una conversación? —se pregunta Hugo Friedrich (*La estructura de la poesía moderna*, 1956)—. En este caso, el azar que preside la reunión de estos jirones incoherentes de conversación es una de las modalidades de esa poesía que, mediante este procedimiento, ya no copia la realidad sino que se toma a sí misma por objeto". El cubismo de "Zona" se añade aquí la idea de simultaneidad. El poema es más oscuro: no hay tránsito ni *flânerie* sino contingencia y azar: "El sujeto lírico renuncia a la perspectiva pasajera y resulta absolutamente indeterminado", escribe H. R. Jauss; y agrega que se trata de "la simultaneidad y ubicuidad de la vida moderna afirmada empíricamente en un movimiento inacabable".

En "Lundi Rue Christine" el poeta se pone en la posición de un editor de voces escuchadas al azar: se sabe que, por la misma época, Apollinaire publicó dos estenogramas de conversaciones captadas por casualidad, sin agregar comentarios y con indicaciones de lugar y hora. Esta especie de *ready-made* poético actúa, nuevamente, como una subversión del periodismo: usando sus mismas herramientas, pero volcándolas en crudo, mostrando su carácter contingente. Y no se trata de una estilización de la contingencia sino, al contrario, de una apertura de la esencia del poema al azar de lo que acontece. Por eso Jauss dice que, para Apollinaire, se trata del "lirismo ambiente de una protopoesía orfíca", en la que se apunta a "la solución del sentido moderno de lo sublime".

El título del poema, "Lundi Rue Christine", menciona el lugar y el día. La hora se da a entender en el verso 5 ("tres luces de gas encendidas"), que evoca el atardecer; y acaso en el verso 12 ("Pim pam pim"), que señalaría el toque de campanas. Sólo en el verso 24 se dice que estamos en una "cerveceria" (*une brasserie* en el original) y aparecen diseminados detalles sobre el ambiente y el mobiliario. Los fragmentos de diálogos entre clientes y mozos se alternan con nombres de lugares lejanos, como Túnez, Esmirna, China. Hay unidad de lugar y de tiempo, pero la acción se disemina en mil gestos insignificantes o difíciles de descifrar. Pocos años después, T. S. Eliot escribe su propia "canción de amor", surcada también de fragmentos de conversación, aunque sucedan en livings londinenses y no en cafés parisinos. En "Tradición y talento individual"



canción popular, está del lado de los integrados.

Tras la muerte de la poesía, el poema tiene una posibilidad de subsistencia: convertirse en una cosa en sí misma. El propio Mallarmé había dejado apuntada esta vía en un *Coup de dés* (1897), un poema en el que la palabra y la escritura misma se vuelven materia artística, en el que buena parte de la capacidad de significación está en las relaciones tipográficas internas. Lo propio del poema-cosa es la opacidad, puesto que no representa nada sino su propia existencia como objeto estético hecho de palabras (a mediados del siglo, Samuel Beckett lo diría de uno de los artefactos más sorprendentes de la literatura contemporánea, *Finnegans Wake*, de Joyce: "Aquí, forma es contenido; contenido es forma (...) No trata de cosa alguna; es la cosa misma").

El acontecimiento queda en manos del periodismo; su exaltación o promoción, de los carteles. El poema puede registrar transversal y sesgada-

más conocidos, "Lundi Rue Christine"; reproducimos los primeros 25 de sus 48 versos:

La portera y su madre dejarán
/pasar todo
Si eres un hombre me
/acompañarás esta tarde
Bastaría que alguien sostuviese la
/puerta cochera
Mientras el otro sube

Tres luces de gas encendidas
La patrona está enferma del pecho
Cuando acabes jugaremos un
/partido de damas
Un director de orquesta tiene mal
/la garganta
Cuando vengas a Túnez haré que
/fumes kif

Parece que esto rima

Pilas de platos flores un calendario
Pim pam pim
Debo casi 300 francos a mi
/propietario
Preferiría cortarme el ya lo creo
/que dárselos

Partiré a las 20h. 27
Seis espejos miran siempre
Creo que vamos a enredarnos más
Querido señor

hizo evidente: Dwight D. Eisenhower ganó las elecciones.

Ubicado como primera pieza de *Alcoholes*, "Zona" adquiere carácter programático. Apollinaire suprime los signos de puntuación y evita los encabalgamientos, lo que hace de cada verso una sentencia completa y del conjunto una rápida sucesión de imágenes, que parece seguir el ritmo caótico de la ciudad moderna. El poema se halla "interiormente atormentado por un principio de desorden" (Marcel Raymond, de *Baudelaire al surrealismo*, 1933). En este aspecto, Apollinaire es un *flâneur* al estilo de Baudelaire, aunque el caos y la masificación de París han crecido vertiginosamente. Por su parte, H. R. Jauss (*Las transformaciones de lo moderno*, 1989) escribe: "En las *Fleurs du mal* domina el spleen..., una experiencia siempre amenazada por la angustia; en cambio, el tono general de los *Tableaux parisiens* de 1912 lo marca la admiración ingenua por las realizaciones de la civilización técnica... y una confianza crédula en un futuro aun mejor".

Poner a la torre Eiffel como pastora de puentes es parodiar la poesía bucólica clásica, en una posición en que el único

(1917), Eliot propone la idea de que el poeta debe ser como el filamento de platino que cataliza la combinación de los gases para formar el ácido sulfúrico: "La combinación se verifica sólo en presencia del platino, y sin embargo en el ácido que se ha formado no hay trazas de platino, ni tampoco el filamento se ve afectado por el proceso: ha permanecido inerte, neutral, inmutable. La mente del poeta es como ese hilo de platino".

En qué consiste lo órfico de una poesía pendiente de la contingencia efímera, del acontecer casual? En la apuesta a una determinada forma de mirar y de disponer los materiales. De "Zona" a "Lundi Rue Christine" Apollinaire vacía el interior subjetivo, lo vuelca todo a lo que sucede fuera, en la calle, en un café. No opone a la actualidad periodística un reino espiritual superior, sino que le disputa su lugar con herramientas semejantes. No busca el símbolo para esconder en él la esencia evanescente del poema; si hay hermetismo, es por sobreexposición, por exceso de visibilidad. Materiales poco artísticos, poco prestigiosos. Y, sin embargo, el poema está en una posición fuerte, pues el poema sucede a través de él: "el sentido moderno de lo sublime", como señalaba Jauß.

Los materiales de derribo con los que trabajó la poesía del siglo XX fueron de muy diverso tipo. Pero la fórmula de esa otra cosa en que el poema se ha convertido tras la muerte de la poesía todavía no ha encontrado su definición precisa. A casi cien años de "Zona", "el sentido moderno de lo sublime" sigue buscando su forma y sus transformaciones.

Edgardo Dobry nació en Rosario en 1962 y vive en Barcelona desde 1989. Ha publicado los libros de poemas *Tarde de Cristal* (Último Reino, Buenos Aires 1992), *Cinética* (Libros de Tierra Firme, Buenos Aires 1999, reeditado por la editorial española Dilema en 2004) y *El lago de los botes* (Lumen, Barcelona, 2005). Como crítico es colaborador de varias revistas y diarios de España, México y Argentina, entre ellos *El País* de Madrid. Integra el staff de *Diario de Poesía*.

"La escucha de lo que nadie está oyendo"

por Osvaldo Aguirre

Si uno parte de las figuras corrientes, la conjunción de poesía y periodismo abre un interrogante. Una esclerosis, incluso, supuestamente insalvable: ¿cómo es posible escribir periodismo y a la vez escribir poesía? Porque el periodismo supone un estatus más bajo: "poesía", se dice, "y periodismo", luego, descen-



diendo varios escalones. La palabra del cronista siempre tiene un carácter provisorio, reviste el carácter de un borrador. Se inscribe en un texto que apela al futuro y a su disolución en otro relato que otorgará mayor profundidad y despliegue a lo que en él se enuncia al calor del momento. Curiosamente, en la antigüedad el poeta también fue pensado en relación al historiador, como un historiador posiblemente inexacto, o por el contrario, como más exacto que cualquier analista, porque es más general.

Hacer periodismo y a la vez hacer poesía es anecdótico, aunque no sea lo mismo que hacer poesía y desarrollar otra práctica desligada del trabajo con el lenguaje. Para responder a la pregunta mencionada basta recordar la experiencia concreta de muchos escritores. Pero el interrogante tiene un sentido: lo importante es cómo se articulan esas actividades en la práctica de una escritura.

Las revistas literarias son, en ese sentido, un lugar de cruce de poesía y periodismo. A través de sus referentes más prestigiosos, el periodismo suele ofrecer el modelo de un lenguaje y un discurso despojados y contundentes, que producen efectos sobre los lectores. Las revistas literarias no son indiferentes a esos registros. O bien los enarbolan como estándar de una reacción a las jergas que en ocasiones se padecen en la universidad, o bien los erigen en el objeto de un rechazo que define la propia propuesta. No obstante, "escribir para un pequeño círculo" dice Lionel Trilling—no asegura integridad en mayor grado que escribir para la mayoría; el pequeño círculo puede corromper con tanta certeza y a veces con tanta rapidez como una gran asignación publicitaria¹. Las revistas literarias suelen proponerse ser "periodísticas" en el sentido también de definir un formato, un ámbito de circulación y cierta frecuencia de salida, factores que estructuran a los productos y apuntan a un público lector. El proyecto describe, más bien,

un horizonte, ya que en general se trata de publicaciones que no acceden al espacio público (se distribuyen de mano en mano, en algunas librerías, en las presentaciones) y están ligadas a lo efímero: aparecen una, dos, tres veces.

Por ese mismo carácter efímero, las revistas literarias permanecen en la memoria. Así se da el caso de publicaciones que son recordadas, sin que se conozca la existencia de ejemplares, por su retransmisión oral a través del tiempo. Como todo relato de la memoria, esa historia se construye desde el presente, siguiendo la ruta de ciertos hallazgos: la aparición de "Misión", el poema que abre la obra de Hugo Padeletti, en la revista *Cosmorama* (1945); la publicación de "Aprendizaje de tu muerte", el hermoso treno que Arturo Fruttero escribió para Antonio Camarasa y que se publicó en el único número de la revista *Cauce* (1963); los poemas de Juan Manuel Inchausti en la revista *Alto Aire* (1965). En cambio, el periodismo, justamente por su cotidianeidad, exige el olvido. En su contrato de lectura, se diría, hay una cláusula no escrita en la que le pide al lector un cierto olvido. La creación de la noticia presupone la ilusión de que algo ocurre por primera vez. Aunque la memoria es hoy uno de sus géneros, también en este sentido el periodismo puede ser un borrador: no porque constituya la primera versión de la historia sino porque, con frecuencia, borra la historia, la inscripción de la historia en el presente, y a la vez, como si tuviera una lima muy afilada, la densidad de las palabras.

El periodismo cultural proporciona otro ámbito de cruce entre poesía y periodismo. En el suplemento cultural del diario *El País*, de Montevideo, se suele entregar una hoja a los colaboradores con indicaciones a tener en cuenta para la presentación, el enfoque y el estilo de las notas. "El Cultural es un suplemento de un diario y no una revista literaria—dice la hoja, redactada por Homero Alsina Thevenet—. Debe ser accesible a todo público, sin que el lector se vea obligado a consultar diccionarios o libros de referencia. El objetivo es lograr un estilo sencillo y preciso, una de cuyas virtudes será la brevedad. A su vez, la brevedad no supone eliminar ideas o informaciones sino eliminar palabras y frases innecesarias". Por su parte, el editor de la revista *N*, Juan Bedoian, le ha declarado la guerra a lo que llama "jerga culturosa": en particular a la "pomposidad lingüística", que caracteriza por "el uso indiscriminado de un lenguaje críptico lleno de neologismos que sólo entienden unos pocos; la tendencia de ciertos intelectuales a complicar la realidad en sus textos cuando la cuestión es al revés, simplificar aquello que en la misma realidad aparece como complejo; la distinción artifi-

cial que se hace entre los textos supuestamente especializados y para iniciados y los mensajes dirigidos a todos los usuarios de la lengua (la gente)". Esos vicios son visibles "en ciertas críticas literarias o artísticas y en artículos del ámbito académico". En el periodismo "no se puede creer lo que no se entiende"².

Al respecto se podrían plantear algunos interrogantes: ¿Por qué no publicar un texto que desafíe las capacidades que se adjudican al lector? Y sobre todo, ¿quién dice que un determinado texto escapa a la comprensión de un lector común? ¿Cómo se mide la claridad de un texto en el periodismo cultural? Definir lo legible resulta quizás una operación comparable al recorte incidido por un medio sobre la masa de acontecimientos que se le presenta: no parece tanto natural como ideológica. Esta es una cuestión que sería interesante profundizar en otra oportunidad.

En su hoja, Alsina Thevenet hace algunas sugerencias interesantes. "Sea moderado con adjetivos y adverbios—recomienda—. Cada uno de ellos debe cumplir una función". También pide ser preciso con los datos y eliminar los signos de interrogación ("nunca refuerzan una frase débil"), los comodines de la prosa (al estilo de "debe hacerse notar", "como se dijo anteriormente", etc.) y la primera persona del singular y del plural ("debe ser limitada a aquellas materias subjetivas que no puedan ser expresadas de otra manera"). "Hay dos formas seguras de mejorar la prosa—concluye—. Una es leerse después de terminar una nota, y aún mejor, leerse al día siguiente. Otra es confiar esa lectura a quien ignore por completo el tema".

Esas indicaciones son útiles no sólo para escribir periodismo cultural. La precisión y la claridad son también valores que se reivindican en poesía. "En mi caso, el periodismo me ha dado mayor fluidez—dijo Joaquín O. Giannuzzi—. Hay en esto algo muy importante, lo que yo llamo 'el camino directo de la expresión'. Uno pone la vista sobre el objeto y la visión es directa, no hay vueltas para llegar a él"³. Ezra Pound solía citar un lema de Stendhal: *On n'emeut que par la clarté*. Pero, siendo distinto su trabajo con la palabra, la precisión y la claridad no tienen el mismo sentido en poesía y en periodismo. La poesía trabaja con las sugerencias antes que con las afirmaciones: la felicidad consiste en ir adivinando, dice Mallarmé citado por Borges. En ella no importa tanto un decir puntual como la posibilidad de un decir múltiple, diverso, susceptible de ser recreado y transformado a través del tiempo. El poema es un texto que nunca puede ser entendido por completo; "el misterio, la parte inalcanzable del poema—añota Trilling—es uno de

sus elementos estéticos" y su gracia consiste, precisamente, en configurarse en el momento de su manifestación, en cifrarse en las mismas palabras que lo revelan. No hay palabras para nombrar el misterio, pero se entiende que todas las palabras, en el poema, lo aluden. Si el periodista cree que hay algo para decir, el poeta muchas veces parte de la idea de que decir, y mucho más comunicar, es difícil. Si uno confía plenamente en la palabra, el otro es capaz de encontrarla menos significativa que el silencio.

El periodista y el poeta trabajan, o deberían trabajar, con el lenguaje tal como se habla. Por aquí asoma un punto de articulación. En la práctica de una escritura, periodismo y poesía pueden asociarse no sólo—por el traspaso de procedimientos de un campo a otro o por la renovación lingüística eventualmente dada en el cruce sino en términos de una escucha. En términos de la revelación de algo que permanece en silencio.

El oído es fundamental en la composición poética. Toda criatura, dice Juan L. Ortiz, "canta para 'ser' aún en el 'misterio' / en el extrañamiento de sí...". La misma actitud de atención permite escuchar "las hablantinas marchantas del mercado / y las regalerías" que avanzan sobre la escritura de Néstor Groppe y pueden inscribir una crónica policial, voces de músicos anónimos, dramas de chacareros. Ese oído se afina más allá de los límites del lenguaje, como se lee en un poema de Hugo Gola: "cierto los ojos / desde el silencio / oigo una rama". Y la sola palabra *rama*, en esa obra, es capaz de regenerar en el lector un mundo de correspondencias y figuraciones. Jorge Leonidas Escudero define su hacer como "una trayectoria hacia el silencio", que sin embargo no puede articularse sino con palabras, y con palabras que faltan en el lenguaje y es necesario descubrir. El silencio, dice Arnaldo Calveyra, es como una palabra, en tanto significa una

(sigue en pág. 18)



(viene de pág. 17)

marca de origen, y cada palabra está compuesta, también, de silencio, algo que en ella habrá de manifestarse.

El hacer periodístico y el hacer poético podrían imbricarse entonces en ese punto: en situar al sujeto en una escucha, en una escucha del otro, en principio, y luego de todo lo otro que nadie está oyendo.

1. "La función de la revista literaria", en *La imaginación liberal*, Editorial Sudamericana, 1956, p.121. Traducción de Enrique Pezzoni.

2. "La jerga cultuosa, un extraño virus", ponencia en el III Congreso Internacional de la Lengua Española, Sección III. El español estándar y sus variedades en los medios de comunicación. Rosario, noviembre de 2004.

3. Joaquín O. Giannuzzi: señas de una causa personal", entrevista de Jorge Fondebrider, *Diario de Poesía* número 2, septiembre de 1986.

Osvaldo Aguirre (1964) publicó los libros de poesía *Las ueltas del camino* (1992), *Al fuego* (1994) y *El General* (2000), la plaqueta *Narraciones extraordinarias* (1999), el relato *Velocidad y Resistencia* (1995), las novelas *La deriva* (1996) y *Estrella del Norte* (1998) y diversas investigaciones periodísticas. Es editor del suplemento cultural Señales, del diario *La Capital*, de Rosario; reside en Rosario.

Hasta el fondo de las palabras

por Pablo Makovsky

Traicionar la lectura

Como este encuentro trata quizás más sobre la práctica del periodismo y la poesía, y como entiendo que fui puesto, por decirlo de alguna forma, en el lugar del practicante, quisiera empezar con un tipo de práctica particular y común: la lectura. No tanto en el sentido casi filosófico, exegético o hermenéutico que ha adquirido el término en los últimos años, sino, sencillamente, como una especie de morada en la que residen –y disculparán la forzada imagen poética de este párrafo– las voces con las que un escritor, alguien que escribe, un periodista, se acompaña en su tarea diaria. No sólo porque en lo que escribo está lo que leo sino, sobre todo, porque en lo que escribo también traiciono lo que leo.

Entonces, me pareció apropiado comenzar distinguiendo, si no dos tipos de escritura, al menos dos actitudes hacia la escritura –entre la que podríamos señalar la escritura periodística y la poética– que espero señalar en un ligero análisis sobre una novela de Patricia Highsmith. Y digo "actitudes", pese a las connotaciones publicitarias del término, antes que

"miradas", porque me parece que hay aquí menos una manera de mirar que una de acercarse, de asomarse a eso que Wallace Stevens –quien escribió aquello de "lo real es sólo la base pero es la base"– llamaba el material poético, material de escritura, material de representación. En otras palabras, no voy a referirme al periodismo en sí, al papel importante o no que cumple la información y el tratamiento de las noticias hoy en día, sino a lo que atañe a la escritura.

En los libros de Patricia Highsmith, sobre todo en esas novelas que quedan por fuera de la serie de Tom Ripley (aunque también en ellas, de otro modo), siempre hay un personaje que está, por decirlo de alguna manera, "tomado" por un discurso público, por la opinión pública: ya sea porque interviene en ella, porque está atento a ella o porque participa de ella. Y si bien todos somos cooptados en algún momento por lo que a grandes líneas llamamos opinión pública –entendida ésta en el sentido en el que Barthes, en su célebre ensayo sobre la verosimilitud, se refería a lo esperable, lo aceptado–, lo que distingue a estos caracteres de Highsmith es que quedan constituidos, al menos en la diégesis de la novela, a partir de esa relación.

Personajes que encarnan lo que podríamos llamar los ideales morales comunes: el turista americano en Marruecos de *El temblor de la falsificación*, por ejemplo, que quiere la libertad y la democracia americana en todo el mundo y, de un modo tal vez ingenuo, está embarcado en una personal lucha anticomunista. O el obstinado policía de *Rescate por un perro*, que no cede en su idea de hacer el bien hasta el final y termina abriendo las puertas del infierno. Y, ya que gran parte de la narrativa de Highsmith tiene como escenarios lugares turísticos de la burguesía media alta, podríamos adelantar que sus ficciones enseñan algo así como que la opinión pública vendría a ser el lugar en que la palabra se transforma en turista. Pero, en el libro en el que quería detenerme es en *El cuchillo*.

En esa novela, como en *Extraños en un tren*, también hay dos personajes que se cruzan quienes, aunque a simple vista parecen tener vidas opuestas, ya veremos que son anverso y reverso del mismo cospel. Uno de los personajes, Walter, recopila noticias en los diarios que son su material para lo que llama "ensayos literarios" (un tipo de ensayo popular y habitual en los medios norteamericanos y que por estas latitudes tuvo su amplia difusión a través de publicaciones como *Selecciones del Reader's Digest*). Leemos en la novela: "Los ensayos literarios eran el pasatiempo de Walter. Tenía como empezados bajo el título general de 'Amistades inconvenientes' (...) Todos estaban basados en observaciones realizadas

con amigos y conocidos. Su tesis consistía en demostrar que la mayoría de la gente mantiene amistad, por lo menos, con una persona inferior, por la subconsciente necesidad de complementar las propias deficiencias con el amigo inferior". El genio de Highsmith, por supuesto, consiste en hacer cumplir a rajatabla esa tesis que, como leímos recién, era un mero "pasatiempo".

Bien, entre los recortes que Walter recoge para su tesis figura la del homicidio de una mujer en una parada de ómnibus, en el medio de una ruta de Nueva Inglaterra. Nadie había visto al asesino que, como lectores, conocemos desde el comienzo de la novela y seguimos hasta unos arbustos donde lleva a una trampa a su esposa y la asesina; sin embargo, la policía sospecha del marido y así aparece consignado en el recorte de prensa que guarda Walter.

El núcleo dramático de toda la novela, claro está, consiste en este acercamiento entre el burgués con pretensiones aristocráticas que hay en Walter y el tosco señor Kimmel, el esposo asesino. El relato está "ambientado", como se decía antes, en el ámbito privado, en la arruinada relación marital que mantiene Walter con Clara, su esposa, de la que está en proceso de separación, una separación que ella misma alienta empujando a su marido, en un brote de celos, a los brazos de una amante (esto no es una interpretación, así lo cuenta el narrador en la misma novela).

Quien se haya acercado alguna vez a una trama de Highsmith ya imaginará lo que va a suceder: Clara, que ha intentado suicidarse, huye en un ómnibus. Walter la persigue en auto, con turbias intenciones que no llega a formularse, hasta una parada, un parador, si quieren, pero en Nueva Inglaterra, Pensilvania. Walter busca a su esposa entre el pasaje, hay un precipicio detrás del salón. Recorre los pasillos que conducen al baño y el exterior del lugar. Nada. Vuelve a su casa y se enterará luego de que Clara se ha suicidado. La policía recoge testimonios: vieron a Walter merodeando la parada, llegan por él y encuentran el recorte que menciona el asesinato irresuelto del desagradable señor Kimmel. Para la policía, que como en cualquier novela de Highsmith está menos interesada en la verdad que en atrapar a "su pájaro", Walter asesino a Clara inspirado en esa noticia. O, en los términos en que lo plantea el narrador de la novela: Walter encontró en el señor Kimmel a su amigo inferior que cumple "la subconsciente necesidad de complementar las propias deficiencias".

Y ahora viene la parte más difícil, cómo se articula esta trama con las preguntas centrales de esta jornada: "La literatura en la época de la industria cultural. ¿Existe todavía algún espacio de creación lite-

raria ajeno al dominio de la industria cultural? ¿Cómo se articula, en un mismo escritor, el proyecto creativo y la actividad en el periodismo cultural?"

Crimen y poesía

Permítanme antes situar la literatura de Highsmith: Patricia Highsmith aborrece el pacto de clase sobre el que se sostiene el orden y la moral burguesa. La mayoría de los personajes que en su obra abordan estas cuestiones relativas a lo que a grandes rasgos podemos llamar "el arte", como Walter en *El cuchillo*, lo hacen como una afición, el hobby de practicantes adinerados. Así, los ensayos literarios de Walter son, en su postulación –porque la novela nunca los reproduce–, como un paseo turístico en torno a otra suerte de pacto, un pacto de lectores que conculgan con lo que bien podemos llamar *opinión pública*. Así, la visión del mundo de Highsmith se ajusta a aquella célebre frase de otro autor sobre el que volveré luego, Léon Bloy, quien escribió: "El hombre tiene lugares en su corazón que todavía no existen, y para que puedan existir entra en ellos el dolor". Pero con esta modificación: *el burgués tiene lugares en su corazón que todavía no existen, y para que puedan existir entra en ellos el crimen*. Así, "cuando el crimen es tenido en cuenta, éste no ocurre en el mundo, sino que es el mundo".

Lo que quiero decir es que hay allí dos actitudes, dos acercamientos, dos formas de asomarse a algo que tiene que ver con el suceso: no la actitud de Walter y la del señor Kimmel, sino actitudes que se buscan en su formulación: la lectura turística de un tópico de común interés (los ensayos literarios de Walter, al afición a la pintura de todas las víctimas de Tom Ripley en la saga de novelas que empieza con *El talentoso señor Ripley*, o a *Ple no sol*, como se llamó aquí esa novela luego de ganar notoriedad por la película que protagonizó Alain Delon), de un interés que llama a la opinión pública, y la resignificación del mundo, la recomposición de un orden, aunque atroz, verdadero –en el sentido de mostrar lo que de veras hay en el trasfondo de ese coqueteo burgués con el arte, con la palabra o con lo Bello–. Ese orden verdadero y atroz es el crimen y, en tanto verdadero y atroz –lo que recuerda las líneas de Rilke en las *Elegías de Duino* que en su traducción dicen: "Lo Bello no es sino el principio de lo terrible", es equiparable a la poesía.

En otras palabras, y ya que Edgardo Dobry insistió en estas jornadas sobre los ensayos de Benjamin sobre los ensayos de Benjamin sobre el vagabundeo parisino del *flâneur*, que a través de las traducciones de Taurus conocimos bajo el lema "Poesía y capitalismo", la actitud de Walter –el protagonista de *El cuchillo*– parece señalar un compromiso con la palabra

—la de sus ensayos, la de su prédica—, que es meramente una declamación: todo puede ser dicho, las barbaridades más grandes pueden ser dichas porque el compromiso no es con la palabra, sino con algo así como la idea que trae la palabra, es decir: no con la palabra como realidad o con la escritura como medio de conocimiento, sino como producto de intercambio, como mercancía. La información, los datos que cada día de nuestras vidas la prensa pone a disposición de la opinión pública, son eso: una mercancía, un fetiche.

Figuras de intercambio

Ahora bien, la tentación más inmediata es señalar en la figura de Walter —el personaje de *El cuchillo*— cierta mirada periodística. Pero las

“En una vieja entrevista Joaquín Gianuzzi, que fue periodista de Policiales y no mezclaba el material de esas crónicas del crimen con su poesía, decía que el periodismo mira, la poesía ‘ve’.”

cosas no son tan sencillas. Highsmith no es una escritora norteamericana cualquiera y más bien entraría dentro de la categoría de los parias: exiliada pronto en Francia, a la Highsmith parece haberla obsesionado desde siempre esta inclinación de sus compatriotas por el turismo y lo que damos en llamar “la opinión pública” y, sobre todo, esto de crear lazos comunitarios en torno a esas inclinaciones, por eso sus novelas transcurren la mayoría de las veces en lugares turísticos, en las afueras de la ciudad, en barrios residenciales donde los burgueses que protagonizan sus historias son la caricatura misma de la aristocracia que pretenden, donde la vida de campo de las residencias no es del todo de campo y es más bien su parodia.

Bien, el burgués —entendido en los términos que Bloy o Charles Péguy se refieren a él— no está interesado en “ver”, en saber o, si se quiere, en “simpatizar”, en ponerse en el lugar de algo que ha sucedido. Sólo está interesado en esa mercancía que llamamos “in-

formación”. Porque, si no entendí mal lo que María Teresa Gramuglio dijo en este mismo lugar, el nacimiento de la prensa tiene que ver, indefectiblemente, con el de la burguesía. Porque sólo en ese sentido la información puede presentarse como parte de un “contrato”. La prensa, en ese sentido, permite a cada individuo alfabetizado leer el *contrato social*. En *El trabajador*, un libro de los años 30, Ernst Jünger —que entonces dudaba entre sucumbir a la tentación del nazismo o mantenerse a un costado y reafirmar sus aspiraciones aristocráticas—, escribe: “El concepto de la libertad burguesa es un concepto destinado a transformar todos los vínculos en relaciones contractuales a plazo”. Prefiero, por ahora, entender el contrato según el cual el periodismo nos alcanza una realidad en esos términos: nos acerca un contrato, un pacto en el que sellamos con nuestra lectura, con nuestra firma, un acuerdo: eso que llamamos “la realidad” es parte de un intercambio menos de palabras que de monedas o, para decirlo en otros términos, un intercambio de figuras.

Lo legible

Pero, ¿cuál es la diferencia entre literatura y periodismo? El periodismo es ilegible y la literatura no se lee. Eso es todo”. La frase pertenece a *El crítico artista*, uno de los ensayos más sarcásticos de Oscar Wilde.

Sin embargo, el procedimiento de Patricia Highsmith señalaba algo. La trama de *El cuchillo* no nos enseña cuán equivocado estaba Walter al postular aquello de que cada uno busca en “el amigo inferior” satisfacer las deficiencias propias, sino que —a grandes rasgos y forzando la interpretación— nos enseña lo terrible que puede resultar hacerse cargo de las formulaciones más pueriles que a uno pueden ocurrírsele. Terrible en el sentido de *tornar reales tales formulaciones*. Y reales vale aquí por irrepresentables: los periodistas escribimos todos los días que tres o cuatro tipos se mataron en sendos crímenes, que cinco niños mueren de hambre cada día, que la deuda externa es un fraude y es algo así como la matriz, *la Matrix* de todos los males... pero no es una escritura que sitúe ni a quien escribe ni a quien lee en un lugar de escucha, como se dijo aquí mismo. La fórmula de la escritura periodística exige del lector el olvido, dijo Osvaldo Aguirre en esta mesa. Pero no el necesario olvido con el que se construye la memoria, sino esa clase de olvido sin densidad histórica que se parece mucho al procedimiento de la serie *Los Simpsons*. ¿Vieron que si en un episodio Lisa Simpson lleva adelante una titánica tarea por salvar a Springfield, no sé, de una hecatombe nuclear, en el capítulo siguiente el dato fue borrado y

la historia de la familia, por fuera de las características de cada personaje, empieza de cero?

Cuando Slavoj Žižek estuvo en Rosario contó que hacía poco había hablado con un periodista de Polonia, un disidente, que le dijo que hace 30 años, durante la época socialista, era fácil ver de qué lado estaba cada uno: se escribía un texto y se lo llevaba a un censor que había en el diario, uno lo veía ahí atrás de un escritorio y uno iba y negociaba, algunas cosas se permitían, otras no. Estaba todo claro. “Ahora —le decía el periodista a Žižek—, uno es formalmente libre, pero nunca se sabe a quién se va a herir y todo aparece más cargado de ansiedad”. Así, el periodista polaco reconoció que

el periodismo) o, como decía antes, la crónica de Raab crea una escucha, ubica al lector en el lugar de escucha porque el periodista se puso a escuchar algo.

Lugares comunes

El 30 de setiembre de 1900, un escritor que entre sus contemporáneos sólo apreciaba a Charles Baudelaire (con quien compartía su credo católico), a Isidore Ducasse (es decir, Lautréamont) y a no muchos más, porque se había peleado ya con Barbey D'Aubervilly, con Guy de Maupassant y con Huysmans; un escritor que era también un exégeta, un traductor, que estaba tan interesado como todos sus contemporáneos

minará analizando unos 310 lugares comunes o clichés. Dice Bloy: “Cuando un burócrata o un fabricante de tejidos dice, por ejemplo, que *nadie se reñe, que no es posible tenerlo todo, que los negocios son los negocios, que la medicina es un sacerdocio, que París no fue hecho en un día, que los niños no piden venir al mundo*, etcétera, ¿qué sucedería si se le probara en el acto que cualquiera de esos clichés seculares corresponde a alguna Realidad divina y tiene el poder de hacer vacilar a los mundos y de desencadenar tremendas catástrofes?” Y con injurias furibundas agrega: “¿Cuál no sería el terror del cervicero o el vendedor de baratijas, qué angustia no asaltaría al farmacéutico o al contramaestre de puentes y caminos si tuvieran de pronto la evidencia de que expresan, sin saberlo, cosas absolutamente excesivas; la evidencia de que tal o cual palabra que acaban de proferir, tras haberlo hecho centenares de millones de otros acafélos, ha sido realmente arrebatada a la Omnipotencia creadora, y que, si llegara cierta hora, esa palabra podría muy bien hacer brotar un mundo?” Entre los lugares comunes que Bloy desparrama figura la frase “Ser poeta a sus horas”. Y escribe Bloy: “El burgués no es un imbécil, ni un granuja, y ya se sabe que así deben ser calificados los verdaderos poetas, aquellos que no son sino eso y lo son a todas horas. El burgués es poeta en la forma que conviene a un hombre serio, vale decir, cuando le place, como le place y sin darle importancia. Ni siquiera tiene que ocuparse de ello personalmente. Para eso tiene servidores. No le hace falta leer, ni haber leído, ni siquiera informarse de nada. Le basta expandirse. La inmensidad de su alma hace vacilar los cielos”.

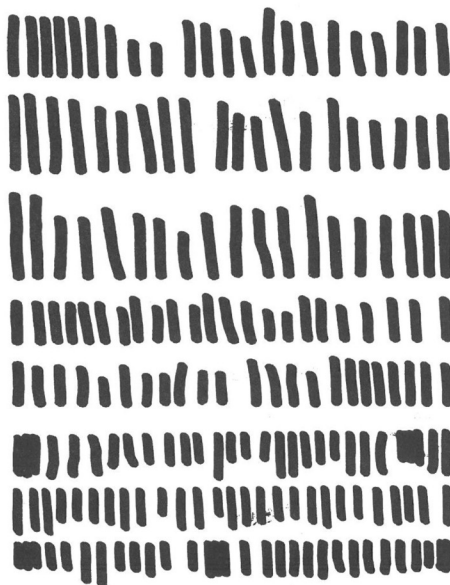
Creo, también que la propuesta de Bloy es equiparable al ejemplo que dimos de Highsmith: no va a poner a su personaje en una encrucijada para que reconozca su error, sino que va a llevarlo hasta el fondo de sus palabras.

La poesía ve

En una vieja entrevista Joaquín Gianuzzi, que fue periodista de Policiales y no mezclaba el material de esas crónicas del crimen con su poesía, decía que el periodismo mira, la poesía “ve”.

Creo, por último, que el proyecto de un escritor, de un poeta o, mejor aún: alguien que tiene un proyecto de escritura y trabaja en periodismo, no debe prenderse jamás de esa tentación del decir, del postular sin mediaciones: la tarea de un escritor en la escritura periodística será siempre un acto privado, subrepticio, medido y ajeno al gran discurso que el diario propone. Y en ese sentido, el diario es para el escritor el gran bosque que oculta el árbol. Creo que un escritor que

(sigue en pág. 20)



sentía nostalgia de aquellos tiempos en los que había un censor en el diario... Creo que lo que el periodista extrañaba era una mediación y, en ese sentido, la escritura busca una mediación, algo así como un rito que señala un lugar para la verdad, y que lo señala en su forma, en su simbología y, por supuesto, lo señala subrepticamente, no de manera transparente, no como información... Recuerdo que en las crónicas más “intrascendentes” —por llamarlas de algún modo— de Enrique Raab, aquella maestra sobre las elecciones en el Jockey Club, o aquella sobre la presentación de un libro de poemas de Borges en calle Florida, en el año 73, se colaba algo no ya de la mirada de Raab, sino de su escritura, como si la escritura compitiera o se enfrentara con eso que la mirada del periodista registraba. Es en eso que se colaba, en ese precipitado, donde la crónica de Raab es legible hoy en día (legible en el sentido positivo de la frase de Wilde que decía: “el periodismo es ilegible”, es decir, no hay nada que leer en

en ocupar un espacio en la prensa, porque la prensa era su púlpito preferido para injuriar y calumniar a sus congéneres... El 30 de setiembre de 1900 Léon Bloy comienza a escribir su *Exégesis de lugares comunes* y anota en el prólogo sus intenciones: “El verdadero burgués, vale decir, en un sentido moderno y tan general como es posible —escribe Bloy—, el hombre que no hace ningún uso de la facultad de pensar y que vive o parece vivir sin sentirse un solo día solicitado por la necesidad de comprender cosa alguna, el auténtico e indiscutible burgués, está necesariamente circunscrito, en su lenguaje, a un limitadísimo número de fórmulas. El repertorio de las locuciones patrióticas que le bastan es tan extremadamente exiguo, que no va más allá de algunas centenas. ¡Qué paradisiaco silencio caería de inmediato sobre nuestro globo consolidado si un bendito tuviera la gracia de arrebatarse este humilde tesoro!”.

Y a continuación traza el plan de su obra, en la que ter-

(viene de pág. 19)

ejerce el periodismo bien podría invitar a su costado periodístico, como en el chiste de los hermanos Marx, a buscar el tesoro escondido en la casa de al lado. Pero, si al lado no hay ninguna casa, dice el costado periodista. Eso no importa, dice el costado poeta, construirse una.

Pablo Makovsky nació en Paysandú, Uruguay, en 1963, y se radicó en la Argentina a los doce años; desde 1984 vive en Rosario. Ha publicado el libro de poemas *La vida afuera*, Editorial Municipal de Rosario, 2000. Durante quince años fue cantante y letrista del grupo La Mecedora. Tiene un tomo de relatos inédito y trabaja en el diario *El Ciudadano* de Rosario, además de colaborar en medios gráficos de Buenos Aires, Bogotá y Montevideo.

“Lo que un escritor hace, todo el tiempo, es tomarse su tiempo”

por Alan Pauls

Buenas noches. Es una ocasión bastante singular esta, en la que voy a intervenir en este ciclo: una posibilidad de despedirme de un trabajo, ya que voy a dejar de ser muy pronto el editor de Radar, de *Página 12*.

Efectivamente, trabajo desde hace ya siete años en *Página 12*. Trabajé primero como editor de una revista mensual de *Página 12* que se llamaba *Página 30*; después, a raíz de la hecatombe de 2001 y 2002, la revista cerró y, como suele suceder en los medios que tienen más de un medio, fui “reciclado” —reubicado, digamos— en Radar. Debo decir que fue a mi pedido, porque originalmente una de las ideas del diario para conmigo era trasladarme a Cultura y Espectáculos, es decir, una sección “diaria” del diario, y yo me negué. Con la última pizca de coraje y de dignidad que me quedaba, dije: “No, yo no resistiría el diario-díario”. Y dije, supongo que con alguna dosis de convicción, que para mí el lugar natural —si es que hay alguna naturaleza en eso— era en Radar, un suplemento semanal. Lo único que yo hacía en ese momento era huir de lo que yo como escritor más tiendo a huir en relación con los medios, eso a lo uno podría llamar una especie de “taylorismo temporal”.

Debo decir también que *Página 12* es para mí uno de los pocos diarios argentinos que no contrata escritores para convertirlos en periodistas, es decir para cepillarles del cerebro lo que llevan como escritores, sino que los contrata porque son escritores. Hay algo que en *Página 12* todavía valoran: el oficio del escritor, la imaginación del escritor, la capacidad de seducción del escritor; y lo piden, lo

quieren o lo necesitan precisamente por eso. Y eso es un extraordinario privilegio, sobre todo siendo como es el paisaje de los grandes diarios, porque los escritores a menudo son llamados para ser sometidos a una especie de sesión permanente, a una cadena de humillaciones, a una amnesia forzosa. Pero aún gozando, digamos, de este extraordinario privilegio, para mí ser escritor, o tener una relación “artística” con el lenguaje y estar adentro de un diario es una experiencia complicada.

Por ejemplo, lo primero que tuve que hacer cuando entré a *Página 12*, el día que entré: me siento a mi escritorio que todavía no era mío, y cae el editor de Cultura y Espectáculos —yo no había abierto un cajón todavía— y me dice: “Murio William Burroughs. Tenés que escribir la necrológica”. Lo primero, así. Ahí sufrí una especie de shock y me dije: “O me levanto y me voy antes de haber asumido mi cargo, o resuelvo esto de alguna manera, escribo estas 60, 80, 70 líneas”, lo que hubiese que escribir. Esto era en el año 1997, no había Internet (muy importante), estaba yo ahí, solita mi alma, y me habían dicho: “Tenés que hacer la necrológica. Ya. Porque mañana es como si no hubiera muerto”. No sé por qué mañana no se puede. Hoy murió.

Creo que todo lo que tenía en mi cabeza era la adaptación de David Cronenberg en *Un golpe maestro*, que ya era cualquier cosa. Por supuesto, hice la necrológica de William Burroughs por varias razones. Voy a decir solamente las que no me avergüenzan. William Burroughs era un escritor que me gustaba mucho, y yo recordaba que me gustaba mucho, y me parecía, pensé, que si no la hacía yo la iba a hacer algún boludo. Era por mí, lo confieso; o sea, pensé: “Si no la hago yo ¿quién la va a hacer? ¿Quién va a tener con Burroughs (yo conocía más o menos el plantel del diario) una relación más personal que la que yo creía hasta el momento que tenía, aún en mi estado de amnesia y perplejidad?”

Fue tal la ducha fría que me pegaron ese día, que me quedé. Dije: “Si superé esto, ¿qué me puede caer?”. Muchísimas cosas pueden caer en una redacción, muchísimas, pero por alguna razón el hecho de haber aceptado hacer ese encargo el día que llegaba al diario me eximió de hacer todas las otras cosas horribles que me podrían haber hecho hacer en siete años.

Lo que quiero decir con esta pequeña anécdota es que básicamente el problema para mí entre ser escritor y trabajar en un diario, o entre la literatura y el periodismo, no es un problema de estilo, no es un problema de temáticas: es un problema de tiempo, básicamente. La temporalidad del periodismo es una temporalidad radicalmente distinta, yo diría que enemiga, de la temporalidad literaria. Lo peor que uno puede decir en una redacción periodística es “Dejame tomarme mi

tiempo”. Uno puede acusar al diario en el que trabaja de mentir, de estar al servicio de los intereses más inmundos, lo que quieras; pero lo peor que podés decir, lo más radicalmente heterogéneo al imaginario del diario es la frase “Me tomo mi tiempo”; y creo que un escritor lo que hace básicamente, todo el tiempo, es tomarse su tiempo.

Hablando de necrológicas, mucha gente que trabaja en diarios sabe que hay otra tarea, increíble, que es la de escribir las necrológicas por anticipado. O sea, literalmente, liquidar a alguien, algo así como un encargo mafioso: “Mirá, matalo a Bioy porque el tipo no va a pasar de mañana”. Y ahí hay que adelantarse; incluso por ahí se mejor. Yo prefería hacer una

men, sino el tiempo de las personas que los hacen.

Por ejemplo, el poder de la televisión no tiene tanto que ver con el modo en que maneja la información, o con las porquerías que hace en el campo de la ficción, sino más bien con el modo en que la televisión organiza la experiencia humana y decide de qué hora a qué hora es la hora de la información, de qué hora a qué hora es la hora de la ficción, de qué hora a qué hora es la hora del entretenimiento. Eso, que se llama a “grilla”, eso es el poder de un medio. Digo “poder” en un sentido neutro; quiero decir, es en ese punto donde los medios pueden hacer más cosas, más cosas extraordinarias y más cosas atroces.

En ese sentido cualquiera —sea escritor o no, pero más los

Una es la posición que yo llamaría “pedagógica”, y que quizás sea cada vez más necesaria. Yo siempre fui muy “antipedagogo” y cada vez me estoy volviendo más “pro pedagogo”. Muchas veces hay algo sarmientino en la función que los escritores desempeñamos en el periodismo, que tal vez sea una función que pueda relacionarse con lo que hizo Borges en la revista *Multicolor*. Esa pedagogía puede tener dos orientaciones: una especie de pedagogía muy general, con respecto a la cual soy bastante escéptico, de “mejorar” la opinión pública. Y otra más particular, más narcisista, que es la idea de intervenir de una manera más o menos belicosa, más o menos estratégica, en la lucha por un determinado campo, que puede ser el de la cultura, el de la literatura; una lucha por imponer ciertas ideas, ciertos valores, ciertos estilos, ciertos nombres propios.

La otra posición es más complicada, también muy interesante y muy debatible. Es lo que podríamos llamar “el aristocratismo de masas”, que plantea que el artista o pintor puesto a trabajar en un medio se considera a sí mismo como el más avanzado de sus lectores.

Por último, una de las razones más personales por las que estoy dejando el diario, por lo menos en la función de editor fijo, es que para estar en un diario, haga uno lo que haga, tiene que suscribir a una especie de creencia en la realidad. No hace falta creer en lo real para escribir literatura. Quiero decir, la creencia en lo real es una condición necesaria de los medios, del periodismo; no es una condición necesaria de la literatura. Y en ese sentido, el modelo verdadero de los medios es la fotografía —aún cuando haya habido medios de prensa previos históricamente—; y yo creo que una de las cosas extraordinarias que tiene la literatura, es que todavía no puede ser pensada en función de una matriz visual, figurativa. La literatura conserva, —yo diría, el mágico poder que conserva— es la arbitrariedad, la arbitrariedad total. Yo creo que eso fue lo que, al cabo de un tiempo se me volvió insostenible: cada vez que yo iba al diario, pensaba “Bueno, a partir de ahora tengo que creer en lo real”. Y me gustaría que, en todo caso, eso quedara librado a mi propio deseo.

Eso es todo, por ahora.

Alan Pauls nació en Buenos Aires en 1959. Es licenciado en Letras y ha ejercido la docencia universitaria. Ha publicado las novelas *El pudor del pornógrafo* (1987), *El coloquio* (1990), *Wasabi* (1994) y *El pasado* (2003), Premio Herralde de Novela. Ha escrito guiones para cine y televisión, un ensayo sobre Manuel Puig y artículos de crítica literaria sobre las obras de Roberto Arlt y Lucio V. Mansilla. Colabora como periodista con diversos medios gráficos y televisivos. ■



necrológica anticipada si la persona cuya muerte se espera no es de mi simpatía, que volver a estar en la situación de “Murio Burroughs, tenés que escribir 80 líneas, ya”. Me parece que en todo caso hay más literatura en la necrológica anticipada que en la necrológica inmediatamente posterior.

Cuando digo que es un problema temporal, digo que es un problema de regularidad, un problema de dependencia del mercado, que es decir lo mismo. Hay algo en el diario, en el hecho de que tiene que salir todos los días y dar cuenta de lo que sucede día a día; hay algo en esa métrica específica de todo diario que implica un goce absolutamente específico, que es para mí radicalmente heterogéneo a la literatura.

Tengo la impresión de que el problema del poder de los medios es, cada vez más, no tanto el poder que los medios tienen de mentir, o de presionar o de reproducir; sino más bien el poder de los medios de organizar el tiempo. No sólo el tiempo de las personas que los consu-

escribieron—, cualquiera que trabaje en un medio, siempre va a hacer, como decía Pablo Makovsky, algo subrepticio en su trabajo. Lo que a menudo es desolador de trabajar dentro de un medio es que el poder de firmar lo que uno escribe, no es nada, el poder de escribir lo que uno quiere, no es nada. Son grandes cosas, pero no es nada en relación con el poder que sería poder organizar esa grilla. Ese creo que es verdadero poder. Y por eso me parece que la única pretensión verdadera que uno puede tener cuando trabaja en un medio, y ese medio le interesa para algo más que para ganarse la vida, digamos, cuando hay una cierta creencia en el medio, creo que hay que aspirar a ese poder, y querer ese poder.

Hay dos actitudes básicas que uno puede asumir dentro de un medio, en tanto escritor, en tanto que crítico, incluso; dos posiciones que son para mí las dos únicas en las que se puede zafar de esa especie de condición de “rehén” y que pueden hacer tolerable, o incluso, política, la tarea.

Nikola Richter - traducción de Cecilia Pavón

Anidar

1

mi tía tiene un lavarropas nuevo, un miele, dice orgullosa, veni conmigo, te lo tengo que mostrar, diligente la sigo hacia el sótano, ahí me muestra la máquina, es blanca y grande, tiene guarniciones metálicas y se ilumina desde adentro, las funciones de centrifugado son especialmente impresionantes, se puede elegir entre seis velocidades distintas, la mayoría de las veces mi tía elige la más baja, lo que me resulta incomprensible, así tarda todo mucho más en secarse, aunque, por otro lado, quizás de esta manera ella siente que el trabajo continúa, que el trabajo aún no ha terminado, que todavía hay algo para hacer porque uno está ocupado esperando para sacar finalmente la ropa.

1: meine tante hat eine neue waschmaschine, eine miele, sagt sie voller stolz, komm mit, die muss ich dir zeigen, ich folge ihr beflissen in den waschkeller, dort zeigt sie mir die maschine, sie ist weiss und gross, hat metallbeschläge und ist von innen beleuchtet, vor allem die schleudernfunktionen sind beeindruckend, man kann zwischen sechs verschiedenen schleudernstufen wählen, meistens nimmt meine tante die niedrigste, das ist mir unverständlich, denn so trocknet doch alles noch viel langsamer, aber vielleicht hat sie dann den eindruck, dass die arbeit weitergeht, dass die arbeit noch nicht beendet ist, dass immer noch was zu tun ist, weil man mit dem warten beschäftigt ist, um endlich die wäsche abzunehmen.

2

sobre la barra que hay entre la cocina y el comedor cuelgan ahora tres retratos, dos de los marcos son de madera oscura, el otro está tallado, pintado y decorado con uvas y cisnes, uno se da cuenta de inmediato que está en la casa de una familia creativa, esta familia, por así decirlo, tiene la creatividad en la sangre, lo han mamado desde la cuna y cada día se lo recuerdan a sí mismos, aquí todavía se rinden homenajes y cada tanto se tararea un himno, las imágenes contienen mensajes secretos, como me susurró mi tío durante la cena, porque el cuadro con los tres bustos, el hombre a la izquierda, la mujer a la derecha y el niño en el medio, regalo del antepasado a su esposa para el décimo aniversario de boda, tiene debajo del marco un texto garabateado que se refiere a diez años de guerra y con metáforas grandiosas habla de trincheras, tomas de posiciones y movimientos en el frente.

2: jetzt hängen über der durchreiche zwischen küche und esszimmer drei porträts, zwei rahmen sind aus dunklem holz, einer ist geschnitzt und bemalt und mit schwänen und trauben verziert, man sieht gleich, hier befindet man sich bei einer kreativen familie, diese familie hat die kreativität sozusagen im blut und mit den silberöffeln gefressen und halt sich das auch jeden tag vor augen, hier wird noch gehrt und auch ganz gerne mal eine hymne gesummt, die bilder tragen geheime botschaften, wie mir mein onkel beim abendbrot zuflüsterte, denn das gemälde mit den drei charakterköpfen, mann links, frau rechts, kindchen in der mitte, ein geschenk des vorfahrens an seine gattin zur zehnjährigen ehe, ist unter dem rahmen mit text bekrizelt, dieser bezieht sich auf zehn jahre krieg und legt in grossartiger metaphorik frontbewegungen, grabenschlachten und stellungsoptionen dar.

3

la pubertad terminó hace mucho tiempo, eso creía yo, pero me equivocaba, desde que llegué a esta conclusión después de constatar el aumento de contusiones y moretones en mis piernas, lo que interpreté como una clara señal de nuevo crecimiento y cambio en las dimensiones de mi cuerpo, me denominé pospúber, así se mantiene la relación directa con la pubertad, cosa muy pertinente en mi situación actual, aunque la palabra en sí es bastante desagradable y tiene un gustillo obscuro, cuando no repulsivo.

3: die pubertät ist lange vorbei, so dachte ich, doch das war ein fehlerurteil, seit dieser erkenntnis, die durch eine verstärkung von prellungen und blauen flecken an meinen extremitäten hervorgerufen wurde, was ich als einen deutlichen hinweis auf erneutes wachstum und sich verändernde dimensionen meiner körperausdehnung deutete, bezeichne ich mich als postpubertär, so bleibt linguistisch der directe bezug zur pubertät erhalten, was mir in meinem derzeitigen zustand zupass kommt, das wort an sich ist allerdings recht unangenehm und hat einen obzönen, wenn nicht sogar widerlichen beigeschmack.

4

quizás un orden atraiga a otro, quizás, por decirlo de algún modo, sea inevitable que un patrón de orden origine otro, de modo que el primer orden se implante, se imponga formalmente y se convierta en una neurosis obsesiva, permítaseme uno o dos ejemplos, los cajones están casi siempre prolijamente ordenados, en los cajones hay paquetes de sobres ordenadamente atados, cuyas etiquetas, además, fueron escritas hace ya mucho tiempo con una bella caligrafía, ese fue el ejemplo número uno, ahora el número dos, mi tío llenó el antejardín de rosales, eso es lo suyo y puede sonar romántico, pero las rosas son de invernadero y pedidas por catálogo, crecen sin problemas, tienen tallos gruesos y florecen sólo en verano, pero entonces todas de una vez cubriendo el parterre con pétalos rosados que rápidamente se ponen marrones.

4: es könnte sein, dass eine ordnung eine andere nach sich zieht, dass sozusagen ein ordnungsmuster unausweichlich ein anderes hervorruft, so dass die erste ordnung sich fortpflanzt, förmlich aufdrängt un zu einer zwanghaften neurose wird, lassen sie mich ein beispiel oder auch zwei nennen, schubladen sind meist ordentlich angeordnet, in den schubladen befinden sich ordentlich zusammengeschürnte briefpakete, die wiederum vor langer zeit im schönschreibstil beschriftet wurden, das war numero eins, nun numero zwei, mein onkel hat den vorgarten voller rosentöcke gepflanzt, das ist sein ding und klingt erstmal romantisch, aber die rosen sin gezüchtet und aus dem katalog bestellt, sie wachsen gut und haben dicke stämme und blühen nur im sommer, dann aber alle auf einmal und sie bedecken das beet mit rosa blättern, die schnell braun werden.

5

aunque la vista desde afuera sea la misma, y el color de las cortinas de tul y el de los almohadones del sofá combinen, aunque estos colores hayan sido químicamente tratados y no destiñan ni oscurezcan con el tiempo, a veces aparece aquí una alfombra que antes estaba allá y también esta silla estaba antes en otra parte, aquella lámpara fue desplazada, las cosas están en movimiento, tienen acción, están por entero empapadas de sabiduría budista, sólo las superficies permanecen, las fisuras se enmasillan, muy fácil, se cocina poco, son suficientes las sopas de paquete, para que más si hay una sola persona, en la televisión hay boxeo, eso tampoco existía antes.

5: auch wenn der anblick von aussen der gleiche ist, wenn also die gardinen immer noch aus tüll und die kissen auf dem sofa farblich abgestimmt, diese farben sozusagen lichtecht sind und mit der zeit weder ausbleichen noch verdunkeln, wird doch mitunter hier ein teppich hingelegt, der vorher dort lag und auch dieser stuhl stand vorher woanders, jene lampe wurde verschoben, die dinge sind in bewegung und im fluss, sind völlig durchtränkt mit buddhistischer weisheit, nur die oberflächen bleiben, risse werden verkitet, ganz einfach, es wird nur noch wenig gekocht, tüftensuppen reichen, mehr lohnt sich eben nicht für eine person, da, im fernsehen läuft boxen, das gabs vorher auch nicht.

6

de noche se puede caminar junto al río, sobre el conmovedor adoquinado y al pasar por la cervecería mirar las luces en el agua que parece fluir hacia atrás, pronto habrán cinco barcos más en el muelle, dice el amigo que tiene un nuevo corte de pelo y el pulgar izquierdo roto, también el otro amigo tiene un nuevo corte de pelo pero lo que tiene roto es un dedo del pie, ustedes se complementan muy bien, digo, y bebemos mucha cerveza en distintos bares y después los tres bailamos entre estudiantes, escuchando a robbie williams bajo lámparas de papel, nos sacamos el pulóver y tiramos los dados por nuestra felicidad con las tapitas de cerveza. cada uno tiene cuatro oportunidades, y puedo mover las caderas mucho mejor que hace unos años.

6: man kann am fluss entlang fahren, abends, auf dem erschütternden kopfsteinpflaster und die lichter auf dem wasser sehn, das angeblich rückwärts fließt, an der brauerei vorbei, bald legen an der mole fünf neue schiffe an, sagt der freund, der eine neue frisur hat und einen gebrochenen linken daumen, auch der andere freund hat eine neue frisur, aber einen gebrochenen rechten zeh, ihr ergänzt ja prima, sage ich, und wir trinken viel bier in verschiedenen kneipen und dann tanzen wir zusammen, zu dritt zwischen schülern und zu robbie williams unter den papierlaternen, ziehen den pulli aus und wüfeln um unser glück mit den abziehkronkorken. Jeder hat der versuche vier. und mein hüftschwung ist besser als vor einigen jahren.

João Guimarães Rosa - traducción de Daniel Samoilovich

Haikus

Inmensidad

Olor salado
de un caballo sudado.
¿Quién galopa en el mar?

Inmensidão: Cheiro salgado/ de un cavalo suado/ Quem galopa no mar?...?

Romance - I

En el cenicero lleno
de cigarros fumados
los restos de una carta...

Romance - I: No cinzeiro cheio/ de cigarros fumados/ os restos de uma carta...

Egoísmo

Si fuese sólo yo
el que llorara de amor,
sonreiría...

Egoísmo: Se fosse só eu/ a chorar de amor/ sorriria...

Mundo pequeño

El albatros prepara
breve paseo
de Polo a Polo...

Mundo pequeno: O albatroz prepara/ breve passeio/ de Pólo a Pólo...

Romance - II

Justo enfrente
de un retrato polvoriento
una alianza olvidada...

Romance - II: Bem na frente/ de um retrato empoeirado/ uma aliança esquecida...

Infinito

Oh momia larga,
ante tus siglos
yo duermo todavía...

Infinito: Ó múmia longa/ ante os teus séculos/ eu durmo ainda...

Evocación

Langosta púrpura:
una galera de remos
conduciendo a un César...

Evocação: Lagosta púrpura/ uma galera a remos/ conduzindo um César...

Turismo sentimental

Recorri toda el Asia
al alisar el lomo
de mi gata de Angora...

Turismo sentimental: Viajei toda a Ásia/ ao alisar o dorso/ da minha gata angorá...

Remolino

El viento ensaya
qué hacer
con su libertad...

Turbulência: O vento experimenta/ o que irá fazer/ com sua liberdade...

Riqueza

Veo en mi cuarto un abejorro
de alas verdes y oro,
y de mi cuarto hace una joyería...

Riqueza: Vêio ao meu quarto um besouro/ de asas verdes e ouro/ e fez do meu quarto uma joalharia...

Distancia sentimental

Incluso al soñar contigo,
apenas consigo que me ames en otro
/sueño
dentro de mi sueño primitivo...

Distância sentimental: Mesmo ao sonhar contigo/ só consigo que me ames em outro sonho/ dentro do meu sonho primitivo...

Pudor estoico

Acorralado por el fuego
un escorpión vuelve hacia sí mismo
su aguijón y se hace el harakiri...

Pudor estóico: Acuado entre brasas/ um escorpião volve o dardo/ e faz o harakiri...

Aliento

Mi deseo corre hacia ti con velas
/desplegadas...
Podés dejarlo entrar a puerto sin recelo:
no trae ancla...

Encorajamento: Meu desejo corre a ti com velas enfiadas.../ Podes dar-lhe um porto sem nenhum receio/ ele não traz âncora...

Miedo de la felicidad

Temblamos juntos...
¿Qué Potencia mala será la soberana
de ese viento frío que pasó?...?

Medo da felicidade: Estremecemos juntos.../ Que Potência má será a soberana/ desse vento frio que passou?...?

Malentendido

En la boda de un camarón y una langosta,
brindaron por el transatlántico
que pasó por arriba para saludarlos...

Mal-entendido: Na boda de um camarão y uma lagosta/ levantaron um brinde ao transatlântico/ que passou por cima para os cumprimentar...

Definición

El cigarro de humo impalpable y brasa
/colorida,
que se fuma a sí mismo en un cenicero,
¿será un poeta?

Definição: El cigarro de fumaça impalpável e brasa colorida/ que se fuma a si mesmo num cinzeiro/ será um poeta?

Epigrama

Oh luna llena,
ocular de un largo telescopio blanco
que espía el país de los amores
/platónicos...

Epigrama: Ó lua cheia/ ocular de um longo telescópio branco/ que devassa o país dos amores platônicos...

Madrigal grabado en laca

Cuando la mariposa coronó a la flor
/amarilla,
los lirios, en ángulo recto con sus tallos
hicieron una profunda reverencia...

Madrigal gravado en laca: Quando a borboleta corou a flor amarela/ os lírios, em ângulo reto com seus caules/ fizeram uma profunda saudação...

Para los almanaque

En mi reloj, de una hora para la otra,
cuando la aguja pequeña sale a dar
/recuerdos
pasa frente a ella la grande, transportando
/intrigas...

Para os almanaque: No meu relógio, de uma para outra hora/ quando o ponteiro menor sai a levar lembranças/ passa-lhe à frente o grande, transportando intrigas...

Falta de armas

Dos caracoles chocaron, levemente, sus
/casas,
y menearon los cuernos, un día entero,
pidiéndose mil disculpas...

Falta de armas: Dos caracóis chocaram, de leve, as suas casas/ e mexeram tentáculos, um dia inteiro/ pedindo-se mil desculpas...

Taumaturgo

¿Muchos animales reunidos?: un jardín
/zoológico.
O, quién sabe, tal vez el Arca de Noé...
¿Pero un genio los dirige?: un libro de
/Kipling...

Taumaturgo: Muitos bichos reunidos?: um jardim Hagenbeck/ Ou, quem sabe, talvez a Arca de Noé.../ Mas um gênio os dirige?: um livro de Kipling...

Bergson

Un águila continúa,
a pleno sol,
los vuelos del búho de Minerva...

Bergson: Um águia continua/ ao sol do dia/ os vôos do mocho de Minerva...

Sergio Lifar

En el escenario en penumbra,
como los violines y las cigarras,
alguien canta con el cuerpo...

Sergio Lifar: No palco em penumbra/ como os violinos e as cigarras/ alguém canta com o corpo...

Música de Schubert

Sombras de amores,
en un baile remoto, en un escenario sin
/fondo
como un fondo de espejo...

Música de Schubert: Sombras de amores/ em bailado longínquo, num palco sem fundo/ como um fundo de espelho...

Oración

El tatadiós, erecto, en un tallo de
/junquillo,
reza, las manos juntas, con puñales
/cruzados,
como un bandido calabrés.

Oración: O louva-deus, ereto, num caule de junquillo/ reza, de mãos postas, com punhais cruzados/ como um bandido calabrês.

Justificación

Pongan el Amazonas al pie del Himalaya,
y allí nacerá, de inmediato,
una raza de hombres pequeños.

Justificação: Ponham o Amazonas ao pé do Himalaia/ e ali nacerá, de imediato, uma raça de homens pequeninos...

Paisaje

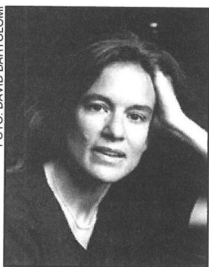
La cascabel cencerrea en el matorral,
/anunciando,
gratis
un destino seguro...

Paisagem: A cascavel chocalha na moita, anunciando/ grátis/ um destino certo...



En 1936, *Magma*, un libro de poemas del entonces inédito João Guimarães Rosa (Cordisburgo, Minas Gerais 1908 - Río de Janeiro 1967) ganó el Concurso de Poesía de la Academia Brasileña de Letras; pese a ello, diversas circunstancias hicieron que el libro se publicara recién en 1997, no habiendo sido traducido al castellano hasta el presente. Arriba se presentan varios poemas breves del libro, con las ilustraciones originales del dibujante Poty. Ver otros textos del genial autor de la novela *Gran Sertón: Veredas* en *Diario de Poesía* N°60, diciembre de 2001.

FOTO: DAVID BARTOLOMI



Sharon Olds

Sharon Olds nació en 1942 en San Francisco, Estados Unidos. Según sus propias palabras, fue educada dentro de la tradición de un "calvinismo con llamas del infierno", estudió en Stanford y se doctoró en Columbia. Tras graduarse se dispuso a escribir su propia poesía, aunque para liberar su voz tuviera que deshacerse de todo lo que había aprendido durante su formación académica. Publicó su primer libro, *Satan Says*, en 1980 (*Satán dice*, trad. Rosa Lentini y Ricardo Cano Gaviria, Igitur, Barcelona, 2001). Le siguieron *The Dead and the Living* (1984), *The Gold Cell* (1987), *The Father* (1992; *El padre*, trad. Mori Ponsow, Bartleby, Madrid, 2005), *The Wellspring* (1996), *Blood, Tin, Straw* (1999), *The Unswept Room* (2002), y *Strike Sparks: Selected Poems* (2004). Fue Poeta Laureada de Nueva York durante el período 1998-2000.

La poesía de Olds, aunque reconocida y valorada, ha suscitado polémicas ardientes. Para sus admiradores, se trata de una obra de franca expresión corporal y dolorosa honestidad, dedicada a algunos aspectos de la vida familiar y las relaciones personales que rara vez han sido descritos en términos tan íntimos y directos. Exactamente esas mismas cualidades han hecho que sus detractores vean en su producción un exceso de autoindulgencia poética, rayana en el sensacionalismo y la pornografía. Heredera de la vertiente confesional de la poesía estadounidense —que marcó una ruptura con el formalismo del correlato objetivo Eliotiano basándose en una tradición anterior, claramente whitmaniana— Olds no respeta metros ni divisiones estroóficas, y recurre a versos encabalgados que articulan una línea rítmica prolongada y fluida. Ella misma ha definido la poesía de esta manera: "Tal vez es lo que ocurre cuando alguien de nuestra especie habla de lo que más importa. Tal vez se inicia un habla rítmica. El amor, la muerte, el sexo, el nacimiento, el dolor, la furia, lo individual, lo tribal, lo que fuere. Cuando enunciamos en cualquier lengua —todos los grupos humanos han tenido poesía— esa clase de habla rítmica (...) Creo que somos rítmicos, y que enunciamos con ritmo todo aquello que más nos importa."

Mirta Rosenberg

Sharon Olds - traducción de Mirta Rosenberg

El cuarto sin barrer

(de *Satan Says*)

Satán dice

Estoy encerrada en una cajita de cedro que tiene un cuadro de pastores pegado sobre el panel central, tallado a los lados. La caja se sostiene sobre unas patas curvas. Tiene un cerrojo de oro, en forma de corazón, sin ninguna llave. Escribo para tratar de salir de la caja cerrada que huele a cedro. Satán viene a mí en la caja cerrada y dice *yo la sacaré de ahí. Diga mi padre es una mierda*. Digo mi padre es una mierda y Satán se ríe y dice *se está abriendo*.

Diga que su madre es una alcahueta.

Mi madre es una alcahueta. Algo se abre y se rompe cuando lo digo.

Mi espalda se endereza en la caja de cedro como la espalda rosa de la bailarina del prendedor con un ojo de rubí que descansa junto a mí sobre el satén en la caja de cedro.

Diga mierda, diga muerte, diga al carajo el padre, me dice Satán al oído.

El dolor del pasado encerrado zumba en la caja infantil sobre su cómoda, bajo el ojo redondo del estante con rosas grabadas alrededor, donde el odio hacia ella misma se miraba en el dolor. Mierda. Muerte. Al carajo el padre. Algo se abre. Satán dice

¿no se siente mucho mejor?

La luz parece quebrarse sobre el delicado prendedor de edelweiss, tallado en madera de dos tonos. También lo quiero, sabe, le digo al oscuro Satán en la caja cerrada. Los amo pero trato de decir lo que nos ocurrió en el pasado perdido. Seguro, dice y sonríe, *seguro. Ahora diga: tortura*.

Veo, en la oscuridad impregnada de cedro, que se abre el borde de una gran bisagra.

Diga: la verga del padre, la concha de la madre, dice Satán, y la saco de ahí.

El ángulo de la bisagra se ensancha hasta que veo el contorno de la época antes de que yo fuera, cuando ellos se abrazaban en la cama. Cuando digo las palabras mágicas, Verga, Concha, Satán dice suavemente *salga*.

Pero el aire que rodea la abertura es pesado y denso como humo ardiente.

Entre, dice, y sueno tu voz

que respira por la abertura.

La salida es a través de la boca de Satán.

Entre en mi boca, dice, ya está

allí, y la enorme bisagra

empieza a cerrarse. Oh, no, también

los quería, afirmo

el cuerpo, lo tenso

dentro de la casa de cedro.

Satán sale aspirado por el ojo de la cerradura.

Me deja encerrada en la caja, sella

el cerrojo en forma de corazón con el lacre de su lengua.

Ahora es su atadid, dice Satán.

Apenas lo escucho;

me caliento las manos

frías en el ojo de rubí

de la bailarina—

el fuego, el súbito descubrimiento de lo que es el amor.

Satan says: I am locked in a little cedar box/ with a picture of shepherds pasted onto/ the central panel between carvings./ The box stands on curved legs./ It has a gold, heart-shaped lock/ and no key. I am trying to write my/ way out of the

closed box/ redolent of cedar. Satan/ comes to me in the locked box/ and says, I'll get you out. Say/ My father is a shit. I say/ my father is a shit and Satan/ laughs and says, It's opening/ Say your mother is a pimp/ My mother is a pimp. Something/ opens and breaks when I say that/ My spine uncurls in the cedar box/ like the pink back of the ballerina pin/ with a ruby eye, resting beside me on/ satin in the cedar box/ Say shit, say death, say fuck the father/ Satan says, down my ear./ The pain of the locked past buzzes/ in the child's box on her bureau, under/ the terrible round pond eye/ etched around with roses, where/ self loathing gazed at sorrow/ Shit. Death. Fuck the father/ Something opens. Satan says /Don't you feel a lot better/? Light seems to break on the delicate/ edelweiss pin, carved in two/ colors of wood. I love him too/ you know, I say to Satan dark/ in the locked box. I love them but/ I'm trying to say what happened to us/ in the lost past. Of course, he says/ and smiles, of course. Now say: torture/ I see through the blackness soaked in cedar/ the edge of a large hinge open/ Say: the father's cock, the mother's cunt, says Satan, I'll get you out./ The angle of the hinge widens/ until I see the outlines of/ the time before I was, when they were/ locked in the bed. When I say/ the magic words, Cock, Cunt/ Satan softly says, Come out/ But the air around the opening/ is heavy and thick as hot smoke/ Come in, he says, and I feel his voice/ breathing from the opening./ The exit is through Satan's mouth./ Come in my mouth, he says, you're there already, and the huge hinge/ begins to close. Oh, no, I loved/ them, too, I brace/ my body tight/ in the cedar house/ Satan shakes himself out of the keyhole/ I'm left locked in the box, he seals/ the heart-shaped lock with the wax of his tongue/ It's your coffin now, Satan says, I hardly hear/ I am warming my cold/ hands at the dancer's ruby eye—/ the fire, the suddenly discovered knowledge of love.

(de *The Gold Cell*)

Retrocedo a mayo de 1937

Los veo de pie en la formal entrada de sus universidades, veo a mi padre salir despreocupadamente por el arco de arenisca ocre, las tejas rojas que brillan como curvos platos de sangre detrás de su cabeza, veo a mi madre que carga unos pocos libros livianos de pie junto a la columna hecha de ladrillos diminutos con las puertas de hierro forjado aún abiertas a su espalda, sus remates de lanza negros en el aire de mayo, están a punto de graduarse, están a punto de casarse, son niños, son tontos, lo único que saben es que son inocentes, jamás le harían daño a nadie, deseo acercarme a ellos y decirles Deténganse, no lo hagan... ella es la mujer equivocada, él es el hombre equivocado, van a hacer cosas que no pueden imaginar que alguna vez harían, van a hacerles cosas malas a los hijos, van a sufrir de una manera de la que jamás oyeron hablar, van a desear morirse. Yo deseo acercarme a ellos allí en la última luz de mayo y decirles, el rostro ávido bello y vacío de ella vuelto hacia mí, su lastimoso bello cuerpo intoxicado, el rostro apuesto arrogante y ciego de él vuelto hacia mí, su lastimoso bello cuerpo intoxicado, pero no lo hago. Quiero vivir. Los levanto como a muñecos de papel hombre y mujer y los froto entre sí con fuerza a la altura de las caderas como astillas de pedernal como para sacar de ellas una chispa, digo Hagan lo que están por hacer, y yo se los contaré todo.

I Go Back To May 1937: I see them standing at the formal gates of their colleges/ I see my father strolling out/ under the ochre sandstone arch, the red tiles glinting like bent/ plates of blood behind his head, I see my mother with a few light looks at her hip/ standing at the pillar made of tiny bricks with the/ wrought-iron gates still open behind her, its/ sword-tips black in the May air,/ they are about to graduate, they are about to get married/ they are kids, they are dumb, all they know is they are/ innocent, they would never hurt anybody./ I want to go up to them and say Stop/ don't do it —she's the wrong woman/ he's the wrong man, you are going to do things/ you cannot imagine you would ever do/ you are going to do bad things to children/ you are going to suffer in ways you never heard of/ you are going to want to die. I want to go/ up to them there in the late May sunlight and say it/ her hungry pretty blank face turning to me/ her pitiful beautiful untouched body/ his arrogant handsome blind face turning to me/ his pitiful beautiful untouched body/ but I don't do it. I want to live. I take them up like the male and female/ paper dolls and bang them together/ at the hips like chips of flint as if to/ strike sparks from them, I say/ Do what you are going to do, and I will tell you about it.

(más poemas de Sharon Olds en págs. 24 y 25)

(viene de pág. 23)

El pene del Papa

Pende en lo profundo de su hábito, un delicado badajo en el centro de una campana.
Se mueve cuando él
se mueve, un pez espectral con
un halo de algas doradas, el vello
que oscila en la oscuridad
y el calor... y a la noche,
mientras sus ojos duermen, él se levanta
en alabanza de Dios.

The Pope's Penis: It hangs deep in his robes, a delicate/ clapper at the center of a bell/ It moves when he/ moves, a ghostly fish in a/ halo of silver seaweed, the hair/ swaying in the dark and the/ heat— and at night, / while his eyes sleep, it stands up/ in praise of God.

(de *The Unswept Room*)

Primera hora

Esa hora, fui más yo misma. Lentamente me había librado de mi madre con un encogimiento de hombros, yacía allí respirando por primera vez, como si el aire de la habitación me inflara como una burbuja. Todo lo que tenía que hacer era salir siguiendo mi mirada y volver, salir y volver, sobre la seda de la gravedad, la presión del aire una caricia, oliendo en mí la cremosa sangre de ella. El aire tocaba suavemente mi piel y lengua, penetrándome y sacando de mí ese pequeño aliento que no sabía era mío. No tenía miedo. Yacía en la quietud y miraba, y pensaba sin palabras, mi mente recibía oxígeno directo, la rica mezcla, por boca. No odiaba a nadie. Miraba y miraba y todo era interesante, yo era libre, sin amor aún, no pertenecía a nadie, no había probado leche todavía —nadie poseía mi corazón. No era muy humana. No sabía que existía nadie más. Yací como un dios, por una hora, después vinieron a buscarme, y me llevaron con mi madre.

First Hour: That hour, I was most myself. I had shrugged/ my mother slowly off, I lay there/ taking my first breaths, as if/ the air of the room was blowing me/ like a bubble. All I had to do/ was go out along the line of my gaze and back/ out and back, on gravity's silk, smelling on my/ self her creamy blood. The air/ was softly touching my skin and tongue/ entering me and drawing forth the little/ sighs I did not know as mine./ I was not afraid. I lay in the quiet/ and looked, and did the wordless thought/ my mind was getting its oxygen/ direct, the rich mix by mouth./ I hated no one. I gazed and gazed,/ and everything was interesting, I was/ free, not yet in love, I did not/ belong to anyone, I had drunk/ no milk, yet —no one had/ my heart. I was not very human. I did not/ know there was anyone else. I lay/ like a god, for an hour, then they came for me/ and took me to my mother.

Clase de Biblia: 71 a.C.

Después de que Marco Licinio Craso derrotó al ejército de Espartaco, crucificó a 6.000 hombres. Eso es lo que dicen los archivos, como si él hubiera clavado personalmente los 18.000 clavos. Me pregunto cómo se sintió, ese día, si salió a andar entre ellos, si caminó por ese bosque humano. Yo creo que se quedó en su tienda y bebió, y tal vez copuló, escuchando la canción que se cantaba para él, la afinación de las maderas que hacía en un solo paso, elevada a la seis milésima potencia. Y tal vez miró hacia afuera, de tanto en tanto, para ver las filas de instrumentos, su huerto, la tierra abarrotada y pinchuda como si él hubiera sentido picazón en cierta zona del /cerebro y esa fuera su manera de rascársela directamente. Tal vez le dio placer y una sensación de desagravio, como si hubiera sufrido

y hallara ahora compensación a su dolor, y una voz para darle. Hablo como un monstruo, como alguien que en esta hora ha pensado atentamente en Craso, en su éxtasis de no sentir nada mientras se está sintiendo tanto, en su espíritu cálido y ligero por ser libre de caminar de un lado a otro mientras otros están clavados sobre la tierra. Debe haber sido el día más feliz de su vida. Si de pronto se hubiera cortado la mano con una copa de vino, dudo que hubiera despertado a lo que estaba haciendo. Asusta pensar en él viendo repentinamente lo que era, pensar en él corriendo afuera, para tratar de bajarlos, un hombre para salvar a 6.000. Si hubiera podido bajar a uno, y ver los ojos cuando el nivel de dolor bajaba como un súbito remonte hacia el placer, ¿no se hubiera abierto en él el crudo terror de entender al otro? Pero entonces le quedarían 5.999 todavía. Probablemente casi nunca ocurre, que un Marco Craso despierta. Creo que dormitó, y lo despertó su sueño hecho realidad, corrió la cortina y lentamente miró hacia afuera, al susurrante, crujiente campo vivo: el suyo, como un órgano externo, un corazón.

Bible Study: 71 B.C.E.: After Marcus Licinius Crassus/ defeated the army of Spartacus, he crucified 6,000 men./ That is what the records say/ as if he drove in the 18,000/ nails himself. I wonder how/ he felt, that day, if he went outside/ among them, if he walked that human/ woods. I think he stayed in his tent/ and drank, and maybe cupulated/ hearing the singing being done for him./ the woodwind-tuning he was doing at one/ remove, to the six-thousandth power./ And maybe he looked out, sometimes/ to see the rows of instruments/ his orchard, the earth bristling with it/ as if a patch in his brain had itched/ and this was his way of scratching or/ directly. Maybe it gave him pleasure,/ and a sense of balance, as if he had suffered./ and now had found redress for it,/ and voice for it. I speak as a monster/ someone who this hour has thought at length/ about Crassus, his ecstasy of feeling/ nothing what so much is being/ felt, his hot lightness of spirit/ in being free to walk around/ while others are nailed above the earth./ It may have been the happiest day/ of his life. If he had suddenly cut/ his hand on a wineglass, I doubt he would/ have woken up to what he was doing./ It is frightening to think of him suddenly/ seeing what he was, to think of him running/ outside, to try to take them down,/ one man to save 6,000./ If he could have lowered one./ and seen the eyes when the level of pain/ dropped like a sudden soaring into pleasure./ wouldn't that have opened in him/ the wild terror of understanding/ the other? But then he would have had/ 5,999/ to go. Probably it almost never/ happens, that a Marcus Crassus/ wakes. I think he dozed, and was roused/ to his living dream, lifted the flap/ and slowly looked out, at the rustling, creaking/ living field-his, like an external/ organ, a heart.

49 1/2

El primer mes largo, esperando y esperando, temo estar embarazada. El segundo mes largo, aparece un coágulo, nido de reyzeuelo coronado de fú. Bueno, ya está, me escucho decir con desasosinado asombro. Por un momento, me imagino el vestuario de una piscina al aire libre —paredes de bloques de cemento y olor a cloro— y no hay nadie allí, no hay nada, ni una gorra de baño o una hebilla. Se terminó todo. Reina tanto silencio. Hay un leve resplandor como el leve resplandor de la verdad. Moriré. Soy parte de una larga serie. No había deseado un bebé durante años, pero había supuesto que podría tenerlo en cualquier momento. Ahora estoy a /salvo y saboreo la gracia de la falta. Y estoy en shock, el concreto vacío del húmedo recinto. No más huevos. ¿Cómo puedo ser yo, sin ningún huevo? Y sin embargo hay alguien aquí... todo el tiempo hubo aquí un espíritu. ¡Estoy yendo más allá de la materia y soy materia todavía! Ha pasado tanto tiempo desde que fui un ser como éste. Cuando estaba en el vientre, treinta años de vidas a medias cubrían con su rocío mi pared interior. Ahora las gasté, y sin embargo respiro, y doy saltos, como si no estuviera hecha para servir únicamente;

ahora la trailla del uso se ha aflojado y seré esa ávida y escuálida, ligeramente barbuda criatura, la que está más allá de concebir, la humana que sale sujeta por su hebra más larga.

49 1/2: The first long month, waiting and waiting./ I fear I am pregnant. The second long month/ a clot appears, ruby-crowned/ kinglet's nest. Well—that's it/ I hear myself saying, in passionless wonder/ For a moment, I picture a changing room/ at an outdoor pool—cinder-block wall/ and the smell of chlorine—and no one's there/ nothing's there, not a bathing cap/ or a bobby pin. It is all over/ It is so quiet. There is a slight shining/ like the slight shining of truth. I will die/ I am part of a long succession. I had not/ longed for a baby for years, but had assumed/ I might have one any time. Now I am safe/ and taste the mercy in lack. And I'm in shock/ the concrete emptiness of the damp/ room. No more eggs. How can I be/ myself, without any eggs? And yet/ there is someone here—all along/ there was a spirit here. O I am passing beyond matter/ and I am still in matter! It has been so long/ since I have been a being like this/ When I was in the womb, thirty/ years of half-lives beaded their dew/ on my inner wall. Now I have spent them/ and yet I breathe, and caper, as if/ not made to be a servant only/ now the leash of use is loosened/ and I will be that scrawny, avid/ slightly bearded creature, the one/ past bearing, the human gone out upon its longest thread.

El cielo por venir

Cuando imagino mi muerte, me veo yaciendo boca arriba, mi espíritu se alza hasta la piel del vientre y sale como una hoja de papel encerado con la forma de una /chica, que se da vuelta y se pone boca abajo y como la alfombra mágica empieza a volar, bajo, sobre nuestro planeta... el cielo sería ser invulnerable, y capaz de ver sin cesar ni restricción o interrupciones, yacer en el aire, y mirar y mirar, no muy diferente de mi vida, sería traslúcida con una soledad casi indolora, mirando la tierra como si ver la tierra fuera mi versión de tener un alma. Pero después vería a mi amado, como de pie junto a una suerte de puerta en el cielo... no la puerta de las constelaciones, de los pentágonos y las boreales, sino una puerita rebatible en la base de la puerta del cielo, como una pequeña gatera en la puerta, y del otro lado está la nada. Y él me dice que debe irse, ya, es la hora. Y no me pide que vaya con él, pero yo siento que le gustaría tenerme con él. Y no creo que sea una nada viva, donde los no-seres pueden hacer una especie de amor celestial; creo que es la clase de nada nada, creo que trasponemos la puerta y desaparecemos juntos. Qué júbilo profundo tomarlo del brazo, apretándolo contra mi pecho como lo hacen los amantes en un paseo formal, y dar ese paso.

Heaven to Be: When I'd picture my death, I would be lying on my back/ and my spirit would rise to my belly-skin and out/ like a sheet of wax paper the shape of a girl, fur/ over from supine to prone and like a djinn's carpet begin to fly, low/ over our planet— heaven to be/ unhurttable, and able to see without/ cease or stint or stoppage./ to lie on the air, and look, and look/ not so different of my life, I would be/ sheer with an almost not sore liveness/ looking at the earth as if seeing the earth/ were my version of having a soul. But then/ I could see my beloved, sort of standing/ beside a kind of door in the sky/ not the door to the constellations/ to the pentangles, and boreals/ but a small flap at the bottom of the door in the sky/ like a little cat-door in the door/ through which is nothing. And he is saying to me that he must/ go, now, it is time. And he does not/ ask me to go with him, but I feel/ he would like me with him. And I do not think/ it is a living thought, where nonbeings/ can make a kind of unearthly love, I/ think it's the nothing kind of nothing. I think/ we go through the door and vanish together./ What depth of joy to take his arm/ pressing it against my breast/ as lovers do in formal walks/ and take that step.

Blanca anglosajona protestante *

Mi hermano mellizo jura que a los trece años
yo me trompeaba con cualquiera que me dijera
/moiseh...
Recuerdo haberme dormido... pensando en Hitler,
en descerzarle un solo tiro desde treinta
/centímetros de distancia, un tiro
que convertía su cara en una caricatura de la mía,
con huellas de lágrimas, ensangrentada, rogando
/por un minuto de paz.
Philip Levine, "The Old Testament"

Cuando Philip Levine balea a Hitler, un hombre
de su especie, un hombre que, según dice, no es
absolutamente distinto de él mismo,
ni tampoco absolutamente distinto de los WASP
de Detroit, que despreciaban a los Judíos
y a los Negros de Detroit, y a todos los demás,
entonces me arrodillo, allí en la cocina,
y me inclino hasta tocar el suelo
con la frente, con las manos juntas,
estoy rezando, por primera vez desde que nuestro
/hijo
demoró horas en llegar, y me arranqué el disfraz
de la que no creía en un dios, y supliqué,
abyectamente, que nuestro hijo volviera a casa. El
/inóleo
es terso... bajo mi frente, algo sobresale
en el diseño, como la huella de una rastra en la
/tierra.
No creo que vuelva a levantarme.
Creo que he encontrado mi postura de por vida.
Lo que veo sobre mí y sobre mi gente
no puede verse ni soportarse erguida,
pero no estoy erguida, me inclino ante el poder
de otros corazones, pidiendo perdón
por los gentiles, pidiendo perdón por mi misma,
no me había dado cuenta de que creí que ser WASP
era lo habitual, la norma, todos los demás
una variación de la norma,
y no había visto que como hija de mis padres
yo había sufrido en privado, como lujosamente,
/ahora
me inclino para conseguir algún consuelo,
/formando
una letra humana en hebreo o en árabe que dice
que honro a quien sabe más que yo,
el corazón más sabio y sazonado. Salí
de gente que se creía mejor que todo el mundo,
para ellos nadie era suficientemente real,
y entre ellos hablaban sobre
la más antigua sangre Blanca, los más azules ojos
/Blancos,
yo era de ellos, ellos me tuvieron. Hasta hoy
no había advertido que compartía su vanidad,
que deseaba mantener alta la cabeza
por cualquier motivo, ser ciega a mi misma
y brillar. Aquí abajo junto al suelo corre
una brisa como la que sopla a través de una viña,
/abajo
donde la raíz se vuelve tallo, y huele
a zinc, a pizarra y tierra gorda.
Aquí es donde viví mi vida,
en el suelo de la viña del amor, en el surco.

*En inglés, White Anglo-Saxon Protestant, cuya abreviatura,
WASP, aparece más tarde en el poema (N. de T.).

White Anglo-Saxon Protestant : My twin brother swears
that at age thirteen/ I'd take on anyone who called me
kike.../ I remember putting myself to sleep... dreaming of
Hitler,/ of firing a single shot from a foot away, one/ that
would tear his face into a caricature of mine/ tear stained,
bloodied, begging for a moment of peace. Philip Levine,
"The Old Testament".

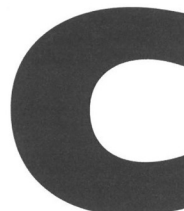
When Philip Levine shoots Hitler, a man/ of his species, a
man he says is not/ absolutely unlike himself,/ nor
absolutely unlike the WASPs/ of Detroit, who looked down
on the Jews/ and the Blacks of Detroit, and on everyone
else/ then I kneel down, there in the kitchen/ bending
over till my forehead is touching/ the floor, my hands
holding each other./ I am praying, for the first time since
our son/ was hours late, and I threw off the disguise/ of not
believing in a god, and I begged/ abjectly, for our boy to
come home. The linoleum is/ smooth—under my brow, a
bulge/ of the pattern, like a harrow bank in soil./ I do not
think I will get up again./ I think I have found my posture
for life/ What I'm standing about myself and my people/ will
not be seen and stood upright with/ but I am not upright. I
m bowing to the power/ of other hearts. I am begging
forgiveness/ for the gentiles, I am begging forgiveness for
myself./ I had not realized I had thought that the WASP/

was the regular, the norm, everyone/ else a variation of the
norm./ and I had not seen that as a child of my parents/ I
had privately, as if luxuriously, suffered, I am/ bowing to
achieve some comfort, making/ a human letter in Hebrew
or Arabic that/ says I honor who knows more than I know./
the saltier smarter heart. I came/ from people who thought
they were better than anybody./ no one else was quite real
to them./ and among themselves they brooded over/ the
oldest White blood, the bluest White eyes, oh I was/ theirs,
they had me. Until today/ I had not seen I shared their
vanity./ wanting to hold my head high/ for any reason, to
be blind to myself/ and shine. Low down to the floor is a
small/ wind like the one through a vineyard, down/ where
the root become the stem, and the smell/ is of zinc, and
slate, and tallow earth./ This is where I will live my life./ on
the floor of love's vineyard, in the furrow.

Desierto

Cuando me acosté, para pasar la noche, en el
/desierto,
boca arriba, y dormité, y mis ojos se abrieron,
mi mirada voló hacia arriba, como si cayera
en el cielo,
y vi el ojo abierto de la noche, completamente
cándido, todo iris de un gris estrella,
salpicado por racimos de pupilas brillantes.
Miré, y dormité, y cuando mis párpados se abrían
me desplomaba en lo alto fuera de la atmósfera,
en picada y jadeando como si hubiera dado un paso
/en falso
en una escalera. Me dormía y volvía en mí, y me
/dormía,
y cada vez que abría los ojos
caía hacia arriba en la profundidad del universo.
Se veía atestado, hueco, intrincado, elástico,
no sentí que realmente podía verlo
porque no sabía qué era
lo que estaba viendo. Cuando mis párpados se
/alzaban,
allí estaba lo real... absoluto,
fresco, impersonal, íntimo,
benigno sin dulzura, yo planeaba en lo alto, mi
velocidad súbitamente aumentada para igualar la
/suya, estaba
entrando en otra dimensión, y sin embargo
una a la que pertenezco, como si
no sólo la tierra mientras estoy aquí, sino el espacio,
y la muerte, y la existencia sin mí, fueran mi casa.

Wilderness: When I lay down, for the night, on the
desert,/ on my back, and dozed, and my eyes opened,/ my
gaze rushed up, as if falling up/ into the sky./ and I saw the
open eye of night, all/ guileless, all iris of a starshine grey,/
scattered with clusters of brilliant pupils./ I gazed, and
dozed, and as my eyelids lifted I would/ plummet up out of
the atmosphere./ plunging and gasping as if I'd missed/ a
stair. I would sleep, and come to, and sleep./ and every
time that I opened my eyes/ I fell up deep into the
universe./ I did not feel I could really see it/ because I did
not know what it was/ that I was seeing. When my lids
parted/ there was the real—absolute./ crisp, impersonal,
intimate/ benign without sweetness. I was soaring out, my/
speed suddenly increasing to its speed, I was/ entering
another dimension, and yet/ one in which I belong, as if/
not only the earth while I am here, but space/ and death,
and existence without me, are my home.



Concursos

Varios concursos de los aquí
mencionados utilizan el conocido
"sistema de plica". El sistema con-
siste en incluir en un sobre gran-
de, dirigido a la entidad organiza-
dora del premio, la cantidad pida-
da de copias de la obra
concurante, 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 so-
bre mayor una plica, o sobre más
pequeño, cerrado, que en su exte-
rior repita los mismos datos (nome-
bre del certamen, título de la obra,
seudónimo) y en su interior con-
tenga 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 cual-
quier particularidad si la hubiere.
Salvo que se indique lo contrario,
el tema es libre y las convocatorias
son para obras en castellano, iné-
ditas y no premiadas ni pendientes
de resolución en otros concursos.
Se publican solamente concursos
que no cobran al participante su-
ma alguna por ningún concepto.
En cuanto a los premios extranje-
ros, se consignarán sólo aquellos que
admiten autores de cualquier na-
cionalidad.

★ Ediciones Hiperión convoca a
autores de hasta 35 años a su **XXI
Premio de Poesía Hiperión**.
Las obras deberán estar escritas
en castellano y ser inéditas. La ex-
tensión y el tema son libres. No se
admite la presentación bajo seudó-
nimo o plica, sino que se solicita la
especificación de los datos perso-
nales del autor junto a un breve
currículum con foto en las prime-
ras páginas del original. Los libros
ganadores o finalistas serán publi-
cados en la colección de poesía Hi-
perión y su autor o autores percibi-
rán los correspondientes derechos.
Las obras deberán enviarse en tres
copias mecanografiadas a doble es-
pacio a: Ediciones Hiperión, c/Sa-
lustiano Olózaga 14, 28001, Ma-
drid, España. El plazo de admisión
vence el **15 de diciembre de
2005**.

★ El Ayuntamiento de Zaragoza
convoca al **XXIII Concurso de
Poesía Ciudad de Zaragoza** del
que podrán participar autores que
presenten una pieza poética, o una
colección de poemas, cuya exten-
sión no sea inferior a 175 versos ni
superior a 275, en folios mecano-
grafiados a doble espacio por una
sola cara. Rige el sistema de plica
descrito más arriba. Los origina-
les deberán enviarse, por quintu-
plicado y antes del **20 de diciem-
bre de 2005**, a: Torrenueva, 25,
50003, Zaragoza (España), indi-
cando en el sobre "Para el Concur-
so de Poesía Ciudad de Zaragoza".
Los trabajos procedentes de fuera
de España podrán ser remitidos
por correo electrónico en formato
Word, como archivo adjunto, a la
dirección siguiente: cultura-publi-
caciones@ayto-zaragoza.es. En es-
te caso, los datos de la plica debe-

rán ir en un documento aparte. El
curso está dotado con un prime-
ro premio de **3.000 euros** y dos
accesit de **1.200 euros**.

★ La Fundación Unicaja convoca
al **XXI Premio Unicaja de Poesía**,
dirigido a autores de lengua
castellana de todas las nacionali-
dades que presenten obras inéditas,
de un máximo de mil versos; el
tema es libre. Se enviarán cinco co-
pias mecanografiadas a doble es-
pacio por una sola cara. Rige el sis-
tema de plica. El premio está dota-
do con **10.000 euros**. Las obras
deben enviarse antes del **30 de
diciembre de 2005** a: Plaza de San
Agustín, 3; 11004 Cádiz.

★ Con el patrocinio del Área de
Mujer, Juventud y Empleo del
Ayuntamiento de Córdoba, Espa-
ña, la Asociación Cultural Andrómi-
na convoca el **V Premio de
Poesía "Leonor de Córdoba"**.
Podrán participar mujeres con un
poemario escrito en castellano, de
tema libre, no menor de 300 y no
mayor de 500 versos; el mismo se
presentará por triplicado bajo el
sistema de plica. El premio consis-
tirá en la edición del libro de la que
se entregará a la ganadora 50
ejemplares. Los trabajos se en-
viarán a la Asociación Cultural An-
drómina, Apartado de Correos
3005-14080, Córdoba, España. El
plazo de entrega finaliza el **30 de
diciembre de 2005**.

★ La Fundación Municipal de
Cultura "José Luis Cano" de Alge-
ciras convoca a la **30ª Edición del
Premio Bahía de Poesía**. El li-
bro enviado deberá ser inédito y
tener una extensión mínima de
700 versos y una máxima de 1000.
Los originales se presentarán por
triplicado, escritos a máquina, a
doble espacio, en hojas DIN A-4 y
por una sola cara. Rige el sistema
de plica. El premio consistirá en
3000 euros y la publicación del li-
bro, del cual se entregarán al autor
cient ejemplares. Los originales de-
berán ser enviados, antes del **31
de diciembre de 2005**, a: Funda-
ción Municipal de Cultura "José
Luis Cano", C/ Teniente Miranda
118, 11201, Algeciras, especifican-
do en el sobre: "Para el Premio Ba-
hía de Poesía".

★ Está abierta la convocatoria al
**VII Premio "Gloria Fuertes" de
Poesía Joven** para poetas y poeti-
sas de edades comprendidas entre
16 y 25 años. La extensión de los
originales debe ser mayor de 500 y
menor de 700 versos. Los ejempla-
res a enviar son tres, y deben estar
firmados con el nombre y apellido
reales, incluyendo fotocopia del
DNI y nota biográfica. Los trabajos
se presentarán por triplicado ejem-
plar, en folios mecanografiados a
doble espacio por una sola cara,
debidamente numerados y encuad-
ernados. La dotación es de **1.000
euros** y el libro premiado será pu-
blicado en la Colección "Gloria
Fuertes" de Ediciones Torremozas,
que se reserva los derechos de la
primera edición. En caso de poste-
riores ediciones, estas serán objeto
de contrato entre la editorial y su
autor. El envío deberá hacerse, an-
tes del **31 de diciembre de 2005**,
por correo certificado indicando
"Para el Premio Gloria Fuertes de
Poesía Joven" a: Fundación Gloria
Fuertes, Apartado 19.186, 28080
Madrid, España.

★ El Patronato de la Fundación
Cultural Miguel Hernández convoca
el **Premio Internacional de
Poesía "Miguel Hernández-Comu-
nidad Valenciana 2006"**, del
que podrán participar poetas con
(sigue en pág. 26)

Paul Celan y Samuel Beckett

por John Felstiner
traducción de Marcelo Pellegrini

Los múltiples acercamientos entre Celan y Beckett y su encuentro siempre demorado son el asunto de este texto de John Felstiner, remitido especialmente para *Diario de Poesía*. Felstiner es autor de la biografía *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew* y profesor en la Universidad de Stanford.

Viviendo solo en marzo de 1970 (con heridas que nunca cicatrizarían) en la Avenida Émile Zola, muy cerca del Puente Mirabeau, separado de su esposa Gisèle y de su hijo Eric, esta "boca enmudecida por la verdad", sobreviviendo "de las múltiples tinieblas del discurso mortífero", ha vuelto recientemente de un viaje a Israel, su primera visita, júbilo y con el deseo de irse a vivir allá pero con temor a perder otra vez su lengua materna, el alemán, la lengua de su adorada madre, secuestrada por sus asesinos. Franz Wurm, un poeta amigo en París, lo invita una tarde a acompañarlo y visitar a Beckett, pero Celan se rehúsa: ir sin anunciarse y a última hora no es lo correcto. Esa noche, luego de recibir saludos de Beckett, Celan dice: *El es probablemente la única persona con la que hubiera podido entenderme aquí*.

Pero ¿no había habido ya un entendimiento? ¿No había habido ya un encuentro —esos años en París, el mayor de ellos un irlandés viviendo un exilio semi voluntario en Francia y en la lengua francesa; el más joven, huérfano, apátrida, llegando a París pero permaneciendo fiel a la lengua alemana: Beckett, astillado del silencio con "este polvo de palabras", Celan con sus "palabras jadeantes", con los "afilados cuchillos de ruego / de mí / silencio"? En 1953, durante el estreno de la obra de Beckett *En attendant Godot*, donde Didi y Gogo "dicen una tontería tras otra", Celan compuso "Los viñadores", poema en el que "hacia lo ciego torcida y entumecida", una "boca tardía" está sedienta de vino, y es una "cepa-bastón que habla/hacia el silencio de las respuestas".

Para esa misma época, Celan eligió, para sus alumnos de la École Normale Supérieure (donde Beckett había enseñado inglés años antes), un pasaje de la novela de Beckett *L'Innombrable* (*El innumerable*) para traducir al alemán: "Y aún así tengo miedo, miedo de lo que mis palabras me harán, a mi refugio, incluso de nuevo... ¿Si pudiera hablar y aún así no decir nada? Entonces podría escapar de ser roído hasta la muerte".

Entre los miles de libros de la biblioteca privada de Celan, muchos revelan agudas notas al margen, subrayados, marcas, desacuerdos, exclamaciones. Pero los volúmenes de Beckett no muestran nada de esto. ¿Por qué? ¿Era el autor de *Final de juego*, de *La última cinta de Krapp* y de *Textos para nada* alguien que en opinión de Celan iba muy hasta la médula del hueso como para mantener distancia y objetividad?

En 1961, sabiendo que su editor alemán se reuniría con Beckett en la Closerie des Lilas, Celan va también al café, pero nada sucede: tampoco se produce el encuentro. Los años pasan: los poemas de Celan, preñados de significado, son puestos a la par con la obra de Beckett como muestra de la única auténtica escritura europea "después de Auschwitz", según Adorno. Mientras, sus malestar psíquico se endurece terriblemente.

Man hat mich zerhellt ("Me han sanado hasta despezarme"), le escribe Celan a un amigo israelita acerca de las "simples" tentativas de curar un daño psíquico "que llega hasta el núcleo de mi existencia". Sus últimas semanas, a fines del invierno y a comienzos de la primavera de 1970, oscilaron entre la desesperación y la determinación.

"Ha venido a Israel a encontrarme con ustedes porque lo necesitaba", le dice Celan a un grupo de escritores en ese país. Mientras está en Jerusalem, Beckett gana el Premio Nobel. En su vuelta a "esta fría ciudad de París", le dice a un amigo, "Se ha hecho el silencio a mi alrededor". Viaja a Stuttgart para leer en una conmemoración de Hölderlin. Los auditores alemanes rechazan sus entrecortados, crípticos poemas; en uno de ellos, los versos parecen sintomáticos: "No pudimos / os-

curecer hacia tí". Durante un pequeño seminario en Friburgo, llega a reprocharle a Heidegger la poca atención prestada. Después: "Celan está enfermo, incurable", dice el filósofo que había afirmado que "El Ser habla alemán".

Stehend!, dice una tarjeta postal de una palabra a Gisèle desde ese ambiente germano: "Soprotando firme". El último poema de Celan a su esposa posee un timbre mesiánico: "Habrá algo, más tarde / que se llena de ti / y se eleva / hasta una boca // Desde mi delirio / volado en pedazos / me enderezo / y contemplo mi mano / que traza el solo / y único / círculo".

Fines de marzo, 1970: Celan se rehúsa a ir a conocer a Beckett. En la ENS hace que sus estudiantes traduzcan "Graco, el cazador", de Kafka: "Nadie leará lo que estoy escribiendo aquí, nadie vendrá en mi ayuda... Mi barca carece de timón, se desplaza con el viento que sopla en las regiones inferiores de la muerte". El 12 de abril escribe de nuevo a Israel, citando unas palabras del diario de Kafka: "Pero la felicidad sólo si soy capaz de elevar al mundo hasta lo Puro, lo Verdadero, lo Inmutable".

13 de abril: El que será el último poema de Celan tiene palabras que siempre estuvieron cercanas a él: "cavar ... oscuro... hora... hondo ... abierto ... piedra ... ojo ... tú ... leer", y termina en calma anticipación: "los Abiertos llevan / la piedra detrás del ojo / ella te reconoce / *am Sabbath*"; vale decir, "en el día de Sabbath", "cuando venga", o, tal vez, "que venga el Sabbath".

16 de abril: Le dice a su hijo Eric, de 14 años, que no puede ir con él a la representación de *Godot* a la que, al día siguiente, tenían planeado asistir. Las dos entradas se encontrarán después en su billetera.

19 de abril: Leyendo la biografía de Hölderlin, Celan subraya estas palabras sobre su gran predecesor loco: "Este genio, a veces, se ensombrecía y se hundía en los amargos pozos de su corazón". No subraya (notó este cuando encontré ese libro en su biblioteca) el resto de la frase: "pero la mayoría de las veces, su estrella apocalíptica brilla de manera maravillosa".

19-20 de abril: En algún momento de la noche, Celan camina por la Avenida Émile Zola hacia el Puente Mirabeau, tan amado por Apollinaire, y se ahoga en en Sena, a pesar de que desde su juventud había sido un excelente nadador. El 20 de abril, comienzo de Pesaj, el festival de la libertad, es también el cumpleaños de Hitler.

1 de mayo: Once kilómetros río abajo, un pescador divisa el cuerpo de Celan, atrapado en un remanso del río. El traductor de Beckett al alemán, Elmar Tophoven, sucede a Celan como Lector de Alemán en la École Normale Supérieure.

Celan me dépasse, le dice tiempo después Beckett a un amigo, "Celan me ha dejado atrás". ¿Pero puede ser esto realmente? ¿Beckett, de quien siempre tenemos la impresión, cuando vamos a cualquier lugar, que viene de vuelta de todo? La trilogía de Beckett se abre con la muerte de la madre y termina con las últimas palabras de *El innumerable*: "en el silencio no sabes, debes seguir, no puedo seguir, seguir".

Seis años antes de su suicidio, Paul Celan había escrito el poema "¿Dónde?". "En las mazas movilizadas de la noche // En la rocalla y los derrubios de la pena / en la más lenta agitación / en el pozo-sabiduría Nunca // Aguaguas / recosen la sombra / estallada —hacia/ lo más profundo/ logra ser/ libre". Como "sombra" en alemán tiene género masculino, esas líneas finales pueden, tal vez, estar diciendo "él hacia/ lo más profundo/ logra ser/ libre".

[Para las versiones de los poemas de Celan al castellano se ha seguido la edición de las *Obras completas* (Madrid: Trotta, 1999), en traducción de José Luis Reina Palazón. Para el poema que comienza "Habrá algo, más tarde", se utilizó la versión de Ricardo Barilucia, aparecida en el "Aguacero" del *Diario de poesía* N° 53, 2001. En algunos casos, se han hecho leves modificaciones, siguiendo las versiones al inglés de John Felstiner (Cf. *Selected poems and prose of Paul Celan*, New York: W. W. Norton & Company, 2001) y sus propias sugerencias al comentar las primeras versiones de esta traducción. N del T.]

(viene de pág. 25)

una o más obras originales e inéditas, de tema libre y con un mínimo de 500 y un máximo de mil versos. La dotación del premio único será de **12.000 euros**. Los trabajos se presentarán grapados o encuadrados debidamente, por quintuplicado, en formato Din-A4, escritos a máquina o en ordenador a doble espacio y por una sola cara. Rige el sistema de plica y en el sobre donde se incluyan la obra y los datos del autor deberá figurar que opta al "Premio Internacional de Poesía Miguel Hernández-Comunidad Valenciana". Los originales se enviarán, hasta el **10 de enero de 2006**, a Fundación Cultural Miguel Hernández. Calle Miguel Hernández n° 75, 03300, Orihuela. Alicante (España).

★ Podrán participar del **IV Premio Internacional de Poesía "Arenal de Sevilla"** los autores que presenten un poema, o conjunto de poemas, de tema y métrica libres, con una extensión mínima de 650 versos y máxima de 700, escritos con letra Times New Roman (cuerpo 12), con interlineado de 1,5 sobre formato Din-A4 (210 x 297 mm) y en hojas numeradas. La obra se presentará grapada y por cuadruplicado. Rige el sistema de plica. Está previsto un único premio de **3.000 euros**. El plazo de admisión de originales vence el **13 de enero de 2006**. Los originales deben enviarse a: Asociación de Vecinos y Comerciantes Torre del Oro-Centro histórico monumental y barrio del Arenal, Apdo. de correos 993, 41080, Sevilla.

★ Casa de América y Editorial Visor Libros convocan al **VI Premio Casa de América de Poesía Americana**, para autores de cualquiera de los países de América, con obras escritas en español e inéditas. Los poemas, de tema libre, deberán tener una extensión mayor a 300 versos. Rige el sistema de plica. La dotación es de **6.000 euros** y el libro premiado será publicado por la Editorial Visor. Los trabajos deberán enviarse, por triplicado, a VI Premio Casa de América de Poesía, Casa de América, Paseo de Recoletos 2, 28001 Madrid, España. No se aceptarán originales remitidos por correo electrónico. El plazo de admisión de originales finaliza el **28 de febrero de 2006**.

★ Está abierta hasta el **23 de marzo de 2006** la convocatoria para el **II Certamen Internacional de Poesía "Sant Jordi"**. Las obras, escritas en castellano o catalán, no podrán tener más de 210 versos ni menos de 140. Los trabajos deberán presentarse a doble espacio, por quintuplicado, en tamaño Din A4, debidamente cosidos o grapados. Rige el sistema de plica. Habrá dos primeros premios, dotados con **600 euros** para cada uno de los trabajos escritos en castellano y en catalán. Los originales serán remitidos por correo certificado a: Grup Plomes Poètiques II Certamen Internacional de Poesía "Sant Jordi", Masia Can Mía, CP. 17843 Paló de Revardit, Girona (España). Se podrá participar a través de correo electrónico, en un único documento en formato Word a: emiliart2002@yahoo.es. Se ocultará la identidad del autor, tanto en el documento como en el remitente del correo electrónico. Más información en: <http://plomespoetiques.iespana.es>

★ Está abierta hasta el **15 de abril de 2006** la convocatoria del **XXIII Premio "Carmen Conde" de Poesía escrita por Mujeres**.

Pueden concurrir poetisas de cualquier nacionalidad, con libros no premiados anteriormente en otro concurso; la extensión de los originales no ha de ser menor de 600 versos ni mayor de 800 y se admite un solo libro por concursante. Se deben enviar tres copias, firmadas por sus autoras con su nombre real, o bien, si lo prefieren, bajo seudónimo (en este caso, acompañar datos bajo sobre cerrado); en ambos casos, incluir nota biobibliográfica. El premio es de **12.000 euros** y la edición del libro ganador en la Colección Torremozas. Los envíos, indicando el Premio al que van destinados, deberán hacerse por correo certificado a: Ediciones Torremozas. Apartado 19.032, 28080 Madrid, España.

P

Libros de poesía

★ García Vega, Lorenzo y otros. *Una cuba, cinco voces, edición conjunta del Centro Cultural de España en Buenos Aires y la editorial Tsé-tsé, Buenos Aires, 2005.*

Durante dos noches de noviembre de 2004 se reunieron ante un atento público en el Centro Cultural de España en Buenos Aires los poetas Lorenzo García Vega, Soleida Ríos y José Kozer, en un evento que incluyó también la lectura de poemas de Reina María Rodríguez y Antonio José Ponte, impedido este último de asistir al evento por la falta de un permiso de salida de las autoridades cubanas. Los poemas leídos entonces quedan recogidos en una bella edición que estuvo al cuidado de Reynaldo Jiménez.

De Antonio José Ponte, "Juguetes puritanos": *Lleaban una tienda y decreían / de todo lo vendible. / La forma de los huecos / les parecía superflua. / Para sus hijos habían descubierto / el cero de la diversión, / y ¿qué iba a sacar yo de aquellos trastos / si soy del gremio de los teñidores? / Ya no más asomarme / bajo el disfraz de quien les compra algo. / De corazon ten prudentes no salen buenas tonterías, / pensé como farsante, / uno más de los que tiñen fajas, / en el gremio. / El horizonte era de nieve en el cristal / y por el horizonte corría un lobo. / Mancha en lo blanco, / tinta escribiendo línea de fuga, / bestia de tantas páginas leídas / y piel que ningún frío atravesaba, / ¡cómo iba a no encontrar contento en él, / si soy del gremio de los teñidores?*

★ Medrano, María (recopiladora). *Yo no fui*, edición de la Casa de la Poesía (Dirección General del Libro y Promoción de la Lectura, Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires) y el Programa Nacional de Trabajo en Cárceles y Readaptación Social del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación, 2005.

Uno puede estar cansado de asistir a debates, leer debates, participar de debates, convocados bajo el lema "Literatura y política" o "Arte y política", o sentir algo de tedio

al observar los esfuerzos, la mayor parte de las veces vanos, de los escritores y los artistas por delimitar algún alcance social más amplio y relevante para su tarea, esa, de todas, la más inocente y la más peligrosa, que los ojos y oídos de la tribu de colegas y aficionados de siempre. Pero la perspectiva de unir o percibir conjuntamente la dimensión estética, todo lo subjetiva que se quiera, y la cuestión social, la de los otros, adquiere una importancia y un punto de vista diferente, por desplazado e interesante, ante la apuesta que significan los Talleres de Poesía que María Medrano desarrolla en la cárcel de Ezeiza.

Porque el trabajo de Medrano, que puede ahora apreciarse en el libro *Yo no fui*, que recopila textos poéticos de varias internas, algunas de las cuales firman con nombre y apellido y otras sólo con nombre, y que puede adquirirse pagando con dinero, o tarjetas telefónicas, cigarrillos, cuadernos y lapiceras para las reclusas por un valor equivalente a 10 pesos, no consiste sólo en proponer una escucha para las mudas de la tumba, en dar una voz a quienes no pueden hablar ni, mucho menos, hacerse escuchar, sino en algo más: crear un espacio, un espacio de lenguaje, lo que quiere decir por supuesto y desde siempre, crear un mundo.

En ese mundo las que no fueron, mujeres encerradas detrás de paredes que no son sólo de ladrillos y cemento, alambres y alarmas, sino también de silencio, violencia, engaños, negación de identidad, desamor, ausencia de individualidad y borramiento de lenguaje, ensayan volver a decir, o decir por primera vez tal vez, yo, yo soy, yo soy así, yo tuve un perro que me quiso, en poemas breves y precisos y sorprendentes por su calidad, que son, a veces, pequeños mensajes de amor o monumentos mínimos contra el olvido (*Dispersa el viento/ mucho, poquito, nada, / las margaritas, de Edda Bikker*), a veces, estendros (*Me estremezo con / frío, tenedrosos / no es una película / es la cárcel, de Juana H.*), o cartas (*Tiempo es la espera... / de una niña preguntando/ ¿Dónde está mi abuela? El tiempo le dice: / muy pronto estará tu abuela/ contándole un cuento/ sentada a la mesa, de Vilma*), o una visión que, fugaz, corta la monotonía gris de lo siempre igual, o interpreta una historia (*Tarde muy fría/ posando en minishort / cae la nieve, de Claudia; Bombacha, corpiño, medias / y casi todo el atuendo/ era violeta, de Maricel Schiapelli; no son los alcastraces gigantes/ los que aplastan/ las espaldas de los campesinos/ de Diego/ el blanco/ no es de ellos/ es la idea socialista/ de Diego/ no está la belleza/ en la callosa piel/ ni en los tejidos pesados / que los envuelven/ es Frida en la pupila de Diego, de Silvia Elena Machado*). Y, siempre, una posibilidad de hacer, de construir, un pequeño objeto artesanal que si no modifica al menos se agrega al mundo, íntimo y social y estéticamente relevante a la vez.

Por eso *Yo no fui* nos deja pensando, nos aleja de nuestra cotidianeidad de libertad domesticada, nos hace pensar en los orígenes lingüísticos de la posibilidad de decir y de decirse, nos asombra, y, por sobre todo, deja asomar, más allá de cierto tono de tristeza que pudiera suponerse se desprendería de la situación de enunciación de los poemas, la palabra como fuerza, la poesía como política (micropolítica) en plena acción, los poemas, seductores, como mensajes en una botella.

El libro se consigue en Belleza y Felicidad, Acuña de Figueroa y

Guardia Vieja; Otra lluvia, Bulnes 640; y en la librería Prometeo, Honduras y Gurruchaga. (Anahí Mallol)

★ Nicotra, Alejandro. *Lugar de reunión, Obra poética 1967-2000*, Ediciones del Copista, Córdoba, 2004.

Para quienes seguimos con admiración la obra de Alejandro Nicotra (Sampacho, Córdoba, 1931) es especialmente festejable este volumen de su obra reunida, que agrega a la compilación editada en 1976 por Alción en 1994 el más reciente libro de Nicotra, *Cuaderno Abierto*, publicado en 2000. Una visión de conjunto de su obra muestra el progreso de su imaginación delicada, la conquista de una expresión donde el adjetivo jamás es adorno o redundancia, la afirmación de un ritmo impecable, movido, ajustado a la imagen, saltando del verso breve al largo en una sorpresa que siempre suena verdadera, que lo es justamente por su decantada falta de estridencia. La comparación de los primeros libros de Nicotra con los más recientes permite, efectivamente, constatar una lenta depuración sin pérdida de un ápice de vigor; por el contrario, los finales se van tornando menos "redondos", los comienzos más briosos, el ritmo más variado; y si el tono y el vocabulario siguen siendo uniformemente altos, el contrapunto con los asuntos (las plantas del patio, la canción que entona una mujer mientras barre, los susurros de la plaza), siempre plasmadas en imágenes tan audaces como sutiles, redimen a los poemas de toda sospecha de pretenciosidad. A título de muestra, un poema de *Cuaderno Abierto*, "Preguntas retóricas" (patio): *¿A quién atormenta la buganvilla violeta/ con su cuerpo profuso y sus garfios de hembra? / ¿De qué noche ha llorado el jazmín / su vida angelica, descendida / pena tras pena? / ¿Cuál es el corazón que entrega el granado/ al diente agriado de la sed? / ¿A quién finge el laurel, rosa y hierro / mesura clásica/ bajo el cielo? / ¿De que día imposible expone el sol/ la retama amarilla,/ tu Amarilis?*

El libro se completa con dos útiles bibliografías, pasiva y activa, del poeta cordobés. (D.S.)

★ Olivari, Nicolás. *Poetas 1920-1930. La amada infiel, La musa de la mala pata, El gato escaldado*. Estudio preliminar: Ana Ojeda Bär y Rocco Carbone. Colección Pingüe Patrimonio, Malas Palabras Boks.

La colección Pingüe Patrimonio esgrime el propósito confeso de rescatar textos del siglo XX que, pese a su importancia, tienen poca circulación en la actualidad. En este caso se trata de tres libros de poemas de Nicolás Olivari aparecidos entre 1920 y 1930 – *La amada infiel*, *La musa de la mala pata* y *El gato escaldado* –, reunidos aquí en un solo volumen y precedidos de un interesante estudio preliminar y un breve ensayo a cargo de Ana Ojeda y Rocco Carbone.

De la contratapa de esta recopilación de reciente aparición rescatamos el siguiente fragmento, que da cuenta del enclave histórico al que debe referirse cualquiera que desee acercarse a la obra de este poeta: "Como Roberto Arlt, Nicolás Olivari vivió – y plasmó literariamente – la modernización de una ciudad que cambiaba a pasos agigantados, dejando a la vera del camino a todos aquellos que no estuvieran en condiciones de seguirle el ritmo. Su lenguaje poético único, síntesis superadora del

conflicto artepurgismo / arte social, lo distanció de las posturas vigenes en la literatura de ese momento: Boedo y Florida. Tal vez haya sido justamente por eso que la posteridad cubrió su obra poética con un inaceptable manto de olvido que hoy tenemos el privilegio y la alegría de sacudir, convencidos del valor de su obra".

A continuación, un ejemplo del verso de Nicolás Olivari en un poema perteneciente a *El gato escaldado*, "Peringundín": *El vino es malo, la comida escasa, / de mala traza / es la mujer / Las flores son viejas, pintadas, de trapa, / y se oye en el patio, / el resoplido de un borracho / que escupe un tabaco / tan denso de mal como este atardecer. / Corta el silencio, cuchillo de níquel, / un silbato policial. / La dueña cierra el portal, / pone a la moralidad un dique. / Horas inciertas de sombra y deprimen, / viejas que gruñen en la parda azotea. / ¿Qué hacemos madama? la vida es tan fea / como casi tu ausencia de himen... / ¡Vámonos a yacer! (Jaime Arrambide)*

★ Rilke, Rainer Maria. *Las elegías del Duino, Visor, Madrid, 2004*.

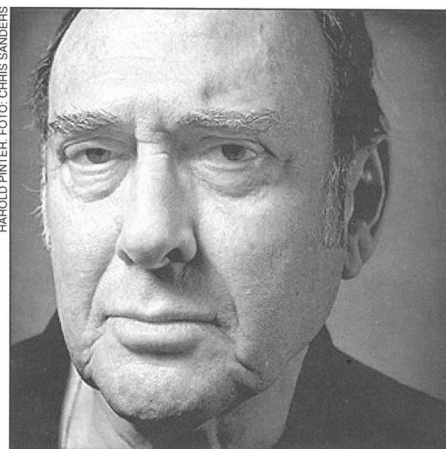
Las elegías del Duino son uno de los corpus poéticos más arduos de la lírica alemana y, por eso mismo, uno de los que más padecieron los rigores esclarecedores de la sobreinterpretación; rigores que empezaron con las iniciales exégesis en clave cristiana que el propio Rilke refutó velozmente en una carta a W. von Hulewicz, su traductor al polaco: "Si se comete el error de aplicar a las *Elegías* y a los *Sonetos* los conceptos católicos de la muerte, del más allá y de la eternidad, se aleja uno enteramente de su punto de partida y se prepara una incomprensión cada vez más profunda. El 'ángel' de las *Elegías* no tiene nada que ver con el ángel del cielo cristiano (sino más bien con las figuras de ángeles del Islam)". Después vendrían los abismales abordajes heideggerianos y religiosos (no es raro que ambos se superpongan) que acabarían convirtiendo a las *Elegías* en una lectura para iniciados. Acaso la mejor manera de entrar a estos poemas sea poner en suspenso toda hermenéutica y entregarse con fe a la música áspera que propone Rilke y seguir la cuerda a lo suprasensible que tienden los poemas (el ángel no es más que una construcción imaginaria en la que se intersecta lo visible con lo invisible). El psiquiatra Otto Dörr, traductor y responsable de esta edición comentada, es un hombre con buenas intenciones.

Sus traducciones no levantan vuelo, pero son ajustadas y respetuosas. En cambio, los comentarios a cada uno de los poemas resultan (como en los *Sonetos a Orfeo* que tuvo a su cargo también para Visor) demasiado escolares, caprichosos, y poco agregan a la lectura, sobre todo si se toma en cuenta que el autor declara no ser experto en literatura, "ni siquiera un conocedor a fondo de este gran poeta". Salvo por el prólogo de Dörr (una desopilante pieza de tono autobiográfico a la altura de las mejores crónicas de Bustos Domecq), la edición merece ser leída, especialmente porque incluye, además de las *Elegías*, los *Réquiem* y un puñado de poemas de distintas épocas, entre ellos "La muerte":

Ahí está la muerte, un extracto azulado / en una taza sin platillo. / Un extraño lugar para una taza, / el estar sobre el dorso de una mano. / Polvo se reconoce sobre la curva esmaltada / la rotura del asa. / Polvorienta y en escritura gastada, / (sigue en pág. 36, col. 4)

Harold Pinter - trad. de Andrew Graham-Yooll

Muerte



HAROLD PINTER FOTO: CHRIS SANDERS

¿Dónde se halló el cuerpo muerto?
¿Quién halló el cuerpo muerto?
¿El cuerpo muerto estaba muerto cuando fue hallado?
¿Cómo se halló el cuerpo muerto?

¿Quién fue el cuerpo muerto?

¿Quién fue el padre o hija o hermano
o tío o hermana o madre o hijo
del cuerpo muerto y abandonado?

¿Estaba muerto el cuerpo cuando fue abandonado?
¿Fue abandonado el cuerpo?
¿Por quién fue abandonado?

¿Estaba desnudo o vestido para un viaje el cuerpo muerto?

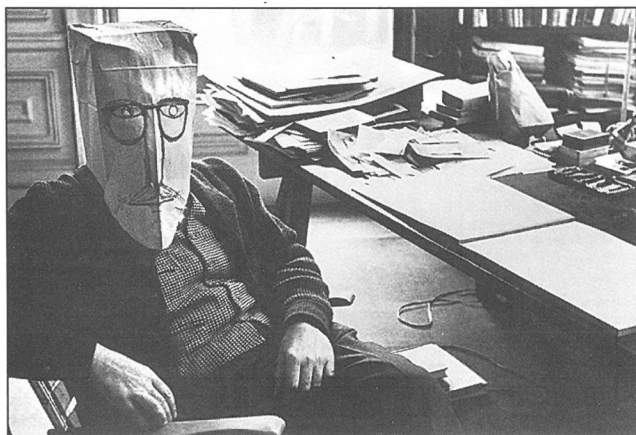
¿Qué es lo que decidió que se declarara muerto al cuerpo muerto?
¿Fue usted quien declaró que el cuerpo muerto estaba muerto?
¿Cuánto conocía al cuerpo muerto?
¿Cómo sabía que el cuerpo muerto estaba muerto?

Lo lavó al cuerpo muerto
Le cerró los dos ojos
Lo enteró al cuerpo
Lo dejó abandonado
Lo besó al cuerpo muerto

1997

Death: Where was the dead body found? / Who found the dead body? / Was the dead body found when found? / How was the dead body found? / Who was the dead body? / Who was the father or daughter or brother / Or uncle or sister or mother or son? / Of the dead and abandoned body? / Was the body dead when abandoned? / Was the body abandoned? / By whom had it been abandoned? / Was the dead body naked or dressed for a journey? / What made you declare the dead body dead? / Did you declare the dead body dead? / How well did you know the dead body? / How did you know the dead body was dead? / Did you wash the dead body? / Did you close both its eyes? / Did you bury the body? / Did you leave it abandoned? / Did you kiss the dead body

Para el año próximo, Ediciones de la Flor anuncia la publicación del libro de poemas *Guerra*, de Harold Pinter (*War, Eight poems on one speech*, Faber and Faber, Londres, 2003), en traducción de Andrew Graham-Yooll. Pinter (Londres, 1930) fue galardonado con el Premio Nobel de Literatura en 2005.



Escribir la vida

Entre el 20 y el 22 de septiembre de este año tuvo lugar en la Universidad de San Pablo el simposio internacional "Escrever a vida- Novas abordagens da uma teoria da autobiografia", coordinado por los profesores Berta Waldman, Adriana Kanczelsky, Ana Cecilia Olmos, Helena Chamlian, Helmut Galle, Julio Pimentel Pinto, Laura Zuntini Izarra y Valeria de Marco. A lo largo de tres intensos días, la amplia concurrencia de estudiantes y público general a una docena de mesas plenarios y cerca de doscientas mesas de comunicaciones en las facultades de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas dio muestra del interés despertado por el tema. Las ponencias abarcaron desde análisis de la cuestión de la memoria en determinados autores, como Elias Canetti o Giorgio Agamben (el pensamiento de este último, materia de una excelente conferencia del Raúl Antelo) hasta la memoria colectiva de las dictaduras (que fue el asunto de la mesa de cierre, donde, entre otros, expuso la escritora chilena Diamela Eltit). La participación argentina fue significativa, abarcando, además del mencionado Raúl Antelo, a Sylvia Molloy, Leonor Arfuch, Tununa Mercado, Daniel Samoilovich, Rubén Chababo (del Museo de la Memoria de Rosario) y el profesor argentino radicado en San Pablo Jorge Schwartz. En las páginas que siguen, dos comunicaciones leídas en ese encuentro.

Ilustraciones: Fotos de Inge Morath sobre máscaras de Saul Steinberg.

Derecho de propiedad: escenas de la escritura autobiográfica

por Sylvia Molloy

Vida mía, lejos más te quiero
Osvaldo y Emilio Fresedo

No hace mucho me escribió un crítico con una insólita pregunta. Estaba escribiendo la biografía de una poeta argentina de quien yo había sido amiga. También había leído mi primera novela, *En breve cárcel*, y decía haberle llamado la atención la similitud entre la protagonista, a quien llamaba "la escritora", y la poeta en cuestión. "¿Hay alguna relación?" preguntaba. Y como para atajar cualquier negativa agregaba: "No creo en las casualidades".

My primera reacción, visceral, fue de enojo ante lo que sentí como un hurto. ¿Cómo podía pensar esta persona que era la vida de X cuando era la mía? Así procedí a responder, *to set the record straight*. Segura de mí, indiqué a mi interlocutor que no, no se trataba para nada de la vida de X, que lamentaba desilusionarlo, pero que se trataba de... ¿de qué? Demasiado consciente, desde un punto de vista crítico, de las estrategias (y artimañas) del trabajo autobiográfico, demasiado habituado a decir que más que textos autobiográficos hay lecturas autobiográficas, no podía decir, simplemente, "de mi vida". Ni tampoco podía decir "de mi autobiografía" porque era claro que se trataba de una novela, escrita, por otra parte, en tercera persona. Recurrí, algo molesta, a la perifrasis, observando que "La novela se basa enteramente en material autobiográfico mío" y agregando, como en los *disclaimers* del cine o las series televisivas, que "cualquier similitud con X es por ser casual".

Dije que sentí la necesidad de *set the record straight* pero al mismo tiempo no pude decir que era "mi vida" o "mi autobiografía", y opté por el tristemente deslucido "material autobiográfico mío". No creo que esta frase, por pedestre que resulte, fuera casual (yo tampoco creo demasiado en las casualidades, salvo cuando me conviene). Los términos mismos eran reveladores: De pronto "mi vida" adquiría materialidad, se transformaba en un bien del cual yo era dueña. En última instancia, mi vida era una propiedad sobre la cual yo quería ejercer derecho, y ese derecho se veía amenazado por un lector intruso que buscaba adjudicarse el nuevo dueño. Ese intento de acaparar la vida para sí, como si ese gesto la volviese posesión tangible, es tan ingenuo como ineficaz. "No quiero prestar mi vida," dice el sujeto, como un niño que no quiere compartir un juguete, sin darse cuenta de que ya, por el mero hecho de escribirla, se la ha prestado a la literatura, y la literatura, como bien sabemos, "ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje y la tradición".¹ Todo esto lo sé, es decir, lo sé razonablemente,

pero el más-allá-de-la-razón no quiere saberlo y se siente despojado.

My vida a mi juicio

Por qué la incomodidad?, me sigo preguntando, pensando en instancias célebres de apropiación de vidas que fueron sujeto ya de causas legales, ya de enjuiciamiento por parte de la opinión pública. La más célebre, en los últimos tiempos, fue sin duda la de David Leavitt, quien tomó como punto de partida un episodio de la autobiografía del poeta inglés Stephen Spender, *World Within World* (1951) para escribir una novela, *While England Sleeps* (1993), efectuando algunos cambios (nombres distintos, otro desenlace) y añadiendo escenas explícitamente homosexuales a un texto —¿a una vida?— que, en su escritura, deliberadamente optó por el *understatement*. Spender amenazó con llevar el asunto a juicio y la editorial transó, comprometiéndose a mandar la totalidad de la primera edición a la piqueta y publicar una segunda edición con enmiendas y una advertencia. Antes de que se llegara a ese acuerdo, sin embargo, los dos escritores escribieron sendas autojustificaciones en el *New York Times*. Para aclarar su posición, Leavitt escribió un artículo titulado "Did I Plagiarize His Life?" ["¿Plagió su vida?"]² Spender respondió al poco tiempo con otro artículo, "My Life Is Mine: It Is Not David Leavitt's" ["Mi vida es mía no de David Leavitt"], observando que "La respuesta a esa pregunta es que no se trata del plagio de una vida. Es el plagio de una obra, ya que, según la definición del Oxford English Dictionary, plagio es 'la ilegítima apropiación o hurto, y publicación en nombre propio, de ideas, o la expresión de ideas (de índole literaria, artística, musical, mecánica, etc.) de otra persona'".³ Este argumento de Spender, eminentemente razonable (de hecho la acusación de plagio constituyó una de las bases del reclamo judicial de Spender), no se sostiene a lo largo del artículo, a partir del título mismo, "My Life Is Mine: It Is Not David Leavitt's". Mi vida es mía, dice Spender, mi vida no es de David Leavitt; no mi libro, ni mi texto, ni mi autobiografía. Mi vida. Una vez más, el derecho de propiedad se hace valer sobre la vida, en tanto existencia vuelta materialidad, no sobre la escritura.

Llamo la atención sobre ciertos aspectos de esta contienda que sin duda fue parte importante de los debates intelectuales en el mundo anglosajón en 1994 y 95. Me detengo brevemente en un concepto legal que, más allá de la acusación de plagio, también invocó Spender en su demanda. Es la doctrina del *droit moral* o derecho moral del autor sobre su obra, derecho formulado en la convención de Berna de 1886. Concepto válido en toda Europa (y sólo ocasionalmente invocado en Estados Unidos, donde prima la ley de la propiedad intelectual), el derecho moral se distingue del derecho de propiedad en que se refiere al artista más que a la obra: "Independientemente de los derechos económicos del autor, y aun después de la transferencia de dichos derechos, el autor tendrá derecho a reclamar la autoría de la obra y oponerse a toda distorsión, mutilación o modificación de la misma, u otra acción despreciable en relación con dicha obra que perjudicara su honor o su reputación".⁴ El derecho moral es un derecho de la

personalidad y no de la obra; corresponde, como bien lo ve un especialista, a una concepción decimonónica de autoría que perdura hasta hoy, "la concepción romántica del creador de la obra como el 'autor' de cuya personalidad la obra es ejemplo. La obra se considera extensión del ser del autor. En cierto sentido, la obra es el autor".⁵

Dicho en otras palabras, al demandar a Leavitt, Spender está haciendo valer su derecho ya no sobre un texto sino sobre una "personalidad". Tratándose de una autobiografía, donde, podría decirse, las dos coinciden, en el sentido de que el texto autobiográfico es la construcción de una personalidad, la cuestión se vuelve particularmente delicada. Yo tengo autoridad sobre mi vida, en el sentido de que son mis experiencias, mis vivencias, mi existir. *De mí sé decir*: la expresión, por trillada que sea, es elocuente; *yo sé decir* de mí, sé relatarme, como ningún otro. Pero ¿tengo autoridad exclusiva sobre ese relato de mi vida, detento acaso el imprimatur de ese relato, al punto de que hay relatos de mi vida (míos o ajenos) que autorizo (como en la expresión *authorized biography*) y otros que denuncio o busco censurar porque no saben decirme, me mal dicen, con el sentido que la da al término el francés *médisance*? ¿Es posible que sólo haya la vida de un individuo y no una vida, como en el título de Borges, "Una vida de Evaristo Carriego", es decir: *una de las muchas posibles*? El mismo Spender, en su autobiografía, rechaza la noción de un relato de vida monográfico, aceptando (en principio) la inevitabilidad de un relato plural: "En realidad el autobiógrafo escribe el relato de dos vidas: la suya, tal como se le aparece, desde su propia perspectiva, cuando mira el mundo desde sus ojos; y su vida tal como aparece en la mente de otros, vista de afuera, perspectiva esta que tiende a volverse en parte también perspectiva propia ya que se sufre la influencia de la opinión de esos otros".⁶ Pero en la realidad del ejercicio autobiográfico, la o las perspectivas de los otros sólo se tornan perspectiva propia cuando armonizan con la del autobiógrafo. Una perspectiva disidente (o simplemente inesperada, como la de Leavitt) se rechaza con vehemencia y "a la hora de la verdad", para usar una frase trivial sorprendentemente apta, prima el relato propio: el que yo sé que es mío, el que yo sé que digo yo.

Al explazar en detalle sobre la ilegitimidad de la novela de Leavitt, el ensayo de Spender, más allá de su título equivoco, confunde conceptos y añade otros criterios. Si bien intenta entablar juicio aduciendo el no respeto de los derechos de autor y del derecho moral, en su comentario incurre en críticas a Leavitt que relevan más del orden estético. Así por ejemplo, al observar que Leavitt, a pesar de cambiar los nombres, "almost exactly transcribed", transcribió casi exactamente un incidente de su autobiografía, comenta despectivamente:

Hace, sí, algunos cambios. En su versión, Edward Jimmy es embarcado a escondidas y muere abordo, de la misma muerte cursi que el protagonista de *Eric*, o poco a poco, la novela victoriana de Frederic William Farrar que, muy a principios de este siglo, se encontraba en todas las bibliotecas de niños pequeños (*small boys' libraries*).⁷

El cambio, aquí, se critica no por ser cambio en sí (es la serie el argumento basado en el "derecho moral" uno de cuyas subdivisiones es el respecto por la integridad de la obra) sino por ser cambio estéticamente insatisfactorio. De nuevo aparece la noción del mal decir, ya no aplicado a la representación del sujeto sino a la retórica misma. David Spender, Leavitt lleva el episodio en cuestión de la litote al decir excesivo, melodramático, "de mal gusto", que parecería ser, para Spender, el mayor defecto. Algo semejante encuentra Spender en los episodios explícitamente homosexuales que repudia no porque revelen un secreto – "es evidente para cualquier lector de [mi] libro que entre Jimmy y yo hubo una relación amorosa"⁸– sino porque constituyen un desarrollo "pornográfico" que, de nuevo, viola el sentido estético de Spender. "Los añadidos fantasiosos del Sr. Leavitt a mi autobiografía, que encuentro pornográficos, por cierto no corresponden a mi experiencia o a mi idea de la literatura". La frase es ambigua: ¿se trata de "mi experiencia" como quien diría "lo que he vivido", o sea, una vez más, "mi vida", o es "mi experiencia de la literatura"? Es aquí donde la noción de "personalidad" se vuelve borrosa, pasando de concepto legal –la personalidad autoral– a concepto estético, a concepto vivencial, y sobre todo a concepto representacional. A Spender le molesta la novela de Leavitt no sólo porque es plagio o préstamo no autorizado de su autobiografía sino porque atenta contra su personalidad, es una representación de su persona que juzga indeseable, que lo "deja mal", tanto en su comportamiento literario (nue "decirlo todo") melodramático al que él nunca recurriría) como en su comportamiento sexual (los detallados, desaforados encuentros entre hombres): en suma, una representación en la cual no se reconoce.

Pero ¿cómo sabe el lector que se trata de una representación de Spender? Para bien o para mal, Leavitt no lo nombra en sus agradecimientos al comienzo de la novela, declarando que había sido su intención hacerlo pero que "el abogado de Viking Penguin le aconsejó omitir la referencia"⁹ Conjeturar sobre la sinceridad de esta intención revelada a posteriori, o sobre las razones legales por las cuales se aconsejó omitir la fuente, es ejercicio ajeno a estas páginas. Lo que importa aquí es que Spender (más bien los amigos que lo alertaron al parecido entre el libro de Leavitt y el suyo) lo sabe, es decir reconoce una imagen de sí ("ese soy yo") y en el acto mismo la repudia ("no soy ese yo") o acaso mejor: "ese es un yo que no quiero ser". O sea que –y la paradoja es sólo aparente– es Spender quien, al llamar la atención sobre el presunto hurto de Leavitt, llevando el asunto al dominio público y legal, confirma la identidad del personaje de la novela de Leavitt. Se identifica con el personaje de *White England Sleeps* con el propósito específico y simultáneo de desidentificarse.

El proceso de identificación y desidentificación no termina allí. Aprovechando la controversia, St. Martin's Press decide unos meses más tarde volver a publicar *World Within World* de Spender, agotado desde hacía muchos años. Las reseñas de *Publishers Weekly* y *Library Journal*, órganos de difusión del mundo editorial y bibliotecario, mencionan específicamente el altercado, el primero refiriéndose al "juicio por plagio" de Spender, el segundo nombrándolo de un modo notablemente más explícito: "El libro fue también objeto de controversia cuando la relación homosexual de Spender se ficcionalizó en una novela pornográfica. Spender inició un juicio y la novela fue enviada a la piqueta. Esta edición contiene una nueva introducción del autor".¹⁰ Unos años más tarde, la Modern Library da cabida a *World Within World* en su colección de clásicos, incluyendo la respuesta de Spender a Leavitt en un posfacio. Esta vez, la solapa misma del libro llama explícitamente la atención sobre la controversia e identifica a Leavitt como autor de la discutida novela.¹¹ O sea que, de ahora en adelante, no es sólo la novela de Leavitt la que incorpora (ilegitimamente) la autobiografía de Spender sino esta última que, en su más reciente avatar, postula como pre-texto la novela de Leavitt. Legítima o no, la novela de Leavitt ha pasado a formar parte de la autobiografía de Spender. Tanto es así que Spender, acaso sin tener del todo conciencia de la tácita aceptación de ese pre-texto que suponen estas palabras, escribe que las controversias "sobre el plagio, la naturaleza de la biografía y el tratamiento de la homosexualidad" lo "forzaron a

considerar si quería reescribir porciones de mi libro aprovechando cambios de actitud políticos, sociales y literarios. Sin embargo, a excepción de un nuevo prólogo, decidí conservar el texto de *World Without World* exactamente como era en 1950".¹² Sólo que el texto, después de la novela de Leavitt, ya no será nunca "exactamente como era en 1950".

Al referirse abiertamente a la controversia, la solapa de la edición de la Modern Library recurre a una insólita frase: David Leavitt, dice, "plagiarized this autobiography into a novel", literalmente "plagió esta autobiografía a novela", como quien dice la tradujo a novela, o la transformó en novela. Este uso del verbo plagiar es tan insólito como agramatical, tanto en inglés como en español. Plagiar, si recordamos la definición del Oxford English Dictionary a la que recurre el propio Spender, pedantemente, y que ya cité, es "la ilegítima apropiación o hurto, y publicación en nombre propio, de ideas, o la expresión de ideas (de índole literaria, artística, musical, mecánica, etc.) de otra persona". Supone reproducción idéntica, no cambio ni trans-

vitt se ha documentado y al que se refiere puntualmente. Esa documentación proviene de "numerosos libros" de historia pero, sobre todo, proviene de una *autobiografía* a la cual Leavitt (renovando, sin saberlo, el debate decimonónico sobre el género) hábilmente asigna status histórico. *World Within World* de Spender se ha vuelto, de pronto, documento, como los "numerosos otros libros" que dan fe de una época.

Chisme e imagen

Paso a otro caso, igualmente rico para la reflexión crítica sobre sujeto, vida, persona y propiedad. Cuando murió Susan Sontag, meses pasados, se publicaron numerosos homenajes y artículos en revistas y periódicos diversos. La *London Review of Books* publicó un ensayo de Terry Castle, con el título chistoso de "*Desperately Seeking Susan*", indirecta referencia al film de Susan Seidelman de 1985 a la vez que caracterización aguda de la relación de Castle con Sontag, relación que la autora pasaba a resumir en anécdotas. Este ensayo autobiográfico era una mezcla de admiración y resentimiento, un retrato de Sontag trazado por una *soupirante* que la amaba a la vez que era consciente de su desprecio; una suerte de "lo que no fue" lúcido, irónico, algo aprovechado, no exento de auto-engrandecimiento, y, a fin de cuentas, simpático. Dejaba a Castle en el lugar poco halagador de la cortesana desechada y a Sontag en el rol dominante de la *belle dame sans merci*.

Muerta Sontag, nunca sabremos qué habría pensado del ensayo. Aquí el recurso de Spender quedó para su heredero, David Rieff, quien consideró el retrato no representativo de su madre y buscó sancionar a Castle. Si el recurso legal le estaba vedado –después de todo no había aquí ni remotamente plagio, "*Desperately Seeking Susan*" era recuerdo autobiográfico de Castle y como tal no hurtado a otro– quiso hacer valer una suerte de derecho moral, por lo menos en la tribuna de la opinión pública. Pese a las protestas de Castle de que un aspecto fundamental de su ensayo era su admiración por Sontag, Rieff responde en "*Intelligencer*", la columna de chismes de *New York Magazine*: "¿Admiración? Más valdría hablar de asesinato de la persona, *personal assassination*",¹³ y acusa a Castle de una "venganza póstuma por el berretín no correspondido que tenía por mi madre". El castigo: desinvitar públicamente a Castle del homenaje que se le hizo a Sontag en Carnegie Hall, volviéndose la comida de cuanto blog inconsecuente registró el asunto. Y algo más: privarla a Castle de un álbum de fotografías de Sontag que se distribuyó exclusivamente entre los asistentes al homenaje, es decir privarla de la imagen consagrada de Sontag que ella tuvo la osadía de empañar.

La referencia al chisme, en este incidente, aporta lo suyo a la reflexión sobre la autobiografía. Recordemos por otra parte que el mal decir, en la expresión francesa que cité, significa precisamente eso: la *médiance* es el chisme infundado, la calumnia. Denunciar el decir del otro como chisme o calumnia apunta al deslinde que busca el autobiógrafo (Spender), o el heredero de alguien que aparece en el texto autobiográfico de otro (Rieff) entre lo que Gide designaba como el *être factice préféré* del autor¹⁴ (el que elijo yo para contarme, el "legítimo") y lo que podríamos llamar el ser facticio que elige construir el lector, o el acólito, o el discípulo que reescribe el texto. Uno, el "mío", es el auténtico. El otro, los otros, son productos espurios. Tanto depende el "être factice préféré" de esa contrafactura ajena que hasta la convoca cuando no está allí del todo, como antecedente que hay que corregir y punto de partida de su relato. Piénsese en tantas autobiografías que comienzan como autodefensas –el paranoico Sarmiento, ávido de corregir el documento previo, exagerando los chismes que corren sobre él, es excelente ejemplo– con el propósito de autorizar y rubricar el relato único y convencer al lector de su legitimidad. Más que convencer al lector Sarmiento le exige adhesión incondicional, adhesión que hasta plantea en términos de lealtad patriótica. Así el chismoso, el chileno Godoy, queda tachado de extranjero, y los crédulos lectores a que apela *Recuerdos de provincia* son aquellos a quienes Sarmiento dedica el libro: "a mis compatriotas solamente" (énfasis mío).¹⁵

(sigue en pág. 30)



formación de una cosa en otra. Pero en este caso, en efecto hay cambio de un texto a otro, cambio o traslado que Spender no menciona nunca, y es el cambio de género. Con el material tomado de la autobiografía de Spender (un episodio de diez páginas, según Leavitt; de treinta, según Spender) Leavitt escribe una novela, y la novela, si bien puede aspirar a reflejar mentalidades, no necesariamente se propone ser fiel a acontecimientos reales. Una novela, por otra parte, en tercera persona... And yet, and yet, como diría el maestro. En una movida algo perversa, Leavitt declara que se trata no sólo de una novela sino de una novela histórica, es decir "una novela que en parte deriva de un episodio registrado en la autobiografía de Spender, *World Within World*, y también comentado en diarios suyos publicados y en numerosos otros libros sobre la época. [...]". Y se pregunta a continuación: "¿Por qué elegí escribir sobre este episodio? Por el motivo habitual del novelista: se había adueñado de mi imaginación y no la soltaba". Es decir, *White England Sleeps* es, sí, una construcción de la imaginación inspirada en un hecho real inserto en un acontecer histórico comprobable (la guerra civil española), acontecer histórico sobre el cual el autor Lea-

(viene de pág. 29)

A caso el mejor ejemplo de ese control férreo sobre el autorrelato sea el de Athos Magnani, el personaje de *La Strategia del Ragno* de Bertolucci, film basado, como se recordará, en un cuento de Borges. Athos Magnani es dueño de su relato hasta el momento de su muerte y aún después de ella. Arma cuidadosamente una *tanatografía*, para usar el término de Louis Marin.¹⁶ (tanatografía es que suelva historia oficial, rubricada (como si fuera una firma) por el monumento que le erige el pueblo. Si a este *être factice préféré* obrado por el muerto se oponen contrafacturas y *médiances* (los "chismes" de los amigos del padre, conscientes de su traición), estos chismes carecen de fuerza para corregir la tanatografía – son ineficaces, como los "chismes" de Terry Castle ante la imagen mármorea de Son-tag que quiere preservar su hijo. En cambio el protagonista del cuento de Borges en que se inspira el film de Bertolucci, el Kilpatrick de "Tema del traidor y del héroe", es un autobiógrafo más desinteresado, menos controlador. La idea y la factura de su autorrelato le son doblemente ajenas: otro autor, Nolan, compone los últimos momentos de su vida, y lo hace con textos escritos por otros. Kilpatrick meramente *representa*, aunque más de una vez, "arrestado por ese minucioso destino" que le fabrica Nolan, "enriqueció con actos y palabras improvisadas el texto",¹⁷ es decir se identificó con la autobiografía que otro le había escrito.

¿Está escribiendo una autobiografía? Déjenos ayudarlo a escribirlo mejor¹⁸

Y si, como en el caso de "Tema del traidor y del héroe", la autobiografía la escribe otro? "Cuéntame mi vida": no sería el primer caso. Ya había jugado con esa paradoja Gertrude Stein en *The Autobiography of Alice B. Toklas*, suerte de alo/autobiografía y, variando el género, en *Everybody's Autobiography*, práctica experimental y subversiva de la escritura del yo. Pero aquí me interesa examinar brevemente un fenómeno más pedestre, el de la autoscritura por encargo y el lucrativo negocio de la escritura de autobiografías ajenas.¹⁹ El inglés tiene un nombre para el sujeto de tal empresa, *ghostwriter*, y un verbo particularmente evocativo, *to ghost*. Si bien *ghostwriter* evoca correctamente la imagen del escritor fantasmado que se esfumaba tras la firma del otro, el verbo, más allá de la actividad anónima a la que se refiere, parecería contaminar el resultado. *To ghost a story* será fantasmarse como escritor, pero por contagio parecería indicar que lo que se fantasma es el mismo texto. Aplicado a la autobiografía, *to ghost* resulta aún más *unheimlich* y sin embargo parece ser el género preferido de los *ghostwriters*. Lo atestigua el ejemplo que da uno de tantos diccionarios *on line* para ilustrar la expresión: *to ghost* es "escribir un libro o artículo etc. en nombre de otro, para que pueda simular que es suyo y usar para sus propios fines. Ej: *Su autobiografía fue escrita por un fantasma*".²⁰ Aquí traduzco literalmente por la mera razón de que en otros idiomas el equivalente de *ghost* es más pedestre, y por añadidura racista. Se trata del *negro* o *négre* a quien se le encarga la actividad abyecta: escribir el texto del amo. Si *ghost* tiene distinguidas connotaciones literarias, *negro*, en cambio, meramente remite al trabajo pesado y mal retribuido. En ambos casos el término apunta a la desaparición del escriba, a *su carácter de no persona*. Ya fantasma, ya subalterno: en todo caso figura molesta, cifra de una actividad vergonzosa, cuando no fraudulenta.

Desde luego no son estas las reflexiones que preocupan a las empresas de *ghostwriting* que ofrecen con suntuosidad sus servicios. Una ojeada superficial a los avisos electrónicos – de los cuales es ejemplo el título de esta sección – muestra que el verbo denota una actividad valiosa, deseable, y al alcance de cualquiera si se dispone de una suma adecuada que a veces asciende a los cientos de miles de dólares. "Everybody has a story to tell", todos tenemos una historia que contar, nos dice, en tono celebratorio, Bear Press Editorial Services. Lo que es más, procuran aliviar la conciencia de sus futuros clientes, por si fuera necesario,²¹ proponiéndoles "colaboradores" que no fantasmas o desde luego negros. Así las innumerables "vidas" de personajes públicos *as told to*, es decir relatadas a otro cuyo nombre figura en la portada, lo cual no impide que el personaje "autobiografiado", pongamos el futbolista David Beckham, use sueltamente el verbo escribir: "Cuando escribí mi autobiografía"...²² declara, encantado con el éxito del resultado, aún cuando no escribió una sola letra.

Pero también se da el caso de *ghostwriters* que quieren participar activamente en el proceso, de fantasmas que aspiran a cobrar realidad y agencia, es decir que quieren ser escritores además de escribas. El caso del proyecto autobiográfico del actor Sean Connery es buen ejemplo. Despidió sucesivamente a dos fantasmas porque no se adecuaban a su perspectiva o mejor, porque trabajaban con representaciones suyas con las cuales no estaba de acuerdo.²³ El primer fantasma, Meg Henderson, declaró que Connery "isn't the man I thought he was", no era el hombre que pensaba que era. El segundo, Hunter Davies, es causa de una preocupación más compleja. Cito:

El legendario actor Sir Sean Connery rompió por segunda vez un contrato por un proyecto autobiográfico que le hubiera reportado millones, se anunció anoche. El actor escocés firmó un acuerdo el año pasado con el *ghostwriter* Hunter Davies para producir un relato de su pintoresca vida, de lechero en Edimburgo a *superstar* internacional. [...] Hunter Davies es un experimentado *ghostwriter*, cuyos libros en colaboración con importantes celebridades a menudo contienen desbarajazadas revelaciones [...] Los que están al tanto sostienen que Connery quiere que su autobiografía elogie su persona cinematográfica, pero Davies es famoso por abordar proyectos en los que retrata a sus sujetos con máculas y todo. Se preveía que examinaría a fondo las relaciones de Connery con las mujeres, incluso la declaración de su primera mujer, Diane Cilento, de que le pegaba, cosa que el actor niega. También habría examinado sus altercados con Cubby Broccoli, productor de los films de James Bond que lo hicieron célebre y sus conexiones políticas con nacionalistas escoceses y políticos británicos.²⁴

Se me podrá objetar que, al entrar en el terreno de la cultura popular –vidas de actores o figuras mediáticas que no son escritores– me alejo del campo de la literatura al que la autobiografía pertenece; que examinar los procesos oportunistas de competencia en esos casos poco tiene que ver con las estrategias representacionales de, pongamos por caso, un San Agustín, o un Rousseau, o un Sarmiento. A lo cual responderé que las prácticas extremas puestas de manifiesto tan desazonadamente en estos casos confirman procedimientos similares (más sutiles, si se quiere, más "literarios") observables en todo texto autorrepresentativo. En todos los casos, aún los más elevados, se trata de "vender" la imagen de sí al lector. O mejor: de adquirir su complicidad, su reconocimiento, y su colaboración activa por medio de la lectura. Ya Sarmiento tenía conciencia de ese efecto publicitario de la autobiografía (como bien lo vio Alberdi).²⁵ Sarmiento cuyos *Recuerdos de provincia*, se dice, se vendían con un retrato suyo y el anuncio de su candidatura presidencial. Para no hablar de Vasconcelos, que en una edición tardía de su *Ulises criollo*, fuertemente expurgada por el autor y dos amigos anónimos (*¿dos ghostfriends?*), pliega su autorrepresentación a nuevos propósitos políticos buscando seducir a un público lector distinto. El *être factice préféré*, aún cuando no sea producto de un *ghostwriter* tangible, valga la paradoja, es siempre obra de más de un autor: el autobiógrafo y su *ghost reader*, ese fantasmático lector fuera del tiempo que decidirá por un momento, el de la lectura del texto, la suerte de una vida, de un disponible yo.

Una novela, la mía, de la que me cuesta decir que es autobiográfica aunque me exaspera que la tomen por una vida ajena; otra novela, la de Leavitt, que un autobiógrafo se empeña en reconocer como su vida para luego denunciarla como, a un tiempo, hurtada y falaz; un hijo que cuestiona recuerdos de otro que empañan la imagen de su madre; un autobiógrafo que publica sus recuerdos de otro sabiendo que van en contra de la imagen que quiso dejar; una autobiografía escrita por otro que concuerda con la imagen que yo tendría de mí si yo escribiera; un otro que no quiere escribir la imagen que yo quiero que él tenga de mí. *Ghost text* por excelencia, insalable, escurridiza, la autobiografía se nos va de las manos: acaso en eso, y en eso sólo, coincide realmente con nuestra vida.

1. Jorge Luis Borges, "Borges y yo", *Obra completa*, Buenos Aires: Emecé, 1974, pág. 808.
2. *The New York Times Magazine*, 3 de abril de 1994, págs. 36-37.
3. *The New York Times*, 4 de septiembre de 1994, Última edición, sección 7, pág. 43.
4. "Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works", en: www.wipo.int/treaties/en/ip/berne/
5. Sheri Lyn Falco, Esq. "The Moral Rights of Droit Mo-

ral: France's Example of Art as the Physical Manifestation of the Artist", *Archive* vol. 2, 206, en www.ibslaw.com/melon/archive/206_moral.

6. Stephen Spender, "Author's Introduction," *World Within World*, New York: Modern Library, 2001, pág. xxvi.

7. Spender, "My Life Is Mine: It Is Not David Leavitt's".

8. Spender, *op. cit.*

9. Leavitt, *op. cit.*

10. *Library Journal*, Copyright 1995, Reed Business Information, Inc.

11. "Out of print for several years, this Modern Library edition includes a new Introduction by the critic John Bayley and an Afterword Spender wrote in 1994 describing his reaction to the charges that David Leavitt plagiarized this autobiography into a novel". Solapa de *World Within World*, New York: Modern Library, 2001.

12. "I am now 85, old enough to see new controversies surrounding my book, controversies that have involved the issue of plagiarism, the nature of biography and the treatment of homosexuality in literature. I have been forced to consider whether I would have wanted to rewrite portions of my book to take advantage of changed political, social and literary attitudes. However, except for a new introduction, I have decided to keep the text of 'World Within World' exactly as it was in 1950", Spender, *op. cit.*

13. Jada Juan, "Sontag Acolyte Gets Revenge", *New York Magazine*, 4 a 11 de abril, 2005.

14. André Gide, *Journal 1889-1939*, Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1955, pág. 30.

15. Domingo Faustino Sarmiento, *Recuerdos de provincia*, Obras III, Buenos Aires: Imprenta y Litografía Mariano Moreno, 1896.

16. Louis Marin, "Variations sur un portrait absent: les autopoitrails de Poussin", *Corps écrit*, 5 (1983), págs. 87-108.

17. Jorge Luis Borges, *op. cit.*, pág. 498.

18. Anuncio internet: Writing an autobiography? Let us help you do it better! Ghostwriting, writing, editing. www.adverbage.com

19. Los nombres de las empresas dedicadas a este negocio merecerían comentario aparte. Doy un solo ejemplo: *WordsRU* –las palabras son used– sobre el modelo de la exitosa tienda de juguetes infantiles *ToysRUs*. El ya mencionado *adverbage.com* tiene por lema "Let us put you into words", literalmente: deje que lo pongamos, o transformemos, en palabras.

20. "To write a book or article etc. for another person, so that they can pretend it is their own and use it themselves. *His autobiography was ghosted*". En www.freesearch.co.uk/dictionary/ghost-write.

21. Por ejemplo *Ghostwriting for YOU* tranquiliza a su cliente de la siguiente manera: "Ghostwriting merece la mala reputación que a veces se le adjudica cuando significa que alguien hace toda la investigación, la organización, y la escritura – y luego otro se hace acreedor del mérito. O cuando se le paga a un experto para que ponga su nombre en el documento cuando no ha tenido nada que ver con la creación de ese documento. No hablamos de este tipo de *ghostwriting* deshonesto en estas páginas. Nos referimos a un trabajo conjunto entre dos personas que se ponen a escribir un libro". Ver <http://www.hodi.com/ghostgoodidea.html>.

22. When I decided to write my autobiography I never expected to be breaking records. I just wanted to give my side of the story". BBC NEWS: <http://news.bbc.co.uk/1/hi/11/magazine/3757275.stm>

Published: 2004/05/31 11:40:42 GMT. Es interesante observar el barroquismo semántico al que recurren muchas de estas empresas para persuadir al lector de que si bien otro escribe, son ellos, como sujetos, los que "verdaderamente" escriben.

23. Jeremy Watson, "Connery pulls out of autobiography yet again", *Scotland on Sunday*, 20 de marzo de 2005, <http://www.scotsman.com/?id=300792005>.

24. *Ibid.*

25. "Pero su biografía de usted no es un simple trabajo de vanidad, sino el medio muy usado y muy conocido en política de formar la candidatura de su nombre para ocupar una altura, cuyo anhelo legítimo, por otra parte, le hace agitado incansable". Juan Bautista Alberdi. *Cartas quillotas*, precedidas de una carta aclaratoria de D. F. Sarmiento Buenos Aires: Ed. La Cultura Argentina, 1916, págs. 133-134.

Silvia Molloy nació en Buenos Aires y lleva más de treinta años viviendo en Estados Unidos. Ha sido profesora de literatura hispanoamericana y comparada en las universidades de Yale y Princeton. Actualmente es catedrática en la New York University. Es autora de las novelas *En breve cárcel* (1981) y *El común olvido* (2002), de un libro de relatos, *Varia imaginación* (2003), y de numerosos ensayos críticos, entre los que se cuentan *Las letras de Borges* (1979) y *Acto de presencia: la literatura autobiográfica en Hispanoamérica* (1995). Una vez al año viaja a Argentina.

Poesía y memoria

por Daniel Samoilovich

Hace unos diez años me invitaron a conversar con los alumnos de quinto grado de una escuela primaria a la cual por entonces concurría mi hija mayor. Los chicos estaban haciendo un "trabajo sobre poesía" y la maestra pensó que era buena idea que hablaran con un poeta. Habían preparado cada cual una pregunta, dijo la maestra, pero o bien les interesaba a varios exactamente la misma cosa, o bien a algunos les dio pereza inventar "su" pregunta, el caso es que en la ronda de quince o veinte preguntas apareció cuatro veces la misma: "¿Usted escribe sobre cosas que le pasaron?". Cada vez respondí como si la pregunta fuera nueva; muy en síntesis, creo que al primero le contesté que sí, al segundo que no, al tercero que dependía de a qué llamáramos "lo que a uno le pasó", al cuarto que algunas veces más bien escribiría sobre lo que me iba a pasar después; algo así. La pregunta que entonces me pareció más necia, en función de lo que antes había ido explicando, fue la única que de veras me quedó dando vueltas en la cabeza, y es la que hoy me parece más hermosa, radiante: "¿Va a escribir sobre la mañana que pasó aquí?". Estuve a punto de decir que no, y pensando que lo hacía por cortesía, respondí que no lo sabía; parece que, más que cortés, fui prudente, ya que aquí me tienen, diez años después, escribiendo sobre aquella mañana.

Por eso, antes de empezar a pensar sobre poesía y memoria, les propongo que pensemos un momento: ¿por qué no poesía y amnesia? La amnesia es, a veces, tanto en la vida como en la poesía, una cara de la felicidad. La potencia de un momento anula a veces el pasado y el futuro, y, paralelamente, la concentración en la escritura de un poema necesita a menudo una suerte de suspensión de la vida, al menos de la vida corriente. El pintor Juan Pablo Renzi (Casilda, Santa Fe, 1939-Buenos Aires, 1992) escribió una vez un hermoso texto en que narra cuidadosamente un baño: se desviste, descalza, prende la ducha, toma la esponja amarilla, mira el agua deslizarse entre los dedos de los pies; sale luego el pintor del baño, y pinta un pato. ¿Cómo se informa el cuadro de la experiencia inmediatamente anterior? De ninguna manera, dice Renzi; sin embargo la contigüidad que él mismo elige narrar, establece, al menos en el texto, una misteriosa conexión, un poco difícil de explicar a los niños, y probablemente a nosotros mismos, y en la que, sin embargo, creemos.

Hecha esta salvadedad —o esta salva de honor— a favor de la amnesia, quisiera, sí, hablar del funcionamiento de la memoria en el trabajo poético, y lo haré hablando del único que conozco por dentro. Empecemos reconociendo que los recuerdos aparecen cuando se les da la real gana. Aquellos que se han fijado como anécdotas y pueden ser evocados a voluntad, resultan, en general, estériles artísticamente, porque la anécdota es un relato que, al repetirse, ha gastado su parte de misterio y adquirido algún sentido más o menos ejemplificador, o humorístico, o lo que sea, pero siempre bien determinado; a menudo lo que retorna verdaderamente vivo y fructífero es lo tonto, lo que no ha merecido siquiera un pensamiento, o, por el contrario, lo que de tan brutal ha resultado imposible de ser pensado; en ambos casos el núcleo misterioso de la experiencia ha quedado preservado.

Por otra parte, no sólo tal o cual recuerdo, sino todo tema, está subordinado a las necesidades de la composición: el tema no es más que un color de la paleta, un instrumento de la orquesta. Quisiera ser más concreto, y para eso voy a leerles un poema. Se llama: "A una escritora":

En la línea insegura que separa
el mar ceniciento del cielo ceniza
ves las luces de un barco:
las ves y luego no las ves, es un barco
fantasma, decís. Pero a tus palabras
las consume la fiebre del yo y tu frente
nunca me había parecido así de angosta.
Quiero ver esas luces o más bien
quisiera querer verlas:
pero no están y maldita
la falta que hacen,
poco a poco nos vamos volviendo
más oscuros que el mar y si de versos
se tratara, la música precisa
de este oleaje de plomo la pone
tu sombra queriendo poetizar

a la fuerza la bahía:

y las ostras de las que se dice
que son epítome del aburrimiento
tramando la perla de un instante
en su sopor helado, allá en el fondo.
(Un escritor que no escribe, dice Kafka,
es un tipo específico de monstruo;
falta poner que uno que sí escribe
también lo es.)

La luna

vuelve más blanca si cabe tu piel por la noche
y el desprecio no puede
apartarme de vos: no me importan
un pito tus sueños, por arriba
brilla el carácter débil de tus sueños,
un trigramo de plata
estampado en el cielo nefasto.

La escena que da origen al poema es una escena vivida: una amiga cree ver o dice que ve y que después no ve las luces de un barco un día de invierno en la rada del puerto de Valparaíso; hasta donde me acuerdo, aquello no fue nada, una suerte de exaltación semi-literaria, o que a mí me pareció semi-literaria, por parte de ella, un leve fastidio por la mía; no me parece que yo sintiera en el momento que aquello valía algo, vino y se fue como tantas cosas y sin embargo un día ante la hoja en blanco la escena retornó con cierto carácter de lucha no expresada ni resuelta, cierta tonalidad físicamente gris, moralmente ambigua. ¿Habrá algo allí? Empecé a escribir, y, en un ritmo apenas marcado por la reiteración de acentos en la sexta sílaba de cada verso, el tema empezó a ampliarse: surgió el valor plástico de esa encantadora expresión "aburrirse como una ostra", surgió la cita de Kafka y mi apostilla a esa cita; el escritor que no escribe se enferma, pero el escritor buscando temas es un monstruo de egoísmo e infatuación; el monstruo-ella buscaba su tema en la bahía, mientras el otro monstruo, yo, se vengaba del aburrimiento buscando su tema en el monstruo-ella; en mi fastidio había una pizca de desprecio, en ese desprecio, contra toda *political correctness*, una soterrada nota de atracción sexual. Con estas divagaciones la escena no se vuelve más clara; la ambigüedad que la caracteriza se resuelve en un trigramo del I Ching, vale decir algo que es perfectamente definido pero nada concluyente; el asunto, si es que hay tal asunto, no se resuelve, ni pasa, en suma, nada, y yo creí sin embargo haber aprendido, mientras escribía, algo sobre mí, sobre ella, sobre el paisaje; haber hecho una cabriola en la oscuridad que era el poema.

Nótese que el carácter "recordado" de la escena no está, precisamente, puesto en escena: los verbos del poema están en presente, y hay cierta trampa que consiste en revertir las asociaciones surgidas mucho después, al escribir, sobre una experiencia que probablemente no las contuviera. Esa trampa me parece que es útil, ya que otorga a la escena cierta velocidad: el barco-las ostras-Kafka-la apostilla a Kafka-sexo y desprecio-el trigramo, son asociaciones que disimulan su arbitrariedad tras la apariencia de una cadena "lógica", superpuesta con un pasaje cronológico de la tarde a la noche; esta ilusión de encadenamiento era la que en mi imaginación ocupaba el sitio de la fatalidad, y el ritmo (la velocidad, la fatalidad) hubiera sido imposible si hubiera que distinguir con precisión entre los caracteres propios del momento recordado y los agregados posteriores. Por otra parte: ¿cuales son los caracteres propios del momento vivido? Ni lo sé, ni tiene ninguna importancia: si el poema ha sido logrado, lo demás ha quedado subsumido, anulado en él; si quiero pensar ahora en esa tarde "tal como fue", no puedo: de veras no sé ya muy bien qué fue lo que "de veras" pasó.

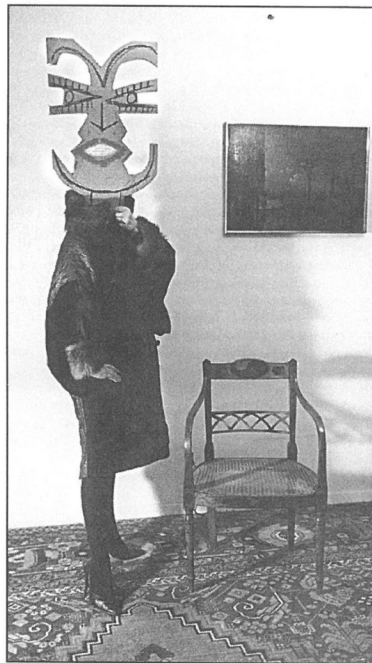
Diferente es la presencia de la memoria en este otro poema:

PISO ALTO

Tengo miedo, dijiste, no hizo falta
que explicaras de qué.
Entonces yo debo haber hablado de la muerte
porque recuerdo citas, un par
de escritores de lengua alemana,
un proverbio italiano, rimado,
Horacio, Catulo y quién sabe
qué más. En mi recuerdo hablo
sin dudar, como leyendo en voz alta,
o como si alguien hablara por mí
mientras yo me sustraigo a tu atención
para pensar en otra cosa.
Nuestra ropa tirada por el piso
es una colección de excéntricos cadáveres,

rojos, verdes y grises, ahí
donde un asesino los dejó; y se escucha,
abajo, afuera, patinar
los autos en la calle mojada.

Acá el carácter de recuerdo sí está puesto en escena, y de hecho me parece que la clave del poema son ciertos efectos especiales que se introducen en esa operación de recordar: al principio hay algo indeciso, desdibujado ("entonces yo debo haber hablado... porque recuerdo citas..."), como si fuera necesario conjeturar de unos fragmentos a partir de otros, como si se estuviera leyendo un texto antiguo con pedazos quemados o rotos; luego, preparado por el carácter algo mecánico, decasílabo, casi sonámbulo, del citar, se abre paso el tema del desdoblamiento: "en mi recuerdo hablo/ sin dudar, como leyendo en voz alta/ o como si alguien hablara por mí", y ese recuerdo de uno como otro, no queda claro si es "real", si realmente hubo un desdoblamiento en el pasado que el poema evoca, o si es un efecto que depende, como al principio, del carácter imperfecto de la evocación. ¿Hubo un desdoblamiento en el pasado, o el desdoblamiento se debe a que efectivamente es "otro" (o sea, uno en el presente) el que recuerda a uno en el pasado? Otra vez, lo evocado y la evocación cambian figuras, pero ahora, a diferencia del poema anterior, lo hacen a vista y paciencia del público, contribuyendo,



creo yo, a la atmósfera de duda, falsa seguridad y distracción; hay una angustia prudentemente rodeada, una extraña y sin embargo lógica sucesión "pasión-conversación sobre la muerte-fuga-soledad". La distracción, el "pensar en otra cosa", es la clave del poemita, pero otra vez no tengo nada claro si esa pincelada fue propia de la escena "real" o apareció luego: quizás las dos cosas, quizás la distancia entre la voz presente y la pasada reduplica, revele, un desdoblamiento que ya estaba presente "en la realidad"; quizás no.

Tenemos, entonces, en los dos poemas, dos maneras del recordar: la operación de recordar elidida, la operación de recordar exhibida, y cada manera da ocasión a maniobras diferentes, que en ambos casos son cruciales para la suerte de estas miniaturas: lo poco que pasa, si algo pasa, está en esas maniobras. En ambos casos el poema trabaja el recuerdo como buscando aprehender una experiencia, pero la experiencia de algún modo desaparece en él. Y digamos que *debe* desaparecer: si no lo hace, el resultado tendría ese regusto a la vez demasiado crudo y demasiado convencional que reconocemos con bastante seguridad como no-artístico. Si hay arte, es porque las operaciones formales e imaginativas propias del arte han tenido éxito, y es ese éxito el que da como resultado la impresión de sinceridad;

(sigue en pág. 32)

(viene de pág. 31)

nunca, por el contrario, la sinceridad o la potencia de la experiencia garantizan el logro de una obra. La memoria es la madre de las Musas, pero como buena madre debe dejarlas partir después de parirlas y educarlas.

El proceso de acercamiento al pasado es a veces un proceso angustioso para el escritor porque hace falta librarse a la inquietud del pasado para que él vuelva a existir en acto; no como recuerdo cristalizado, no como anécdota, sino como incógnita, como centro irradiante de incógnitas que son las que dan sentido a la operación de recordar. A veces, se tira de un hilo —una hilacha, podría ser—, y enormes pedazos de la propia historia empiezan a surgir, diez, quince, veinte años después; se trata de una memoria que depende, para operar efectivamente, de una iluminación. En los años 78 y 79 tuve la suerte de poder sustraerme durante un par de años al irrespirable clima social y político de la Argentina de la dictadura; viví esos años en Madrid, y durante ese tiempo no escribí una línea, ni en relación con lo que nos había pasado, a mí y a mi generación, ni con la experiencia de ser un extranjero sin medios, un *sudaca* en una sociedad que se estaba cerrando aceleradamente a la presencia de los latinoamericanos, que ya no despertaban, para la mayoría, incluso para la mayoría de los intelectuales, ni curiosidad ni simpatía sino un inculcable fastidio. Doce, trece años después, una frase que Ibsen les hace decir a unos duendes en *Peer Gynt* ("la fe no paga peaje, es el cuerpo lo que nos interesa") me metió en la cabeza una conexión entre obvia y disparatada: si tenemos que pagar para entrar al Metro no es porque creamos tal o cual otra cosa, sino porque tenemos cuerpo; por la misma razón se nos exigen documentos: de hecho, nadie se los pediría a un espíritu. Bien, todo fue empezar, y tras la frase de los duendes burlescos aparecían las incontables horas que me había pasado en el metro de Madrid, porque era más barato y porque era más fácil orientarse allí; esa ciudad subterránea, extendida bajo la ciudad aparente, era el refugio del extranjero; allí, en una cabina de fotos automáticas saqué las fotos para el carnet de identidad cuando al fin conseguí que se me otorgara tal cosa: de cinco fotos, en cuatro salí con los ojos cerrados, etcétera, etcétera. No tendría sentido contarles más, ni es el momento de leer esa serie de poemas "espaoles", donde, otra vez más, se mezclan cosas vividas, imaginadas e inventadas, repeticiones musicales, las fotos inservibles, la única foto que sirve; de una de cinco, como estar viviendo al veinte por ciento, y el cinco, como un icono repetido, figura de una riqueza inasequible, una multiplicidad esquivada. Poco a poco, escribiendo, empecé a descubrir cómo había vivido dos años destilando, depurando de algún modo el miedo pánico que no había querido vivir entre marzo del 76 y diciembre del 77, cuando mi vida dependía del azar, de algún dato que no fue chequeado, alguien que habló hasta hacerse finalmente informante de la Armada, y sin embargo, por alguna razón, no dió mi nombre.

El miedo
o el recuerdo del miedo
o la conciencia de no haber tenido
en realidad, el miedo suficiente.

El trabajo del poeta se opone al trabajo de reconstrucción histórica, no en el punto de partida, pero sí en el método. El historiador también depende, me imagino, de una pasión, de una relación de intriga con su objeto para que su investigación tenga sentido; pero necesariamente ha de proponerse en algún momento, de un modo expreso, un objeto. Calculo que a partir de allí necesita paciencia, prudencia, imaginación, buenas fuentes, atención a los detalles, un esfuerzo desplegado en el tiempo con un ojo permanentemente puesto en sus hipótesis y otro en aquello que pudiera contradecirlas. El poeta más bien toma por asalto su experiencia, y sus reaseguros contra sus prejuicios son de otra índole: alienta el hábito de aceptar lo que le intriga de su tema, sí, pero también lo que surge en el proceso de escribir, cuyas exigencias formales y cuya dinámica propia van a ser, en su caso, más importantes que su material o sus objetivos.

Como ven, estoy insistiendo más en la metodología diversa que en el carácter individual del trabajo del poeta versus el social del historiador. Hago esto porque no creo que el trabajo del historiador sea tan definitivamente social —Benjamin, de hecho, también lo hace depender de una iluminación, y una iluminación necesariamente es una iluminación individual. Por otra parte, tampoco creo que el trabajo poético sea, en el fondo, tan estrictamente individual. O, si se quiere, creo que contempla la paradoja de que cuanto más individual y más artístico es, más social es. Para empezar está el carácter social de la lengua; otra memoria, además de la propia, interviene en el texto del poema: es la "memoria" de la lengua, o sea la de los otros hombres que han usado esa lengua antes que él. Hay una experiencia acumulada en cada palabra de cada idioma, así como en cada operación gramatical autorizada o prohibida por él; parafraseando a Borges, hay una idea especial en el hecho de que "luna" sea en español un sustantivo femenino, hay otra idea en "moon", que es masculino; además, claro, está la diferencia entre el bislabio y el monoslabo, la claridad de la ele y la oscuridad sonora de la eme. Estos son también recuerdos, no ya de un individuo, sino de una especie, que condicionan la experiencia de los sujetos; y lo propio de la escritura poética es que depende, más que cualquier otra manifestación de la lengua, de esas singularidades sonoras de las palabras. Por otra parte depende, y mucho, para poder decir, de una diferencia, de la introducción de alguna clase de novedad en el universo de lo que ya ha sido dicho; en suma, el poeta no trabaja jamás en el vacío, o en el ámbito de una experiencia que pudiéramos definir con seguridad como exclusiva de un sujeto, aunque necesariamente ha de ser modulada por él.

Del mismo modo que el pasado para el poeta no es algo dado, un dato, el sujeto, el "yo", tampoco lo es. El "yo", y esto está, creo, bastante bien estudiado en las investigaciones sobre el espacio autobiográfico, es siempre una conjetura, una invocación, cuando no lisa y llanamente una ficción. Pero además, la poesía se somete al rigor del verso; el pasado, como el sujeto, han de ser contruídos artísticamente, esto es, artificiosamente, y con un artificio que se hace tanto más visible en tanto vivimos en una época donde la escritura percibida como "normal" es la prosa. Es divertido recordar aquella pregunta deliciosamente ingenua de Condorcet: "¿Por qué retorcer un asunto para ponerlo en verso si es tanto más sencillo decir las cosas directamente?". Digamos que, precisamente, la falta de ilusión acerca de la posibilidad de decir cosas "directamente" hace de la poesía el corazón secreto de toda la alta literatura del siglo XX, incluso de su mejor prosa. No hay transformación de la piedra en oro si no es por una precisa alquimia, irreductible, por otra parte, a una fórmula fija. Para el poeta es evidente que el pasado, aún y especialmente el propio, es algo eventualmente a conquistar, sin que haya garantía alguna de éxito en la empresa; más bien, parecería que a lo único que se puede aspirar es alguna modulación del fracaso. Idéntico fin aguarda, creo, al movimiento inverso, el fabuloso propósito flaubertiano de escribir sobre nada o los intentos de asimilar la poesía a la música o una suerte de matemática musical, llevarla a la abstracción total. Montale es definitivo al respecto: "La poesía se mueve pendularmente entre el carácter semántico y el musical del lenguaje: cuando cree estar exponiendo un significado se tropieza con el hecho incontrovertible de que es música, cuando quiere ser música pura tropieza con que es imposible privar de significado a las palabras."

Daniel Samoilovich nació en Buenos Aires en 1949. Sus últimos libros son *El carrito de Eneas*, Bajo la Luna, Buenos Aires, 2003, *Las Encantadas*, Tusquets, Barcelona, 2004 y la ópera bufa *El despertar de Samoil*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2005. Entre otros, ha traducido al castellano al poeta latino Horacio (*XIX Odas del Libro III*, Hiperión, Madrid, 1998) y a Shakespeare (*Enrique IV*, Norma, Bogotá, 2003).

El poeta como agente secreto

"La obra de Basil Bunting (1900-1985) es el hilo que conecta al siglo XIX y a Pound con los más valiosos poetas ingleses de las últimas décadas" escribe Matías Serra Bradford en este ensayo a propósito de la edición de *Briggflatts* y otros poemas, una imponente selección de poemas de Bunting que, con traducción y prólogo de Aurelio Major, publicó Lumen, de Barcelona, a fines de 2004.

por Matías Serra
Bradford

Hasta en el caso de los románticos más profesionales, el poeta es siempre otra cosa, sobre todo otra cosa, contra la cual su obra se recorta de un modo nítido, firme, implacable. Espía, navegante, corrector de pruebas, convicto, crítico musical, Basil Bunting (1900-1985) nació en Scotswood-on-Tyne, en la región de Northumberland, Inglaterra. Su temperamento lo pasó por el París de los años 20 —donde trabajó de secretario de Ford Madox Ford mientras jugaba al ajedrez con Tristan Tzara—, por Rapallo, vecino de Ezra Pound —y allí Yeats le recitaba a Bunting poemas de éste—, Canarias —donde al ajedrez se enfrentaba con el entonces gobernador militar de las islas, Francisco Franco—, California, Londres, Barcelona, Berlín, Texas, Chicago, Nairobi y, como diplomático y agente de los servicios secretos británicos, Persia.

Bunting simpatizaba con los cuáqueros, lo que le valió seis meses de prisión durante la Primera Guerra por objeción de conciencia. Años después, por iniciativa propia combatiría en la Segunda Guerra, en Irak. Cuentan Richard Caddell y Anthony Flowers en *A Northern Life* que caminaba veinte millas por tarde hasta poco tiempo antes de morir. Tuvo dos mujeres y cinco hijos. A pesar de haber entablado relación con grandes poetas desde joven, y haber despertado sus elogios, publicó su primer verdadero libro a los 50 años. "Tenía bastante confianza en que en algún momento se daría. Si no tienes prácticamente lectores, pero eres lectores son gente como Yeats y Pound, Eliot y William Carlos Williams, bueno, estás bastante seguro de que tarde o temprano cierta atención recibirás." Este aliado de Zukofsky, Oppen, Patchen, MacDiarmid y David Jones, detestaba la vida urbana "alejado de los árboles y la vida silvestre —las cosas sobre las que te afirmas." Victoria Forde* lo define como un caballero, encantador, erudito, con un gran sentido del humor. Con empeño por agradar y hasta tímido con aquellos que admiraba. De una simpleza difícil de describir, a Bunting lo impacientaban la estupidez y la presunción. Creía en la danza co-

mo origen de los tres pilares de la poesía: ritmo, simetría, proporción. Aseguraba que el poeta debe escribir con el oído si no quiere terminar en "el vacío estéril de un pasillo de hospital."

Primero, entonces, las propiedades formales; el tema, el asunto en Bunting se revelan después. Si hay un pretexto para un poema, nos dice Peter Quartermain, Bunting está dispuesto a abandonarlo. Pero cada poema exige la semilla de una experiencia real y un conocimiento cierto de la materia tratada. Acaso eso explica al hombre de acción. Sin embargo, su poesía no traduce, no hace alarde de esa biografía desvelada, no la explota de un modo folklórico. Los viajes, oficios, estadías, actúan más bien de tamicos y destiladores, mita laboratorio mitad retiro espiritual. De hecho, su obra capital, *Briggflatts*, subtitulada "una autobiografía" y escrita a instancias de Tom Pickard, no lucra con un lugar paradigmático en su vida, sino que funciona como lección de un poeta a otro, la educación de un oído. De acuerdo con Cyril Connolly "se tratan del poema largo más importante publicado en Gran Bretaña desde los *Cuartetos* de Eliot". Según Aurelio Major, *Briggflatts* es un mapa en el que la Northumberland de Bunting y Wordsworth —su poeta más amado— son el centro al que "el autor vuelve como Odiseo (el primer espía)". Su amigo Peter Quartermain dice que Bunting prefería lo pequeño y delicado a lo grandioso: la claridad de Dowland y Byrd al peso de Wagner o Beethoven, la armonía de Wyatt a la ampulosidad de Shakespeare. Que prefería una "vida más física, menos lógica, menos codiciosa". Adelantando su opinión sobre los críticos literarios decía: "No puedes esperar que el cadáver colabore con el funebrero". Según Tom Pickard, era un hombre leal, generoso con su tiempo, un narrador nato, un *bon vivant*, el mentor perfecto. En otra parte, Bunting escribió: "Las circunstancias de un hombre rara vez importan a aquellos que disfrutan de lo que hacen. Compramos nuestras camisas sin preguntar quién fue la costurera, y deberíamos leer poemas sin prestar demasiada atención a los nombres impresos sobre ellos. Una vez hechas, las cosas están libres de sus hacedores; cuanto más anónimas,

mejor. Sin embargo, hay excepciones". Su obra, poco más de cien poemas, fue escrita a lo largo de más de 40 años y cuatro continentes, y es el hilo que conecta al siglo XIX y a Pound con los más valiosos poetas ingleses de las últimas décadas: W.S. Graham, Tom Raworth y J.H. Prynne.

Para el que cree dominar al menos dos idiomas, una edición bilingüe —si coincide con esos dos idiomas que cree dominar— es una tentación permanente al juego de esos dos dibujos contiguos, casi idénticos, que invitan a descubrir las diferencias. Excepto que conozca la obra del autor hasta el hartazgo, algo que por la naturaleza de su poesía nunca puede darse con Bunting, como tampoco podría darse con su estricto contemporáneo William Empson. Hay que decir, en tal caso, y de una vez, que la traducción de Aurelio Major, más de una década de labor sostenida plasmada en estas 400 páginas, es un trabajo admirable. Las dificultades que garantiza Bunting suponen una tarea tan ardua —sigue la pista con paciencia y

finalmente el traductor consigue que las virtudes de Bunting crucen a la orilla del castellano. El sentido de pertenencia. La precisión, la inmediatez, la condensación. La pausa, la sintaxis falseada. Su pausa y perspicacia para con la prosodia: aliento, sílaba, verso. Lo inexplicable, las transiciones hurtadas, la asonancia, el *staccato* monosilábico. La lógica enloquecida, "como cazador turbado por una mordedura de serpiente/ que casi no recuerda". El crítico Kenneth Cox, cuyos ensayos publicó *Agenda* —editorial y revista que le dedicó varios números a Bunting—, dice del poeta que "estudiaba la duración de las pausas con tanto cuidado como la duración de las sílabas". Se lo reconoció Pound en una carta: "Si yo hubiera prestado tu atención a los detalles, habría podido hacer algo digno". Impera en Bunting la certeza de que el arte es la forma y el ritmo lo que da forma, lo que no significa que el ritmo dicte la idea (como en el caso del Dylan Thomas temprano). Es la forma, para Bunting, lo que le brinda a un texto la oportunidad de sobrevivir. De allí que su

rio, un procedimiento, técnicas aprendidas con las puntas de los dedos: continuidad y contraste, motivo y modulación. La intención es saltar fronteras, "escapar, a través de modelos importados de otras tierras, de las medidas limitantes impuestas por nuestra memoria de varios siglos de verso inglés". Para hacerlo más evidente, en alguna ocasión decidió acompañar su lectura de *Briggflatts* de una sonata de Scarlatti (la que contenía "los ecos españoles más obvios en todo Scarlatti"). De un modo en parte aplicable a Bunting, el pianista Glenn Gould, otro incondicional de

“Leer en silencio es el origen de la mitad de los conceptos erróneos que han logrado que el público desconfíe de la poesía.”

Byrd y Dowland, describía la especialidad de Scarlatti como de "máximo efecto con un mínimo esfuerzo". Como cuenta Victoria Forde, a Bunting le interesaba la clase de cadencias que producía Whitman en poesía en el momento en que Liszt hacía lo mismo en música. Vías paralelas: "Es hora de examinar cómo Domenico Scarlatti/ condensó tanta música en tan pocos compases/ sin giros intrincados/ o cadencias congestionadas/ nunca un alarde o un mira..."

Para Bunting el lector deviene intérprete ineludible: "Leer en silencio es el origen de la mitad de los conceptos erróneos que han logrado que el público desconfíe de la poesía. Sin el sonido, el lector mira las líneas como cuando mira prosa, buscando un significado. La prosa existe para transmitir un significado, y ningún significado como el que transmite la prosa puede ser expresado también en poesía. Ese no es su asunto. La poesía no busca significado sino belleza; o, si insistes en emplear mal las palabras, su 'significado' es de otro orden, y radica en la relación entre las líneas y patrones de sonido, tal vez armónicos, tal vez contrastantes y chocantes, que el oyente siente más que entiende; líneas de sonido dibujadas en el aire que mueven emociones profundas que ni siquiera tienen un nombre en prosa. Esto no requiere ninguna explicación a una audiencia que recibe la poesía a través del oído". Y acaso esa sea otra prueba de fuego para una traducción, además de la de superar un mínimo valor documental: que su lectura en voz alta la autorice a entrar en el sistema del nuevo idioma. En este sentido, es

oportuna la afirmación de Michael Hamburger, en cuanto a que el renacimiento de las lecturas de poesía no favorecieron el tipo de literatura de Bunting sino aquella que transmite un "significado" obvio e instantáneo.

La editorial inglesa Bloodaxe —una de las más importantes de poesía en Gran Bretaña— ha difundido la obra de poetas como J. H. Prynne, Roy Fisher y Barry MacSweeney —viejo colega de Bunting en un diario provincial—, y no sólo ha publicado sus poemas completos y el imprescindible *The Poetry of Basil Bunting* de Victoria Forde, sino también la grabación de textos leídos por el propio autor, ostentando sus erres anglosajonas —"deja en el aire la tonada/ lígida y pausada como una lagartija"—, revalidando su mote de "último de los victorianos". En traducción, la de Bunting es una escritura renuente a la cita que intenta dar prueba de su altura: "Piedra tersa como la piel/ fría como los muertos que echan/ en un carromato de noche". Y es una pena porque lo más complejo es imputar calidades en un idioma que no es el propio (como alguien que sólo sabe mover las piezas y observa partidas de ajedrez de muy distinto rango a la espera de una rendición, incapaz de estimar la menor sutileza). Aún bien realizado, lo que resulta imposible es trasladar la dimensión —la resonancia— de las palabras originales de un poeta a otra lengua. En Bunting, aun en traducción —o sobre todo en traducción— lo que puede apreciarse a simple vista es la disciplina, la preparación, los ciclos de trabajo: "Poeta designado no osa rehusar/ el paseo entre los falsos, nada que acredite/ la misión impuesta, lo desdennan/ lambiscos, estafadores, mancebos/ delatado y preso, lo desfalcan las rameras/ pide al conocido comida y tabaco".

Si toda traducción es la sombra de una sombra, lo afortunado de ésta es que permite intuir el pulso del verdadero Bunting. A sabiendas de que lo decisivo, aquello que diferencia a un poeta malo de uno bueno, y uno bueno de uno extraordinario, son invariablemente pequeñeces, insignificancias alevosas (la privación de una sintaxis), el traductor ha logrado plasmar aquí hasta las más ténues discriminaciones, como las que distinguen —en la destreza con la que emplea su mejor mano— al espía impecable del funesto.

Matías Serra Bradford

* Las declaraciones de Victoria Forde (autora de *The Poetry of Basil Bunting*, publicado por la editorial Bloodaxe), así como las de las de Tom Pickard, Anthony Flowers y Peter Quartermain son, cuando no se cita otra fuente, inéditas, y han sido tomadas por Matías Serra para un trabajo más amplio sobre Bunting en preparación.

POSEIDO DE AMOR EXTREMO

Francisco Gandolfo. *El búho encantado*, Interzona, Buenos Aires, 2005.

El búho encantado es el blasón de Francisco Gandolfo (Hernando, Córdoba, 1921). Su imagen, un grabado de la artista esquimal Kenojuak Ashevak, fue el logo de *El lagrimal trifurca* (1968-1974), la revista que editó en Rosario con su hijo Elvio, y el nombre de la colección de poesía que dirigió. El libro homónimo incluye además un poema donde el búho aparece como un regalo de Zeus, que "surgió de la mente/ de mi mirada Atenea, diosa/ de la inteligencia y de la sabiduría" y revive 2.500 años después.

El misterio del búho consiste en que vigila sin ser advertido por nadie. Mitificado con el entorno, es pura inmovilidad. Enseña al sabio, dice Baudelaire en su poema *Ses hiboux*, "que en este mundo ha de temer/ el tumulto y el movimiento". Cuando se impone la oscuridad y los demás descansan, el búho despierta y sale de caza. Esa es la actitud del poeta, como se lee en un texto del libro de Francisco Gandolfo: "Tuvo su ánimo en acecho toda la noche/ Recorrió sigilosamente la casa/ prendiendo y apagando luces/ abriendo y cerrando puertas y ventanas". Los otros se retiraron, indiferentes al orden y al miedo nocturno, pero "ahora recorren profundamente/ tranquilos y seguros porque saben/ que alguien vigila". El encantamiento que subyuga al búho, su estado de atención y de trance, es también el que guía al poeta.

El búho encantado aparece además como un libro importante en el conjunto de la obra. En este sentido se inscribe en un prolongado proceso que remite a *El sicópata*, versos para despejar la mente (1974), el segundo libro de Gandolfo. Ese fue el momento en que definió las características básicas de su poesía, en particular la incorporación del registro narrativo, el recurso consciente del humor y la "jovialidad" como punto de vista. "Yo no me sentí yo hasta que escribí *El sicópata*", le dijo a Luis Luchi. El primer libro, *Mitos* (1968) señaló todavía una transición entre una primera y extensa etapa de trabajo, cuya producción terminó por destruir, y lo que luego desplegó como su obra. El volumen se anunciaba en *El lagrimal trifurca* con una chiste: "Compre Mitos. No se agota". En el caso de *El sicópata* la estrategia publicitaria cambió: el volumen venía con una faja que decía "poesía diferente". Allí había conciencia respecto de lo que se había hecho: el libro, por lo demás, si se agotó y tuvo mucha repercusión entre poetas y editores.

En *El sueño de los pronombres* (1980), su cuarto libro, Gandolfo inició una elaboración (sigue en pág. 34, col. 3)

FOTO: JOANNA VOIT



Basil Bunting

no entenderás nada"— como la de traducir a Shakespeare, Donne o Hopkins, por mencionar a tres que coinciden con Bunting en ciertos terrenos.

Sólo disentimos con el traductor cuando disiente el léxico, a veces inexorablemente, entre su castellano y el nuestro. Bunting es un poeta celoso, puntual, a quien le gusta llamar a las cosas por su nombre —"colmillito de morsa, barba de ballena, hígado de oso blanco"—, y si uno demora en ver aquello que nombra —traduciendo para sí mismo "destral" por "hacha", o "boñiga" por "excremento" o "bosta"— lo que se interrumpe, amén del sentido, es la música. Lo que se pierde, asimismo, es tangibilidad, una cualidad indivisible de la escritura de Bunting. Momentos como éste provocan la sensación de que el inglés de Bunting es más joven que el castellano del traductor.

Con respecto a otros desaciertos, cabe la anotación del poeta: "Sería gratuito asumir que un error de traducción no es intencional". Dos ejemplos: Major traduce "Brag, sweet tenor bull" por "Jáctate, toro tenorino"; interpreta que "Vaults stored with slugs to relish" es "Saboreo en bóvedas provistas babosas." No hay muchos más:

modelo dilecto sea la música. El traductor, cumplido intérprete, llega lo más lejos que puede: "y la rata, gris, hurga/ detrás del montón de abono y osa/ abrirse paso, ágil y alerta, por el laberinto de Schoenberg".

El joven Bunting efectuó su entrenamiento musical en los ritmos irregulares de manuscritos isabelinos —William Byrd, John Dowland— que oía al presenciar ensayos de un coro vecino. Con muy pocas excepciones, señala Victoria Forde, el origen de sus poemas es musical. Para Bunting, en el estudio de la música el poeta puede ejercitar el sentido del ritmo y de la composición. Lo aclara el especialista Peter Makin, no se trata de oponer la rima regular al verso libre o "blanco", sino de una tensión métrica con leyes que va creando el mismo poema. Vocales y consonantes se ponen en relación entre sí —una piedra contra otra— como hace Bunting con sus predecesores. Bunting busca traducir de la música —de allí sus odas y sonatas— como lo hacía del latín, del francés, del italiano y, sobre todo, del persa. No con el fin de calcar a la manera de un escolar, sino para adaptar el espíritu de una forma, un vocabula-

Francisco Gandolfo

Poesía

de *El buho encantado*, Interzona, 2005

4

Hay que dejar los versos en reposo, o tanto o más de lo que nos aconsejó Horacio. Controlar su quietud inestable, mirarlos de reojo, de frente y de perfil, como los egipcios. Observarlos como bichos raros; olvidarlos hasta comprobar que existen. Excepcionalmente dejarlos como están, es decir, como nacieron.

7

No sabemos lo que nos dice César Vallejo en *Trilce*, pero él sí lo sabe y nos lo dice *peruanamente*, para que entendamos que nos está expresando la verdad de su poesía.

9

En la reunión escuchábamos "Valderrama", zamba del *Cuchi* Leguizamón con versos de Manuel Cactilla: "...y en cada vaso de vino tiembla el lucero del alba". Cuando terminó la canción, la mujer de un poeta tímido, apagado, empezó a criticar el brillo según ella prepotente, figurón del planeta Venus (lucero del alba en la canción), atacándolo como si ella fuese un cometa semejante al L-59, que en esos días se estrelló contra otro planeta de brillo "prepotente": Júpiter. Todos miramos a ella sorprendidos por su ira astronómica junto a su cohibido, amoroso poeta, y cambios de conversación.

11

—¿Qué es un poeta?
—Es un profeta
que ha perdido dos consonantes.

12

Siento un alivio humanamente equino cuando la poesía me saca el freno de la boca.

13

Aquella mujer que inspiró los versos más audaces no aceptó la poesía que transmitió su ser.

15

Estoy a la espera de un sueño para volver a volar, aunque mi cuervo diga "Nunca más".

16

Este cuaderno marca "Gloria" donde escribo no tiene nada que ver con el éxito: es más bien el fracaso de un diario por falta de sensacionalismo.

17

Quiso tener éxito con su libro presentado en público y lo logró: la fama volaba alrededor de su aureola como un angelito gordo.

18

No sabremos el valor de la poesía actual, hasta tanto el colibrí del tiempo no sorba el néctar de la flora del siglo.

(viene de pág. 33)

que ha permanecido abierta. Fue una reacción a lo que venía escribiendo, como si quisiera abandonar algo que ya no le ofrecía dificultades y desprendirse precisamente de ese yo en el que se había reconocido. En algunas lecturas superficiales, el humor fue visto como un recurso simpático, pero en definitiva extraño a la poesía. En su correspondencia de esos años se advierte que, aunque la solemnidad y ciertas consagraciones del periodismo y la industria editorial le causaban risa, Francisco sintió la necesidad de despejar los equívocos y pensó que el humor era una etapa que iba a superar: "agoté un período de mi creación y ando buscándome una nueva temática", escribió en una carta de mayo de 1979.

Pero se equivocaba. El humor es constitutivo de su mirada, una mirada cuya singularidad consiste en asociar acidez y candor, que desmenuza lo que observa y es capaz de fulminarlo con su observación y que a la vez manifiesta la admiración del que descubre algo por primera vez. Una mirada surrealista a su modo, porque es capaz de integrar en imágenes inesperadas lo grande y lo pequeño, lo doméstico y lo histórico: así, las disputas en la mesa familiar, en *El buho encantado*, le hacen recordar por su intensidad a las batallas de los héroes de Homero.

En ese marco Francisco se propuso pasar a prosa sus libros de poesía. Esta decisión en principio incomprensible precedió al tercer gran momento de su obra, *Presencia del secreto* (1987), un libro de prosas poéticas escrito en un estado de iluminación, en otro período de encantamiento. A mediados de los 80, Francisco pasó a prosa parte de *El sicópata*, *Poemas juveniles* y *El sueño de los pronombres* e hizo gestiones para interesar a algún editor porteño. No era un experimento en el vacío: además de la importancia de la narración como factor de unidad en la estructura de sus poemas y de sus libros, tenía una pequeña pero persistente tarea específicamente en el género de la narrativa, según se verifica en los relatos que publicó en algunas revistas y en un libro que permaneció inédito.

El buho encantado incluye textos que remiten a esa experiencia. Los poemas 4, 5, 6, 7, 11, 12 y 13 de la serie "Poesía" se publicaron en el diario *La Capital*, en 1994, como textos en prosa y pertenecientes a un libro entonces en preparación; el poema 3 de la misma serie es una reescritura del que se publicó en la antología *Poesía viva de Rosario* (1976); otros dos poemas de la serie "Poesía" y dos de la serie "Amor" son reescrituras de textos de *Poemas juveniles* (1977), su segundo libro. En general, las correcciones son formales: los poemas incorporan conectores narrativos y leves cambios sintácticos, unifican las estrofas y suprimen algunos versos (sólo hay un caso en que se agregan versos). Esas modificaciones señalan que los poe-

mas surgieron de aquellas versiones en prosa. *El buho encantado* nos demuestra, finalmente, que aquel extraño pasaje a prosa respondía a una búsqueda formal, la de una mayor economía y unidad en la expresión, de la que este libro es el resultado.

En el poema 6 de la serie "El verso" se cuenta una visita al Mausoleo de los Poetas. El poeta llega al Mausoleo para hablar con Dante y con Petrarca, pero en la puerta se encuentra con Horacio y se pone a hablar con él. El poeta no deja de advertir que allí cerca están Dante, Virgilio, Leopardi, pero se entretiene con las anécdotas de Horacio. Y cuando la conversación termina y se apresta por fin a ingresar viene el portero y cierra el Mausoleo.

Horacio aparece en la antecámara de los grandes poetas. No es el interlocutor con quien tratar sobre los asuntos que lo llevan al Mausoleo. Sin embargo Francisco lo valora y tiene presente, por ejemplo en el poema 4 de la serie "Poesía", donde retoma su célebre consejo respecto al reposo de los versos. Y esa "charla amena" de Horacio, que le hace perder tiempo en apariencia, que lo distrae de su objeto, contiene también un valor. Para comprender ese valor hay que recordar que el sujeto se propone hablar con Dante y con Petrarca "para consultarlos sobre el amor" porque es evidente que todo poeta que persiste/está poseído de amor extremo". La consulta ha quedado en suspenso, porque el poeta no pudo ingresar al Mausoleo. Se ha configurado un misterio, a propósito del amor y de la propia actividad de poeta. Y la creación de ese misterio no hubiera sido posible sin la colaboración de Horacio.

En *Poemas juveniles* Gandolfo habló de la necesidad de estar enamorado para escribir poesía. Como despedida, en *El sicópata* relató un sueño de vuelo en el que giraba como un satélite "para abarcar con amor el planeta/ que me dio su poesía". Cada libro que terminó le pareció el último y enseguida descubrió el germen de uno nuevo. Nunca trabajó en base a un plan previo, pero a la vez nunca dejó de escribir, porque quiso "ver la vida a través del iris de la poesía". El amor extremo que posee al poeta es, en fin, esa potencia interior que presiona a escribir, como se dice en "Palabras del maestro", el poema inaugural de *El buho encantado*: una potencia que no debe ser desvirtuada por nadie, "porque cada ser es un mundo aparte/ y debe actuar en consecuencia".

Francisco Gandolfo ha sido un poeta persistente. Por eso la edición de *El buho encantado* no llega temprano ni tarde, continúa ese tiempo personal en que ha inscripto su obra. Publicó su primer libro a los 47 años, y ahora llevaba trece sin publicar. Lo importante es que antes y después siguió escribiendo. En 1980, al responder a una encuesta que finalmente quedó inédita, afirmó que sus princi-

pios eran "no tener apuro y tratar de no destacarse: dice Heidegger que el ser se revela retirándose". Y el que no tiene apuro es el que mejor conoce el camino.

Osvaldo Aguirre

ENTRE UN NO
Y OTRO

Susana Thénon. *La morada imposible - tomo II*, edición de Ana M. Barrenechea y María Negroni, Corregidor, Buenos Aires, 2004. [Un anticipo de este libro se dio en *Diario de Poesía* N°58, 2001.]

Hace ya mucho tiempo que estamos acostumbrados a considerar un poema como una cosa o un objeto (uno que, si lo logra, agrega un mundo al mundo, como decía Pezzoni a propósito de los de Pizarnik). Pero esta idea, lejos de constituir una solución, lo que hace es poner en escena una serie de preguntas. Por ejemplo, qué lugar ocupa ese objeto en relación con otros, con su circulación, su valoración, su intercambio o modo de estar en el mundo. Así, al menos desde Verlaine y su "de la musique avant toute chose" se pone en conflicto la relación entre el poema y la música (aunque esta relación es el poema mismo desde el origen de la poesía).

En los poemas de Susana Thénon, si bien es evidente la cercanía del poema con lo pictórico, y más exactamente con lo fotográfico, también lo es su relación con lo musical. Con lo plástico y lo fotográfico, más allá de la constatación de su trabajo como fotógrafa que la publicación de la Obra Completa en dos tomos de la autora (*La morada imposible*, edición a cargo de Ana María Barrenechea y María Negroni, Corregidor, 2001-2004) no soslaya sino que subraya. Así, del mismo modo en que aparece su preocupación constante por la relación entre su obra plástica y su obra poética en algunos de los materiales paratextuales, también se puede observar que en los primeros poemarios hay una construcción cromática y de escenas que hacen del poema un espacio por medio del uso de procedimientos habituales de la fotografía. No sólo se pueden observar la elección del tema o motivo, el tratamiento técnico, encuadre y puesta en página, que luego se traducen en elementos estructurales de interpretación como truceaje, pose, objeto, fotogenia, esteticismo y sintaxis, sino que hay también elementos más básicos: luz, líneas, volúmenes, tratamiento del espacio (como lugares, aleados, espacios inhabitables que el poema diseña).

Hay entonces, en principio, una concepción espacial del poema, que será extremada más adelante, por una combinación con el afán de atrapar es-



pacios en movimiento, o mejor dicho, configuraciones espaciales en tránsito (que no otra cosa es la danza moderna, de la cual Thénon hace una serie admirable de fotografías a través de varias de las puestas de la bailarina Iris Scaccheri, una de las cuales sirve de portada a *distancias*, 1984) hasta hacer del poema mismo un espacio de tránsito: tránsito de la lectura por sus diferentes posibilidades de asociación en una configuración plural o constelada que hace que un poema sea uno y a la vez más de uno, tránsito o movimiento de los sentidos por

lenguaje, y sobre todo por un sonido que, encapsulado o libre, repetido y aumentado en sus múltiples y variables apariciones, es el sustrato de toda la poesía de Thénon, desde el principio hasta el final: NO.

Una estética negativa, se diría, que dice y se desdice, que se reserva el privilegio de la negación, la denegación y la autocontradicción, y que desde allí, luego de un merodeo-regodeo por la nada, construye su posibilidad: decir que NO, que es decir que no al lirismo adocenado de los cuarenta, es decir que no a las presiones de la moda del momento, es decir que no, resistirse a ciertos órdenes (órdenes de género, órdenes sociales-sexuales, también culturales), pero es sobre todo la posibilidad de anonadarse, de desligarse de la idea misma del yo para deshacerse en un lenguaje que fue, desde siempre, ajeno. En este sentido los poemarios marcan un itinerario desde cierto formalismo inicial, en el que destacan por una precisión que es a la vez una alucinación los poemas referidos a temas de tradición clásica, como Edipo y Medea, hacia una libertad lingüística y estética cada vez mayor, que termina por

colocar a Susana Thénon, vía el insoslayable Gironde de *En la masedmela*, como un hito del camino hacia el neobarroco, como ya lo señaló Delfina Muschietti.

Así, la estética negativa va desde el

(Yo no quiero)

de "Scherzo", sin dudas el mejor poema de *Edad sin tregua*, pasando por el poema "No" ("Me niego a ser poseída/ por palabras, por jaulas/ por geometrías abyectas/ Me niego a ser/ encasillada/ rota/ absorbida/ Sólo yo sé como destruirme/ cómo golpear mi cabeza") y por "No es un poema" ("Esto no es un poema/ es un grito de rabia/ rabia por los ojos huecos/ por las palabras torpes/ que digo y que me dicen/ por inclinar la cabeza/ ante ratones/ ante cerebros llenos de orín/ ante muertos persistentes/ que obstruyen el jardín del aire") de *Habitante de la nada*, al "no hay lugar en un círculo perfecto" de *De lugares extraños*, y al poema 25 de *distancias*:

no se dice no
se dice no decir
nada

esta noche (nada)
la gangrena en el patio

Lo que nos va a ofrecer Thénon no es el final (un final temprano debido al cáncer) son partituras de voces que no configuran ni un orden coral ni una jerarquía sinfónica, anotaciones escénicas coreográficas o paleta de pinceladas tonales, redes de

palabras que como piezas de rompecabezas se diseminan por el espacio textual, tipográfico, a la espera de la emergencia de un espacio semántico en movimiento que sólo súbita y momentáneamente se congele, como la fotografía de una bailarina de danza moderna, en un momento de contorsión, en un nudo único de tensión y relax, en un gesto, para retomar luego su movimiento. Poesía entonces de la no-inmediatez, poesía de la distancia, con el autor, con el lector, con cualquier sentido estipulado, con cualquier estética que le fuera contemporánea. Poesía que esperaba su lugar en las líneas y genealogías que se trazan y se vuelven a trazar en el mapa de la poesía argentina, y que el esfuerzo de Corregido permite replantear y completar en la medida que si bien estas hipótesis se debían adelantar perfectamente a partir de una lectura atenta de los textos poéticos, el material paratextual y la cantidad considerable de poemas inéditos que acerca esta edición complementan la obra edita de una manera que no es trivial; es de especial interés el intercambio de correspondencia entre Susana Thénon y Ana María Barrenechea, y entre la poeta y su traductora al inglés Renata Treitel. Y es en este contexto que se destaca una vez más la centralidad de un poeta como Oliverio Gironde a partir del temprano ensayo que Thénon le dedicara con ocasión de la publicación de las obras completas de éste por la editorial Losada.

Sin necesidad de creer o ha-

“La poesía de Thénon es una poesía de la no-inmediatez, de la distancia, con el autor, con el lector, con cualquier estética que le fuera contemporánea.”

cer creer que es el autor quien tiene la última palabra sobre sus textos o su poética, sin necesidad de establecer un sentido verdadero para esos textos, estos paratextos dan cuenta de un pensamiento en movimiento, de búsquedas y reflexiones, y del acendramiento de las posibilidades experimentales y expresivas del lenguaje poético en el itinerario que lleva de los años sesenta a los ochenta.

En la huella de la experimentalidad que disparara Gironde, que es una pregunta constante acerca del lenguaje,

de sus capacidades y límites, y que es también una pregunta acerca de la existencia o no, de la posibilidad o no, de un lenguaje o "idioma" de los argentinos, el itinerario de la obra de Thénon es un viaje hacia el centro de lo intraducible de esa experimentación lingüística rioplatense, de esa "nacionalidad" de un lenguaje que no deja de ser, siempre, anhelo, siempre, lenguaje de los otros (¿Cómo traducir, si no, "si durmieras en Ramos Mejía/ amada mía/ qué despelote sería", por dar un ejemplo?). Lo que se deja son las huellas de una apropiación de la lengua, de una apropiación amante y celosa y desesperada, de una puesta en crisis de la idea de comunicación pero no a favor de un hermetismo sino de una plurivocidad estallante, de un grotesco del lenguaje, en el que se pone en eclosión una idiosincrasia, una historia, un modus operandi, una irrisión de los modos y los tonos de una pequeña burguesía argentina, para culminar en un libro irreverente cuya apuesta no deja de reverberar hasta nuestros días: *Ova completa*. Un libro que ella misma describe de esta manera: "Comprendí que me enfrentaba a una nueva demolición para dar lugar a todo lo que no había encontrado aún su espacio: yo en la tierra; yo con los otros (tú, él, nosotros, vosotros, ellos); yo rea; yo bruta; yo grosera; yo toda mezclada de latín, griego, mierda, tallarines, cultura y barbarie; yo delincuente; yo dirigiendo una orquesta y yo babeándome encima; yo defendiendo la tesis de doctorado y yo meandome en una conferencia; yo con una altísima misión diplomática y yo robando una billetera en un ómnibus; yo amiga del alma y yo traidora; yo valiente y yo obscuro; yo democrática y yo nazi; yo perfumada y yo maloliente. Todo junto. Y además: yo viva y yo muerta y yo naciendo y yo agonizando. Y amando-odiando ya sin disimulo. ¿Qué no me entenderán en Europa, en Asia, en Oceanía? Esta es una preocupación de otros tiempos" (Carta a Renata Treitel del 1 de diciembre de 1983).

Ahí, un sujeto de enunciación que no es sino una especie de patchwork desprolido de fragmentos de lenguajes, idiotismos, conceptos, frases hechas, muestra el choque entre sus fragmentos, y la idea no es sólo la de la imposible constitución de una unidad (psíquica, subjetiva, lógica o lingüística), una unidad a la cual se tendería con nostalgia o desgarramiento, sino la de una celebración de lo multiforme o diverso, hacia una idea de lo deseable, hasta lo divertido, o lo posiblemente subversivo, de esa multiplicidad. Ahí donde decir, decirse, ahí en las comisuras de los modos en que se es dicho, se es dicho argentino, o mujer, o poeta, en esa fisura, entre un yo y otro, ahí se abre un festejo del lenguaje y de la poesía.

Anahí Mallol

EL VIAJE MISTICO

Héctor Viel Temperley, *Obra Completa*, Ediciones del Dock, Buenos Aires, 2004.

En la poesía de Héctor Viel Temperley hay dos presencias recurrentes: el agua y los caballos. Objetos de amor, formas de la experiencia de la infancia, son la condición y el modelo de toda experiencia posible. Lo que vacila, en cambio, es el sujeto: el que no encuentra su lugar, el que no está donde está, el que quiere desaparecer, estallar, salir del mundo. De hecho, su primer libro (*Poemas con caballos*, 1956) comienza con un cuerpo que falta: "como botas de ahogado/ mis botas junto al mar...". Ese vacío es la razón por la que el ausente crea otro cuerpo con sus manos. Y será un ángel, porque la escritura de Viel Temperley proviene de un deseo místico. Dice Tamara Kamenszain en el prólogo a esta *Obra Completa*: "Ese cuerpo ajeno que despegua cuando se descalza del propio es, de pies a cabeza, la presencia viva de lo otro". Leída esa alteridad en la tradición del misticismo, Michel de Certeau habla de "un desprendimiento de sí fundado en el absoluto del ser, un 'dejar ser' lo Otro". Pero en el éxtasis místico es imposible permanecer y la poética de Viel se organiza en el contraste entre el adentro y el afuera. Entonces el mar, el campo, la Legión Extranjera son configuraciones de la exterioridad, y el cuchillo (salido de su vaina) entra a un cuerpo que quiere ser vaciado, ser hueco como una guitarra, sólo "aire fresco en los pulmones" con su memoria de alas: "Qué lindo no tener adentro nada/ Ser como lazo, o ser la puñalada/ Qué lindo ser de afuera/ y no de adentro".

El misticismo no tiene dogmas, no se somete a la autoridad religiosa, subvierte o contradice los saberes de las instituciones. Análogo al discurso poético, funda su propia ley. Por eso no hay en Viel una retórica religiosa, por el contrario, su fe parece más una incertidumbre que lo captura. Así, es posible leer en sus poemas un éxtasis del afuera y un éxtasis del adentro, o encontrar al mismo tiempo un cuerpo dentro y fuera, doblemente arrojado: "Tiro mi cuerpo al suelo y yo me tiro/ sobre mi propio cuerpo con mi cuerpo/ y, adentro mío, en un instante empuño el arma que eres tú el amante acero/ que, ya rota su vaina, a mí me envaine/ cuando muerto de amor lo lance al cielo". Cuando escriba *Crawl* (1982), "compuesto en alabanza a la presencia misericordiosa de Cristo Nuestro Señor", habrá encontrado un equilibrio, un ritmo que conjuga esas dos experiencias de lo otro. Por la respiración entrecortada del nadador, podrá decir: "Vengo de colgular y estoy en éxtasis/ aunque colgué como un ahogado". En una entrevista concedida a

(sigue en pág. 36)

(viene de pág. 35)

la revista "Vuelta Sudamericana", podemos constatar la opuesta simetría de esos dos versos: "Un día en que estaba terriblemente angustiado me metí en el Santísimo, la iglesia que está acá atrás del Kavanagh. Sin embargo no soporté estar ahí adentro. Salí, me senté en el pasto, en la plaza, y tuve de pronto una sensación de éxtasis extraordinaria. (...) También recuerdo que cuando yo era muy chico vivía en Vicente López, y todas las mañanas mamá me llevaba al río, cargado en la espalda. Yo todavía no sabía caminar. Y un día me caí al agua. Recuerdo que estaba sentado debajo del agua en paz, sin extrañar absolutamente la vida, la respiración, el mundo. Lo único que sentía era el éxtasis de ver una pared color tierra cruzada por el sol: era un manto anaranjado que yo tenía ante los ojos. Y era feliz". El hombre que huye del claustro de la Iglesia y el niño deslumbrado en el fondo del río, avanzan sobre la superficie del agua, se sostienen, porque uno respira mientras el otro se ahoga.

Héctor Viel Temperley nació en Buenos Aires en 1933. Esta *Obra Completa* reúne sus nueve libros publicados. En 1986 es operado de un tumor cerebral. Muere en 1987. De su internación es testimonio su último libro, *Hospital Británico*. Más que un libro, es el estallido final de su propia obra compuesto por los fragmentos que lo prefiguraron, más los fragmentos de su enfermedad: "Tengo la cabeza vendada. Permanezco en el pecho de la Luz horas y horas. Soy feliz. Me han sacado del mundo". Es el cuerpo que espera su resurrección "para comenzar todo de nuevo", que se hunde en la carne, que regresa para leerse como profeta de sí mismo. Hay un Cristo entre las "esquirlas" del libro, es apenas una postal. Pero esa imagen de pronto ingresa en la escritura, entra su carne en la letra, se vuelve mayúscula, presencia: Tu Cuerpo, Tu Rostro, Tu Mano. ¿Por qué se quiere escribir una experiencia inefable? porque se la ha perdido. ¿Qué se escribe al hacerlo? una experiencia del lenguaje. Este libro es la prueba.

Samuel Zaidman

BASTANTE TARDE PARA MI

Philip Larkin. *All What Jazz*, Paidós, Barcelona, 2004

Hay lectores que cultivan el fetichismo de los textos ocasionales. Se trata de gente que, en el caso de George Orwell por ejemplo, encuentra tanto placer en su columna "As I Please" para el *Tribune* como en su novela 1984. O que prefiere la agilidad de Samuel

Johnson en *The Rambler* antes que la erudición de *la Vida de los poetas*. La lista es profusa, pero, desde ya, esta literatura anárquica es un género reciente, impensable sin la profesionalización del escritor y su escritura remunerada (artículos, prólogos, reseñas) con plazos de entrega perentorios. Detrás de esa preferencia, alienta la sospecha de que cierta variedad de la crítica y del periodismo pertenece al terreno neto de la literatura y que, además, esos textos, a menudo precipitados, suelen ser la ocasión para la instantánea enunciación de una poética.

Philip Larkin tuvo la suerte de escribir una sección fija sobre jazz en el *Daily Telegraph* durante uno de los períodos más ricos del género, el que va de 1961 a 1971, momento de consolidación del *hard-bop* y de la irrupción del *free* y del *jazz-rock*. *All What Jazz* es la primera traducción al español de esos artículos y demuestra que el poeta inglés, siempre tan grave, poseía una desconocida alegría para la injuria. Vale la pena reproducir algunos de sus juicios, tomados casi al azar: "Coltrane no suena sino como un pelmazo más de los que tocan en cualquier club y al que algún colega con poderes mágicos ha convertido en par de gaitas"; "el creciente interés de Miles por cuestiones de teoría musical es directamente proporcional a su capacidad para quedar como un imbécil"; "Monk carece de toda profundidad" (a propósito ¿será malo eso?); "el free" chirría como la tiza al escribir en el pizarrón. A nadie se le habrá escapado que las invectivas tienen poco de capricho y mucho de programa. Para Larkin, la decadencia del género coincide con el acta del nacimiento del *bop*. Sigue en esto el lugar común de que los *boppers*, en lugar de variar la línea melódica, desplazaron la improvisación a la armonía, algo que los músicos de jazz veían haciendo mucho antes que Charlie Parker soplara por primera vez su saxo alto. Es cierto que el contrabajo y la batería se autonomizaron de sus funciones en la sección rítmica, pero semejante constatación no basta para explicar la desvinculación entre el jazz y su público originario.

No es casual que recupere la frase apollinada del neoclásico A. E. Housman según la cual la verdadera poesía se reconoce porque se hace un nudo en la garganta y los ojos se anegan. Para Larkin, jazz era toda aquella música que lo obligaba a seguir el ritmo con los pies. Sin pudor, reivindica un arte sometido al entretenimiento; lo emocionan las salas de baile, los bombines y los *smokings*. En cambio, la tradición moderna del jazz le parece "estúpida, fea y fría". La verdad es que Larkin no era músico ni musicólogo, aunque Maeve Brennan (*The Philip Larkin I Knew*) cuenta que el piano lo atraía como un imán y que solía improvisar algunas melodías sin copadas. Ese mismo hombre

establecía sus jerarquías y explicaba en una carta a Jim Sutton la imposibilidad física de escuchar jazz después de descubrir la *Obertura Coriolano* de Beethoven. Por supuesto, le gustaba la música barroca (y Händel antes que Bach) interpretada en instrumentos originales.

La contundencia de sus opiniones es puramente impresionista —y, por desgracia, su oído no era privilegiado—, con la salvedad de que esas impresiones son menos inocentes de lo que parecen y remiten a toda una teoría sobre el arte moderno. El alcance de este término ("moderno") no queda nunca suficientemente explicitado. Su uso no corresponde a un período histórico; ni siquiera a una corriente estética. Groseramente, alude a todo aquello que le suena disonante o le parece abstracto. Si Larkin concebía el jazz como un sustituto de la religión —y así era como lo concebía—, el alejamiento del público masivo equivale entonces a la pérdida de la fe en una época de advenimiento religioso. De ahí la alarma frente a la maldición moderna de las tres "P" (Parker, Picasso, Pound). Esta deshumanización —el poeta parece aquí un aplicado lector de Ortega y Gasset— no sería sino el resultado de la sobredimensionada preocupación del artista (pintor, poeta, músico) por sus materiales. La hipótesis es que el jazz, y el arte del siglo XX, se han intelectualizado sin tener en cuenta el mercado. Larkin omite el hecho de que el jazz es, por naturaleza, un género evolutivo que no admite definiciones ontológicas y se funda en una continua fuga hacia adelante que, no pocas veces, tuvo zonas tangentes con otras músicas (Cage, Stockhausen), que, naturalmente, también desdeña. El mundo del arte se divide para Larkin entre los partidarios de Wells y los de Gibbon, es decir, entre los modernos y los agoreros (apocalípticos, diríamos ahora). Coloca al arte en una afora: la muerte o la taxidermia. Y toma partido por lo segundo.

La incorrección estética de Larkin resulta simpática a fuerza de ingenio. Pero la persuasión de la ofensa no lo redime de la reacción. Olvida que toda música que merece ser oída (y todos los libros que merecen ser leídos) se sitúa por encima o por debajo de lo humano. La época exasperada y la decidida autonomía de los objetos estéticos lo tomaron a contramano y adoptó finalmente esa misma postura solipsista que impugnaba; la melancolía mórbida de un pornógrafo humanista, capturado por artes residuales e imaginarias. Aquí sus exabruptos musicales capitulan ante la lúcida ironía de "Annus Mirabilis": "Sexual intercourse began/ In nineteen sixty-three/ (which was rather late for me) Between the end of the Chatterley ban/ And the Beatles' first LP".

Pablo Gianera

(viene de pág. 27)

sobre su lado externo, la palabra "Esperanza." / Esto lo ha descifrado ya el bebedor de turno, / en un desayuno lejano. / ¿Qué clase de seres son estos / que hay que temer espantando con veneno? / ¿Se quedarían si no? No enloquecerán aquí / en esta cena tan llena de dificultades? / Es necesario quitarles el duro presente, así como se saca una dentadura postiza. Entonces ellos balbucean y continúan balbuceando, balbuceando... / Oh lluvia de estrellas, / vista desde un puente, alguna vez. / No olvidarte, ¡Permanecer! (Pablo Gianera)

★ Thomas, Dylan. *Poesía completa*, Visor, Madrid 2004.

En la "nota de autor" a la edición inglesa de sus *Collected Poems* —que esta versión en español no reproduce—, Dylan Thomas refería una breve anécdota rematada por una observación casi gramatical: "Leí en algún lado la historia de un pastor al que le preguntaron la razón por la que hacía ceremonias rituales a la luz de la luna para proteger a su rebaño, respondió: 'sería un estúpido si no lo hiciera'. Con todas su crudeza, sus

DAVID LEVINE

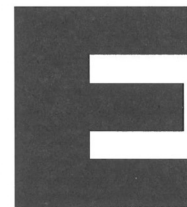


Dylan Thomas

dudas y confusiones, estos poemas fueron escritos por el amor al Hombre y en alabanza de Dios, y yo sería un estúpido si los poemas no cumplieran con esa misión". La lectura seguida de esta edición bilingüe viene a confirmar que, por detrás de la entreverada escenografía simbolista y surrealista que se advierte en superficie, los poemas de Thomas son deudores de William Blake, por un lado, y de la tradición metafísica de la poesía inglesa por el otro. La traducción de Margarita Ardanaz Morán resuelve con pericia las complejidades del original (Thomas es un poeta resistente a las traducciones), pero en conjunto ocupa un segundo plano respecto de *Poemas completos*, la versión de Elizabeth Azcona Cranwell publicada por la editorial Corregidor.

"No entres con calma en esa buena noche." / No entres con calma en esa buena noche, / la vejez debe arder y delirar al acostarse el día; / el morirse de la luz. / Aunque los sabios, en su fin, saben que lo oscuro es lo exacto, / porque sus palabras no han desatado relámpago alguno / ellos no entran con calma en esa buena noche. / Los hombres buenos, cercana la última ola, / lloran convencidos / de que sus frágiles hazañas podrían haber brillado en verdes bahías; / rabian, rabian contra la muerte de la luz. / Los ingobernables, que cazaron y cantaron el vuelo del sol / se percatan demasiado tarde, de que sufrieron a su modo, / y no entran con calma en esa buena noche. / Las personas buenas, cerca del fin, que ven con ciegos relámpagos como meteoros y están felices, / rabian, rabian contra el fin de la luz. / Y tú, padre mío, allá

en la triste altura, / maldíceme, bendíceme, con fieras lágrimas, te suplico, / no entres con calma en esa buena noche / rabia, rabia contra el morirse de la luz.



Ensayo

★ Barthes, Roland. *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*, Siglo XXI, 2005.

El nombre de esta compilación procede del famoso artículo en el que Roland Barthes tomaba partido por el cantante Panzera en oposición a Fischer-Diskau. En pocas palabras, el "grano" es el cuerpo en la voz que canta. Título exacto para esta recopilación de entrevistas que recuperan a través de la voz, y con escasas mediaciones, el cuerpo sonoro barthesiano; un cuerpo que preserva aquí las mismas inflexiones que la hacen reconocible en sus libros. El arco cronológico que cubre el libro es generoso y permite seguir, punto por punto, los fugaces arrebatos teóricos del autor. Va, para ponerlo en términos bibliográficos, desde su libro sobre Racine (y la consiguiente polémica con Raymond Picard) hasta *El placer del texto* y el *Barthes por Barthes*. La lucidez de Barthes, tan implacable como melancólica, revisita y comenta sus temas predilectos: la significación, el cine, la fotografía, la música, el amor, la tentación táctica de escribir una novela. A modo de ejemplo, este fragmento de una entrevista publicada en *Le Figaro* el 27 de julio de 1974:

—La literatura de vanguardia ya no es más hecha por la burguesía y no es leída por el pueblo. Es el privilegio de una casta mandarina. ¿No está allí la base de una nueva alienación?

—Es una objeción que se le hace a menudo a la literatura de vanguardia, de la que se subraya a la vez la pretensión revolucionaria y la impotencia social. Viene por lo común de los medios burgueses, que tienen de la revolución una idea paradójicamente más soberana que los mismos revolucionarios; se puede aceptar todavía en política, donde el acontecimiento puede ser brutal e inmediato; pero en el campo de la cultura, ninguna revolución puede evitar un largo período de contradicciones. Una de ellas, inevitable, es que en nuestra sociedad, que no es revolucionaria, el papel del escritor de vanguardia no es gustar al público popular, que, por otra parte no hay que confundir pura y simplemente con la clase proletaria, porque para gustar a ese público sería necesario muchas veces adoptar el arte y las consignas de una ideología pequeño burguesa, que no tiene nada de revolucionaria (ésta es precisamente una de las contradicciones que hay que asumir); Brecht trató de producir un teatro a la vez popular y crítico; reconocemos que fracasó. Eliminado por el lado del "gran público", el escritor de vanguardia tampoco puede —y esto parecerá más paradójico— creer que su tarea sea prefigurar el arte y la cultura que la revolución tendrá. La revolución abre una disponibilidad que estará sometida durante

largo tiempo a los límites políticos, que nadie puede prever porque son dictados por las circunstancias de la lucha (es el sentido de lo que ocurre en China popular): la política impide durante largos años ver cómo será la cultura. En consecuencia, en la fase actual y en una sociedad occidental, la vanguardia tiene una tarea limitada: liquidar y teorizar, según la frase de Brecht; en líneas generales es lo que hace. En lo que respecta al "mandarín" de la vanguardia, la palabra es abusiva, inclusive está fuera de lugar. Los escritores de vanguardia le hacen pensar tal vez en los antiguos mandarines, porque a menudo viven en un medio cerrado, separado, y porque utilizan un lenguaje refinado (aunque sea en la subversión) y oscuro; pero hay entre ambos una diferencia fundamental: al revés del mandarín, el escritor de vanguardia no está del lado del poder, no se beneficia para nada con sus dones, privilegios, protección; no está comprometido; su sostén natural no es ni la clase poseedora ni la clase dominada, es la tercera clase, la que reúne sujetos históricos que no son ni productores, ni propietarios, ni cómplices: los estudiantes por ejemplo, y de una manera general ciertas clases de jóvenes.

—En general usted es enigmático al hablar de la literatura de vanguardia. Dice que es poco fecunda si no se la lee. Uno tiene la impresión de que encuentra el placer del texto en los escritores hostiles a la búsqueda formal por sí misma, a pesar de que a su manera lo han hecho avanzar, por ejemplo Michelet, Brecht o Zola.

—Para mí puede haber texto, escritura, y por lo tanto vanguardia, en escritores antiguos: todo eso hay en efecto en Proust, en Michelet, en Brecht: no es una cuestión de "forma" (todavía menos de "formalismo") sino de pulsión: hay posibilidad de vanguardia cada vez que es el cuerpo el que escribe y no la ideología. Si es más difícil hablar de prácticas de vanguardia actuales, es porque hubo un deslizamiento histórico de objetos: el objeto de vanguardia es esencialmente teórico hoy; ante la doble presión de las políticas y de los intelectuales, son las posiciones (y sus exposiciones) las que están a la vanguardia, no necesariamente las obras. Las obras no faltan (más inéditas, por otra parte, que publicadas), pero es difícil juzgarlas según ese valor antiguo que era el "gusto", estamos llevados a juzgarlas menos según su efecto textual (por otra parte, por lo que no habría en la vanguardia, como en todos lados, una cantidad de desechos), y más por la inteligencia teórica que ponen en escena. Toda- vía hay que precisar que la "teoría", que es la práctica decisiva de la vanguardia, no tiene en sí un papel progresista: su papel activo es revelar como pasado lo que creemos todavía presente: la teoría mortifica, es por eso que es de vanguardia.

que se ofrecen poemas de Eduardo Milán, Olvido García Valdés e Ildefonso Rodríguez, entre otros, además de entrevistas —muy interesante la de este primer número, con Miguel Casado— y textos críticos. Un diseño bello y cómodo para la navegación por una página de la que se puede esperar mucho.

De la entrevista de Canteli a Miguel Casado:

—Tu libro más reciente, Tenda de fieltro, apuesta por un lenguaje poético incluyente, que acoge (y parece responder a) todo tipo de estímulos y procedencias: el ámbito de la mirada, pero también lo leído, la reflexión social, cierta inestable forma de memoria, etc.

—Mi deseo es que el poema, el libro de poemas, dé cuenta de la vida. Dar cuenta no es, por supuesto, relatar, representar, sino una acción más amplia, más abarcadora, que trata de ir más adentro, que implica un no saber con certeza, un querer saber... Uno de los rasgos más característicos de la vida es la continuidad: la vida es una sucesión que no se detiene y que tampoco selecciona, en cuyo curso vemos y oímos, nos pasan cosas aunque sean mínimas, leemos y vamos al cine, nos vienen recuerdos, estamos con unos y con otros, los queremos o los rechazamos o nos sentimos indiferentes, trabajamos, ocurren hechos que nos afectan (una guerra, un problema laboral o familiar, una conversación), algunos enferman y mueren, se viaja, se regresa... Todo ello se sucede, sin límites nítidos, sin que en la mayoría de los casos haya la más mínima transición... Mi deseo es que el poema crezca con una lógica semejante y que, así, pueda ahondar en esa vida, investigarla, restituirla, tal vez exprimirla.

★ www.amediavoz.com

Esta página, de diseño bastante limitado (unos cuadros elegidos con criterio difícil de desentrañar presiden la presentación de cada poeta) tiene empero el atractivo de albergar un buen número de archivos sonoros para disfrutar de las voces de los poetas: Borges, Girondo y Neruda comparten aquí espacio con Blanca Varela, Antonio Gamoneda y Marosa di Giorgio. En cualquier caso, en la selección de textos es preponderante la poesía española contemporánea. De Carlos Edmundo de Ory (Cádiz, 1923), "En un café".

He vuelto ahora sin saber por qué / a estar triste más triste que un tintero / Triste no soy o sí lo soy no sé / la maldita razón porque no quiero / He vuelto ahora sin saber por qué / a estar triste en las calles de mi raza / He vuelto a estar más triste que un quinqué / más triste que una taza / Estoy sentado ahora en un café / y mi alma late late / de sed de no sé qué / tal vez de chocolate / No quiero esta tristeza modular / que nos da un golpe traicionero en una tarde / Pi de cerveza y basta de pensar / El cerebro está oscuro cuando arde.

★ www.english.uiuc.edu/maps/index.htm

Esta revista online, de la Universidad de Illinois, está pensada para acompañar a un libro, la *Anthology of Modern American Poetry* (Oxford University Press, 2000); en ella aparecen comentarios sobre los poemas incluidos en esa antología. Entre el material que encontramos sobre cada uno de los 161 poetas norteamericanos que figuran —los muy grandes y los demás— siempre hay una nota biográfica, un texto sobre su obra y una serie de comentarios a sus poemas, extraídos de libros (en *sigue en pág. 39*)

Audiovideoteca de Escritores de Buenos Aires

El primer archivo argentino de imágenes y sonidos sobre la experiencia literaria. Esta frase escasa, pero de largo alcance, basta para empezar a definir a la Audiovideoteca de Escritores de Buenos Aires (AVE), el proyecto necesario y oportuno que crearon y coordinan Alejandra Correa y Karina Wroblewski. Los contenidos de la Audiovideoteca —que empezó a funcionar hacia fines del año pasado— proceden centralmente de la producción de entrevistas audiovisuales grabadas en formato digital y del relevamiento de registros dispersos en instituciones públicas y privadas del país y del exterior (se invita a quienes posean materiales sobre escritores argentinos en formato de audio o au-

diario, que como poeta soy un buen narrador y como narrador soy un buen poeta. Hay un punto en el que algo es poesía y algo es narración. Hablamos de lo que podríamos llamar la novela lírica, ciertas experiencias del siglo XX como las de Cesare Pavese y Herman Hesse. Ahí aparece el problema de lo que yo llamaría el falso poetizar. Yo creo que la narración puede constituirse en poesía siempre y cuando la palabra siga narrando y sea —esto es algo que me persigue siempre— la "palabra fatal". Si hay algo que hace que una narración sea poética es que esa palabra es la que corresponde, no sabemos por qué. Por eso la novela lírica requiere varias lecturas. De repente, a través de un simple adjetivo se está narrando también. Hay algo que al lector atento le inspira un fantasma. No hay narración poética sin la posibilidad de que se le aparezca al lector un fantasma, una instancia que va más allá del texto, de la historia y del personaje. Yo admiro mucho a T. S. Eliot; él consigue también una poesía que narra, pero no narra anecdóticamente.

★ **La crueldad del arte:** Yo creo que hay que trabajar de adentro hacia fuera y de afuera hacia adentro. Se parte siempre de una hipótesis, pero yo no trabajo con estructuras. Las hipótesis a veces se derrumban porque uno no tiene qué ponerles adentro. Hay un trabajo que es deliberado y, a la vez, inconsciente, que consiste en anotar, anotar y anotar todos los días de todas las semanas de todos los meses de todos los años que uno ha vivido. En Historias de la ciudad de Dios,



Roberto Raschella

divisual a que escriban al e-mail audiovideoteca@buenosaires.gov.ar). Las entrevistas editadas (que incluyen la lectura de textos y la elección de los diez libros decisivos para el escritor en cuestión) pueden verse en el ciclo televisivo "Obra en construcción" que se emite los domingos a las 17 hs. por el canal Ciudad Abierta (83 de Cablevisión, 80 de Multicanal y 82 de Telecentro), y oírse en dos ciclos de micros radiales de horarios rotativos: "Las Plumas" (2x4 Tango, FM 92.7), y "Obra en construcción" (Radio Ciudad, AM 1110). Otra posibilidad es darse una vuelta por el sitio web (www.audiovideoteca.ba.gov.ar) y revisar allí los fragmentos de las entrevistas en soporte de video (Quick Time y Windows Media Player), de audio y de texto, con el bonus track de informaciones complementarias —biografías y bibliografías— sobre cada uno de los escritores. Hasta ahora, fueron entrevistados, entre otros poetas, narradores y dramaturgos, Abelardo Castillo, Daniel Samoilovich, Arturo Carrera, Leonidas Lamborghini, Hugo Padeletti, Liliana Heker, Juana Bignozzi, Liana Pauls, Ana María Shua, Roberto Raschella, Tununa Mercado, Eduardo Beltramo Rawson, Juan José Hernández, Alberto Laíseca, Griselda Gambaro,

rio, que como poeta soy un buen narrador y como narrador soy un buen poeta. Hay un punto en el que algo es poesía y algo es narración. Hablamos de lo que podríamos llamar la novela lírica, ciertas experiencias del siglo XX como las de Cesare Pavese y Herman Hesse. Ahí aparece el problema de lo que yo llamaría el falso poetizar. Yo creo que la narración puede constituirse en poesía siempre y cuando la palabra siga narrando y sea —esto es algo que me persigue siempre— la "palabra fatal". Si hay algo que hace que una narración sea poética es que esa palabra es la que corresponde, no sabemos por qué. Por eso la novela lírica requiere varias lecturas. De repente, a través de un simple adjetivo se está narrando también. Hay algo que al lector atento le inspira un fantasma. No hay narración poética sin la posibilidad de que se le aparezca al lector un fantasma, una instancia que va más allá del texto, de la historia y del personaje. Yo admiro mucho a T. S. Eliot; él consigue también una poesía que narra, pero no narra anecdóticamente.

★ **La fuerza del pasado:** Yo escribo porque no me queda otra cosa que escribir y tratar de vivir de algún modo. Uno está en los últimos años de la vida... Pero en este instante yo creo que sé por qué escribo. Para quien escribo, no lo sé. Escribo para mí mismo, está claro: no creo en el mercado, en la literatura de mercado. Me siento absolutamente inepto para inventar una historia. Envidio a quienes en dos meses escriben una novela sobre la historia de Juan y Pedro. Yo no puedo, no me sale. Yo escribo porque (es extraño, puede parecer hasta ridículo) siento que de alguna manera estoy cumpliendo una misión. A mí me interesa el mundo de los vencidos, no me interesa el punto de vista de los vencedores. Los vencedores gozan, disfrutan, pasean, viajan, etc. Los vencidos, no. Además no es "ir hacia" sino, de alguna manera, sentirse parte de eso. Y cuando vos te sentís parte de eso, de una memoria de los vencidos, de los derrotados, quizá no necesites ciertos actos públicos de demostración. Además, la intimidad con ese mundo creo que se da, fundamentalmente, a través de la lengua. Esa es la clave del asunto: no hay literatura sin lengua. Y sí, podés contar ochenta y ocho mil historias muy interesantes, pero si no hay lengua, es otra cosa. Querer explicar la propia obra a mí me parece que, en general, no sirve. Vuelvo a Pasolini, que observaba algo extraordinario en uno de sus primeros libros de poesía. Dice: "Yo soy una fuerza del pasado".

★ **Poesía y narración:** Yo siempre digo, en broma o en se-



Poesía en la red

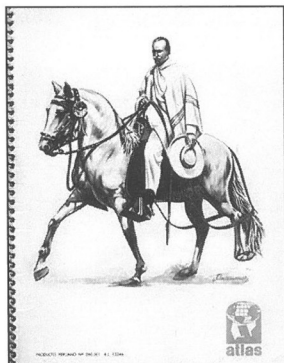
★ www.7de7.net

El poeta español Marcos Canteli dirige esta nueva revista en la

Luis Hernández on line

Luis Hernández (Lima, 1941 - Santos Lugares, provincia de Buenos Aires, 1977) es considerado uno de los mayores poetas de su generación. En vida publicó tres libros: *Orilla* (1961), *Charlie Melnik* (1962) y *Las constelaciones* (1965). A partir de entonces se dedicó a escribir en cuadernos que luego regalaba a sus amigos o a quien le cañera en gracia. Parte de esa obra dispersa forma parte de *Voz horrisona*, que se editó en 1981 en Lima en las Ediciones de El Hueso Húmero con prólogo de Mirko Lauer, y de la edición crítica *Una impecable soledad*, con estudio y notas de Edgar O'Hara (Ediciones de los Lunes, Lima, 1997).

La Biblioteca Central de la Pontificia Universidad Católica del Perú, que, como parte de su labor de preservación de textos históricos y literarios, reúne manuscritos de escritores peruanos, tiene en custodia casi medio centenar de los cuadernos mencionados y los mantiene on line en la página www.pucp.edu.pe/luishernandez/pre.htm, donde pueden leerse página a página. Abajo, una muestra de esta rica colección, el "cuaderno 15" completo. [Más poemas de Luis Hernández pueden leerse en el número 18 de *Diario de Poesía*, con presentación de Daniel García Helder, así como en www.poesia.com/hernandez.htm]



El sol lila

Pobre niño lo perdió todo
a los datos
Requier

los cronómetros yates
surcan el mar azul
Azul prusia
Me la herradura
la enredadera verde nilo
Nubla sobre la vertiente
Los días cuando fuéramos
Niños. El tiempo
Surca el lejano
Fulgur de las algas de la mar
y le preguntaron

Cuántas veces hemos
de perdonar
y el los respondió
 70×7
 $2 \times 2 = 4$
 $a^2 + b^2 = a^2 + 2ab + b^2$
 $E = mc^2$

Chanson d'amour
les deidades
Aprehen
Nuestro Amor
Intretanto el muelle
Hermubrado
Contemplan y le
preguntaron y le
pues se cuantos
y el les dijo.
peretc.
 70×7

Como sombra del mar:
Es demasiado
Brillante para ser
El sol astillas
Latas papeles
y el esplendor del
La estación del Estío

Chanson d'amour
- He regresado
- Siempre lo supe
Das Ewigweiliche
Zieht uns heran

Es el Crepúsculo
La Tierra asciende
y deviene cristales
y una flor
que no olvido
Pero que tampoco
Recuerdo

lorsque jecoute ta voix
Ta bella voix
When I see you,
you I what sky!

Im Abendrot
la misma línea
del ocaso es el
Horizonte de la
Aurora
I am a lonely man
It's funny, if you know

Consagración de La
Primavera:

(viene de pág. 37)

ocasiones, de críticos tan prestigiosos e iluminadores como Marjorie Perloff, Hugh Kenner o Cleo-anth Brooks) y de ensayos publicados en revistas académicas.

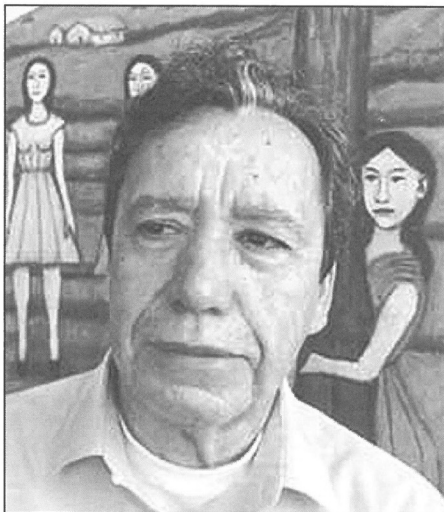
En algunos casos también hay entrevistas con algunos de los poetas, *links* con otras publicaciones en la red en las que aparecen sus poemas, ensayos escritos por los propios autores, poemas sacados de otras revistas de la red y fotografías de los autores, de las portadas de sus libros, de sus textos manuscritos, de sus localidades natales o de sus lápidas.

Además, cuando los autores consideran que la obra de un poeta está ligada muy fuertemente con algún fenómeno histórico o cultural, se ofrece una panorámica sobre el mismo. Algunos ejemplos: a través de la página dedicada a Langston Hughes se puede acceder a información sobre la crisis del 29; los autores que lo han practicado de un modo relevante conducen a unas explicaciones sobre el soneto; en otros casos, como el de Luis Zukofsky, podemos leer sobre el holocausto. Una información completísima sobre el rico pensamiento poético en los Estados Unidos. (Mariano Peyrou)

★ www.kalathos.com

Kalathos es una revista cultural hecha en Caracas bajo la dirección de Artemis Nader, con secciones de crítica de arte y libros, ensayos inéditos, reportajes, y una sección de selecciones de poesía éditas (Mouseion) donde se encuentran valiosas muestras de la poesía venezolana contemporánea, difíciles de hallar en otros sitios (en el número más reciente, poemas de Luis Ángel Crespo, Javier Lasarte, Jacqueline Goldberg y Rafael Cadenas, entre otros). Adolece la página de una amplia selección de poemas de Caupulicán Ovalles preparada por Stefania Mosca (julio de 2001) y otra de poemas de Ramón Palomares preparada por Enrique Hernández-D'Jesus (octubre de 2001). De esta selección, el poema "Lobos y halcones" de Palomares:

Será cierto haber sido un halcón y remontar siete cielos de un tranco! El resplandor de ojos en la sombra alzada la cabeza orgulloso de su lejanía/ y después avanzó con sus imágenes pálidas y segadas / Hay un jardín y música y voces animadas de euforia, los convidados apagan una sed insistente.../ Sé que todo aquí es un largo amor, una primera adolescencia que se deslumbra/ pero el haberme remontado por esa escala y ascender hasta el brumoso puente me resulta imposible. / Mi amigo dirige la orquesta de fuerte percusión y timbres agudos/ se trata de un sonido de tintos rojizo y verde humoso/ como las aldeas de que hablamos en el traspaso y la despreocupación. / No es como antes pero el zumbido de estas voces tiene un remoto parecido a las invocaciones de años más extrovertidos y urbanos/ cuando lo único valioso era el poema. / ¿Qué quiere? / Noviembre es acuoso y su gris de un acocho permanente. / Y de nuevo quiero continuar acostado, perezoso y tibio/ Pero la fiesta vuelve/ las canciones de ternura alcohólica persisten/ y esos cantantes de la tristeza y el desecho anclan a lo hondo: No es verdad que haya sido el halcón/ El halcón estuvo todo el tiempo acurrucado en esa rama/ donde acomodamos juntos un acontecer taciturno.



Ramón Palomares

no. / Me parece escuchar una conversación que discurre en altibajos inusuales / Quiénes serán esos actores graves y ceñudos que predicán con / varas de enramada aun fresca sus picles y plumajes enardecidos? / En sus voces reconozco unos versos que estudié para decirlos en un viaje, una celebración. / Hay un espacio donde van y vienen rostros amigos y rostros / sin perfiles / está presente el calor de un juego apasionado, / la danza y el amor gentil / aparecen y desaparecen como en el ardor de cerebros ansiosos y enervados. / Pero no es cierto que haya remontado de un tranco los siete cielos del poema / y está sentado entre maderas y metales oyendo la modulación encantada / La verdad apenas he permanecido un instante en el paraíso / y sus murallas de nieve y cristal verde tan solo han fulgurado en una frase sin memoria / Aún así persiste la volatería radiante de pequeños y grandes nadadores del aire / "Ven a coronar el halcón! Ven a detener la nube sobre su orgullo predador" / Más tarde cuando ya todo ha desaparecido me pregunto de nuevo / ¿De qué halcones, de cuáles pájaros se trata? / ¿La infancia, con sus alturas y laberintos? / ¿La sangre que atisba ya sus pesadumbres y victorias? / Cierro: El provenir ha sido una vez más convertido en cordero / y el aire se solaza en sus huesos. / Los halcones eran ciertamente lobos y los lobos me esperan para celebrar / y al echar a correr entre los matorrales advierto sobre los claros de la fronda / el gran cielo expandido / y con él un halcón dorado, vuelta y vuelta en sus mares altos / con los ojos fijos en mí.

★ www.lettras.s5.com/index.html

La portada de este sitio anuncia "Proyecto Patrimonio- Publicación chilena que rescata la creación y el pensamiento de escritores y poetas chilenos y extranjeros publicados en diarios, revistas y folletos en español". La definición puede parecer, según cómo se la mire, pretenciosa o modesta, pero el caso es que, parezca lo que parezca, es exacta. Ya desde la portada, actualizada en noviembre de este año, se encuentra material valioso, como una reseña de Raúl Zurita publicada en el diario *El Mercurio* sobre la traducción de *Rey Lear* de Shakespeare hecha

por Nicanor Parra (editorial de la Universidad Diego Portales, 2004) y otra de Matías Ayala, sobre la edición, también reciente y también editada por la Diego Portales, del libro *Poemas del otro*.

Poemas y diálogos dispersos, de Juan Luis Martínez (libros, dicho sea de paso, súper apetecibles pero que es improbable que crucen la barrera, a estos efectos infranqueable, de los Andes). Además de esta posibilidad de mantenerse al tanto del rico panorama editorial chileno, la página cuenta con un archivo de dossiers por autor muy completo e inteligentemente construido (para curiosear por ahí, pinchar el botón "archivo de autores"). Como ejemplo, el archivo sobre Enrique Lihn (www.lettras.s5.com/archivoli.htm) contiene no menos de 70 entradas, entre poemas, ensayos y artículos de y sobre el poeta chileno, incluyendo material tan raro como la posición tempranamente lúcida de Lihn sobre el caso Padilla en 1971, cuando otros escritores todavía iban y venían en su postura al vaivén de las acusaciones de "ratas intelectuales" que les hacía Fidel Castro. No todo es material "histórico", empero, ni siquiera en los dossiers: siguiendo con el de Lihn,

contiene también ensayos recientes sobre el autor de "El paseo Ahumada", críticas aparecidas en los más diversos medios sobre las reediciones de sus libros y hasta material producido especialmente para el sitio. El sitio se revela como indispensable si se tiene en cuenta, además, que los autores con archivo propio en letras.s5.com son más de cien, incluyendo a lo más destacado de la poesía chilena contemporánea, desde Pablo de Rokha hasta Yanko González Cangas (de este joven autor chileno, se incluye, entre otras cosas, el adelanto de su libro *Alto Volta* publicado originalmente en *Diario de Poesía*).

★ www.poesie.webnet.fr

En esta página se pueden leer más de 6.000 poemas en lengua francesa, de autores que van desde la Edad Media hasta el comienzo del siglo XX. La decepción por no encontrar a Eluard ni a Apollinaire, a Noël ni a Jaccottet, se ve compensada por la amplitud de la selección de sus padres y abuelos: sólo los 420 poemas de Hugo o los 58 de Mallarmé bastarían para hacer que la visita a esta página valiera la pena, a la espera de que quienes la mantienen decidan aggrandirla un poco.

★ www.revista.agulha.nom.br/ag38pelaez.htm

Agulha, la inquisita revista digital mensual en portugués y castellano dirigida por el poeta brasileño Floriano Martins, varias veces comentada en este periódico, ya anda por su número 48, pero no conviene dejar pasar el bellísimo homenaje del poeta cubano Lorenzo García Vega a su amigo, el poeta venezolano Juan Sánchez Peláez, publicado en 2004 en el número 38 de Agulha y hallable en la dirección arriba indicada. Un fragmento de ese texto homenaje titulado "Juan Sánchez Peláez, el que arrojaba uvas ardientes":

Y quién era Juan, poeta venezolano nacido en 1922, en Altavracia de Orituco, estado Guárico, y que murió en Caracas, en noviembre del año pasado, ¿quién ese Juan que, con camisa de cuello de tortuga y ojos picassistas, conoció una noche de New York? Pues bien, mirando por una ventana de este mes de enero, por una ventana que, no se sabe cómo, me pone en contacto directo con el oro viejo, ¿alquímico?, de una luz, esto así, sin más ni más, me enfrenta con el

peso de la ausencia de éste, mi amigo el poeta Juan, quien tan bien definió supo de esta forma: "Y sé de mis límites / -poseo morada, mi morada es/ la ironía, / la lechuga viva, no/ embalsamada/ la lechuga que está en el pozo de la luna / a la una muy sola de la / madrugada".

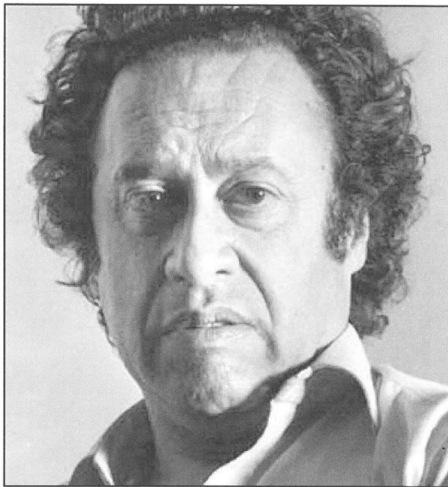
O recuerdo una vez, cuando salido de un cuarto que estaba en el alucinante patio de su casa en la Altamira de Caracas, Juan llegó a la terraza donde yo estaba para decirme de sopetón, pero sin estridencia: "Suenan como animales de oro las palabras". Y entonces -puedo asegurar que fue así-, me alcancé oír a Juan decir eso, ya que, de una manera que no sabría explicar ahora, yo entendí que lo que estaba diciendo el amigo poeta no era un verso suyo, sino aquello, animales de oro, que él, asomado al fulgor, como si fuera un niño, parecía saber pesar con sus manos. (...)

O Juan, al final, que como nadie supo evocar a ese César Moro, figura con la cual puede identificarse el surrealismo hispanoamericano, y esto así con palabras que, también, sirven para despedirlo a él, en esta breve reseña: "César Moro, hermoso y humillado tocando un arpa en las afueras de la Luna me dijo: entra a mi casa, poeta pide siempre aire, cielo claro porque hay que morir algún día, está entendido hay que nacer, y estás ya muerto el suelo se quedará aquí, siempre, ancho y mudo pero morir de la misma familia es haber nacido".

Además de sus propios artículos, el sitio ofrece una conexión directa con *Banda Hispánica*, un notable reservorio de reportajes y poemas de poetas hispanoamericanos contemporáneos, convenientemente ordenados por autor.

★ www.revistavox.org.ar

Se trata del sitio web del Proyecto Vox de Bahía Blanca (ver una nota completa sobre el proyecto en *Diario de Poesía* N° 63, diciembre de 2002), donde se renueva bastante bimestralmente la revista *Vox Virtual*. El número actualizado al cierre de esta edición es el 21, que contiene, entre otros materiales, inéditos de Francisco Gandolfo, Mario Varela y Omar Chauvié, una nota de Christian de Napolí sobre la antología de poesía hispanoamericana reciente *El decir y el vértigo* (Flidecaballos, México, 2004), notas sobre arte de Rafael Cipollini y Xil Buffone y reseñas de libros de poesía por Anahí Mallol, Ana Porrúa, Ana Miravalles y Carlos Battilana. Siempre llena de material interesante para leer y un buen portal para los interesados en el panorama actual de la poesía y la plástica argentinas, se puede acceder también a "la virtual" suscribiéndose en forma gratuita, con lo cual se recibe en la dirección de correo electrónica elegida un mensaje y el link para entrar directamente al número nuevo; en el sitio web, por su parte, están almacenados los 20 números anteriores. De los inéditos de Mario Varela (Rosario, 1969) el poema "Zoo en Mendoza": Sólo los pájaros están en jaula / creemos, mientras caminamos por este zoológico / a las tres de la tarde/ después vemos osos blancos / metidos en un pozo con agua, / hacemos el clásico comentario de abrazar/ a los animalitos peludos que el día anterior / se comieron a un nene... / vemos un par de bichos más y volvemos / a la avenida, todavía / podemos visitar cualquier bodega / -¿Sos feliz? le preguntó / -Fui feliz allá, con los tigres. ☐



Enrique Lihn

Arthur Rimbaud- traducción de Magdalena Cámpora

Los Desiertos del amor

Advertencia

Estos escritos son de un hombre joven, muy joven, cuya vida sucedió en cualquier lado, sin madre, sin país, indiferente a todo lo que se conoce, huyendo de toda fuerza moral como lo hicieron ya tantos lamentables muchachos. Pero él, molesto y perturbado, se dejó llevar hacia la muerte como hacia un pudor terrible y fatal. Como no amó a mujeres, — ¡aunque lleno de sangre! — su alma y su corazón, toda su fuerza, fueron educados en errores extraños y tristes. De los sueños siguientes, — ¡sus amores! — que tuvo en sus camas o en las calles, y de su continuación y de su fin, se desprenden dulces consideraciones religiosas. Tal vez podrá recordarse el sueño continuo de los Mahometanos legendarios, — ¡valientes y sin embargo circuncisos! Pero como este raro sufrimiento posee una inquietante autoridad, hay que desear sinceramente que esta Alma, perdida entre nosotros y que, según parece, quiere la muerte, encuentre en este mismo instante serios consuelos ¡y sea digna!

A. Rimbaud

Les Déserts de l'amour: Avertissement: Ces écritures-ci sont d'un jeune, tout jeune homme, dont la vie s'est développée n'importe où; sans mère, sans pays, insoucieux de tout ce qu'on connaît, fuyant toute force morale, comme furent déjà plusieurs pitoyables jeunes hommes. Mais, lui, si ennuyé et si troublé, qu'il ne fit que s'amener à la mort comme à une pueur terrible et fatale. N'ayant pas aimé de femmes, — quoique plein de sang! — il eut son âme et son cœur, toute sa force, élevés en des erreurs étranges et tristes. Des rêves suivants, — ses amours! — qui lui vinrent dans ses lits ou dans les rues, et de leur suite et de leur fin, de douces considérations religieuses se dégagent, peut-être se rappellera-t-on le sommeil continu des Mahométans légendaires, — braves pourtant et circuncis! Mais, cette bizarre souffrance possédait une autorité inquiétante, il faut sincèrement désirer que cette Âme, égarée par nous tous, et qui veut la mort, ce semble, rencontre en cet instant-là des consolations sérieuses, et soit digne! / A. Rimbaud

Los Desiertos del amor [I]

Es ciertamente el mismo campo. La misma casa rústica de mis padres: la misma sala donde arriba de las puertas se ven caseríos quemados, con armas y leones. Para la cena, hay un salón con velas y vinos y maderas rústicas. La mesa del comedor es muy grande. ¡Las sirvientas! Eran varias, según recuerdo. — Había también uno de mis antiguos jóvenes amigos, sacerdote y ahora vestido de sacerdote: lo hacía para ser más libre. Me acuerdo de su cuarto de púrpura, de vidrios de papel amarillo; ¡y de sus libros escondidos, que se habían mojado en el océano!

Me habían abandonado en esa casa de campo sin fin: leyendo en la cocina, secando el barro de mis ropas ante los anfitriones, en las conversaciones del salón: conmovi-

do hasta la muerte por el murmullo de la leche de la mañana y de la noche del último siglo.

Yo estaba en un cuarto muy sombrío: ¿qué hacía? Una sirvienta se me acercó: puedo decir que era un perro pequeño: aunque bella, y de una nobleza maternal inexpressable para mí: ¡pura, conocida, encantadora! Me pellizcó el brazo.

Ya no recuerdo bien su figura: no es para recordar su brazo, cuya piel yo retorcí entre mis dos dedos; ni su boca, que la mía tomó como una pequeña ola desesperada, desgastando algo sin fin. La arrojé en una canasta de almohadones y de telas de navío, en un rincón negro. Sólo recuerdo su pantalón de encajes blancos. — Luego, oh desesperación, la pared se convirtió vagamente en la sombra de los árboles, y me abismé en la tristeza enamorada de la noche.

Les Déserts de l'amour: C'est certes la même campagne. La même maison rustique de mes parents: la salle même où les dessus de porte sont des bergeries rousses, avec des armes et des lions. Au dîner, il y a un salon avec des bougies et des vins et des boiseries rustiques. La table à manger est très grande. Les servantes! Elles étaient plusieurs, autant que je m'en suis souvenu. — Il y avait là un de mes jeunes amis anciens, prêtre et vêtu en prêtre, maintenant: c'était pour être plus libre. Je me souviens de sa chambre de pourpre, à vitres de papier jaune; et ses livres, cachés, qui avaient trempé dans l'océan!

Moi j'étais abandonné, dans cette maison de campagne sans fin: lisant dans la cuisine, séchant la boue de mes habits devant les hôtes, aux conversations du salon: ému jusqu'à la mort par le murmure du lait du matin et de la nuit du siècle dernier.

J'étais dans une chambre très sombre: que faisais-je? Une servante vint près de moi: je puis dire que c'était un petit chien: quoique belle, et d'une noblesse maternelle inexprimable pour moi: pure, connue, toute charmante! Elle me pinça le bras.

Je ne me rappelle même plus bien sa figure: ce n'est pas pour me rappeler son bras, dont je roulai la peau dans mes deux doigts; ni sa bouche, que la mienne saisit comme une petite vague désespérée, minant sans fin quelque chose. Je la renversai dans une corbeille de coussins et de toiles de navire, en un coin noir. Je ne me rappelle plus que son pantalon à dentelles blanches. — Puis, ô désespoir, la cloison devint vaguement l'ombre des arbres, et je me suis abîmé sous la tristesse amoureuse de la nuit.

Los Desiertos del amor [II]

Esta vez, se trata de la Mujer que vi en la Ciudad, a quien hablé y que me habla.

Estaba en un cuarto sin luz. Vinieron a decirme que ella estaba en mi casa: y yo la vi en mi cama, toda mía, sin luz. Me emocioné, y mucho, porque era la casa de mi familia: también me agarró una desesperación: ¡yo vestía harapos y ella, mundana, que se entregaba, ¡debía irse! Una desesperación sin nombre: la tomé, y la dejé caer fuera de la cama, casi desnuda; y en mi debilidad indecible, caí sobre ella y me arrastré con ella sobre los tapices sin luz. La lámpara de la familia enrojecía uno tras otro los cuartos vecinos. Entonces la mujer desapareció. Derramé más lágrimas que las que Dios jamás ha podido pedir.

Salí a la ciudad sin fin. ¡Oh Fatiga! Ahogado en la noche sorda y en la fuga de la felicidad. Era como una noche de invierno, con una nieve para sofocar al mundo, realmente. Los amigos a quienes gritaba: ¿dónde está ella, contestaban falsamente. Estuve ante los vidrios donde ella va todas las noches: yo corría en un jardín sepultado. Me empujaron. A todo esto, yo lloraba enormemente. Al final bajé a un lugar lleno de polvo, y sentado sobre unas vigas, dejé terminarse con la noche todas las lágrimas de mi cuerpo. — Pero mi agotamiento regresaba siempre.

Entendí que ella seguía con su vida de todos los días, y que el golpe de suerte tardaría más en reproducirse que una estrella. Ella no regresó, y no regresará jamás, la Adorable que vino hacia mí, — cosa que jamás hubiera presumido. — De veras, esta vez lloré más que todos los niños del mundo.

Les Déserts de l'amour: Cette fois, c'est la Femme que j'ai vue dans la Ville, et à qui j'ai parlé et qui me parle.

J'étais dans une chambre sans lumière. On vint me dire qu'elle était chez moi: et je la vis dans mon lit, toute à moi, sans lumière. Je fus très ému, et beaucoup parce que c'était la maison de famille: aussi une détresse me prit: j'étais en haillons, moi, et elle, mondaine, qui se donnait, il lui fallait s'en aller! Une détresse sans nom: je la pris, et la laissai tomber hors du lit, presque nue; et, dans ma faiblesse indecible, je tombai sur elle et me traînai avec elle parmi les tapis sans lumière. La lampe de la famille rougissait l'une après l'autre les chambres voisines. Alors la femme disparut. Je versai plus de larmes que Dieu n'en a pu jamais demander.

Je sortis dans la ville sans fin. Ô Fatigue! Noyé dans la nuit sourde et dans la fuite du bonheur. C'était comme une nuit d'hiver, avec une neige pour étouffer le monde décidément. Les amis auxquels je criais: où reste-t-elle, répondaient faussement. Je fus devant les vitraux de là où elle va tous les soirs: je courais dans un jardin enseveli. On m'a repoussé, je pleurai énormément, à tout cela.

Enfin je suis descendu dans un lieu plein de poussière, et assis sur des charpentes, j'ai laissé finir toutes les larmes de mon corps avec cette nuit. — Et mon épuisement me revenait pourtant toujours.

J'ai compris qu'elle était à sa vie de tous les jours, et que le tour de bonté serait plus long à se reproduire qu'une étoile. Elle n'est pas revenue, et ne reviendra jamais, l'Adorable qui s'était rendue chez moi, — ce que je n'aurais jamais présumé. — Vrai, cette fois, j'ai pleuré plus que tous les enfants du monde.



Rimbaud dibujado por Verlainne, 1873.

"Los Desiertos del amor", que tienen según Yves Bonnefoy "la belleza aural de la conciencia", permanecen, como gran parte de su obra, inéditos en vida de Rimbaud. Verlainne guarda y transcribe en un cuaderno los poemas que Rimbaud manda en sus cartas (la correspondencia entre los dos fue probablemente quemada por Mathilde Mauté, sufrida mujer de Verlainne). En ese cuaderno, tras la partida a Abisinia, Zanzibar y el "país de marfil", son halladas dos hojas manuscritas por Rimbaud con título "Los Desiertos del amor". El texto es publicado por primera vez en 1906. La fecha de escritura es incierta: 1871 tal vez, cuando Rimbaud empieza a deslizarse hacia la prosa.

Se trata de dos relatos de sueños, precedidos de una "advertencia". Los originales se conservan en la Biblioteca Nacional de Francia; consisten en dos hojas autógrafas: el primero contiene el título en el frente y la advertencia en el reverso; el segundo, los dos relatos. El título *Les Déserts de l'amour* está repetido en lo alto de cada una de las caras de esta segunda hoja; la traductora, que prepara en la actualidad su tesis de doctorado sobre Rimbaud en La Sorbona bajo la dirección de Pierre Brunel, ha tenido la oportunidad de consultar los microfilms de los originales, estableciendo el texto con bastante seguridad. Este establecimiento de texto y las traducciones de Magdalena Cámpora se publican por cortesía de la misma. Para mayor claridad, se ha agregado a cada uno de los textos un número romano (I y II), ausentes, como queda dicho, en el original.