

72
información
creación
ensayo

POESÍA



Mayo a
Agosto
de 2006



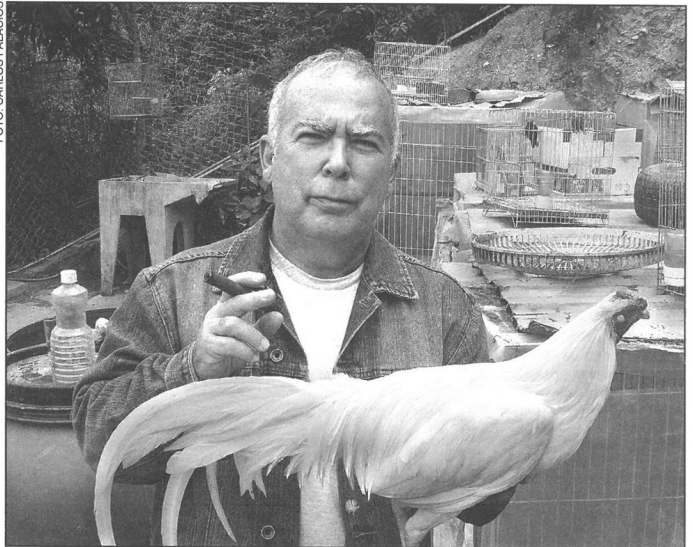
MALLARMÉ. DIBUJO DE VERLAINE.

Un solo libro ha bastado para poner a Sergio Raimondi (Bahía Blanca, 1968) en un lugar central de la poesía argentina contemporánea; reportaje y poemas inéditos en página 3 ★ Charles Simic: Notas sobre poesía y filosofía ★ Ruth Fainlight

Mallarmé BOMBAS, SUEÑOS, TABACO & OTROS ASUNTOS

La nueva edición de la obra completa de Mallarmé en la famosa colección La Pléiade ha rescatado numerosos textos dispersos del poeta, no recogidos en libro hasta la actualidad; entre ellos, respuestas a encuestas sobre los más diversos temas, implacablemente usados para desplegar su estilo y su brillante ironía (página 8).

FOTO: CARLOS PALACIOS



GEORGES BRAQUE, CA. 1892.

Braque y los poetas

Escribió Braque: "El progreso en el arte no consiste en expandirse por sobre las propias limitaciones, sino en conocerlas mejor. Pongámoslo más simplemente: no hago lo que quiero, sino lo que puedo"; quizás sea

esta austera y a la vez espléndida contracción lo que dejó el espacio libre para que los poetas colaboraran con Braque y pensarán y escribieran sobre la permanente sugestión de su pintura (páginas 12 a 14).

10 POETAS ESPAÑOLES

"Esto no es una antología. Es la prolongación del diálogo que tengo, cuando viajo a la Argentina, con poetas de diferentes generaciones, pero sobre todo de la mía, para quienes sus coetáneos españoles son desconocidos", escribe Mariano Peyrou -nacido en Buenos Aires en 1971 y residente en España desde que su familia dejó la Argentina en 1976- al presentar 10 poetas españoles menores de 40 años. Página 15

IGOR BARRETO - Reportaje -

Igor Barreto (San Fernando, Venezuela, 1952) es uno de los poetas más fascinantes de su país, traductor del rumano, profesor de la Universidad Central de Venezuela; pero "sobre todo -dice- soy criador de gallos de combate. Concurro a las vallas y palenques cada domingo, donde gano y pierdo como todo el mundo". Página 23



K K

KARL KRAUS ¡EDICIÓN ESPECIAL!

Largo poema inédito en castellano de Karl Kraus (Jicin, Bohemia, 1874- Viena, 1936), el gran escritor admirado por Walter Benjamin, Sigmund Freud, Ludwig Wittgenstein y Elias Canetti. Página 20

Sumario

Mono-ha, la escuela de las cosas, por Alberto Silva 2

Sergio Raimondi: "No hay mundo de un lado y versos del otro", entrevista de Osvaldo Aguirre 3

Para un diccionario crítico de la lengua, por Sergio Raimondi 6

Bombas, sueños, tabaco y otros asuntos, por Stéphane Mallarmé, trad. de Daniel Samoilovich 8

Notas sobre poesía y filosofía, por Charles Simic, trad. de Mirta Rosenberg 10

Agenda 11

Braque y los poetas, por Guillaume Apollinaire, Paul Eluard, René Char, Pierre Reverdy, Francis Ponge y Saint-John Perse, trad. de Ricardo Ibarlucia, Fernando Bruno y Lucas Bidon-Chanal 12

DIEZ POETAS ESPAÑOLES

Presentación, por Mariano Peyrou 15

Benito del Pliego 15

Marta Agudo / Julieta Valero / Raúl Morales 16

Jordi Doce / Carlos Jiménez Arribas 17

Marcos Cantell / Alvaro García 18

Ada Salas / Carlos Pardo 19

¡Eedicioón Especiaal!, por Karl Kraus, trad. y notas de Sandra Santana 20

Igor Barreto: "La poesía es una manera de retener la vida o de perderla", entrevista de Gustavo Valle 23

Poemas inéditos, por Igor Barreto 24

Las ruedas de la luna, por Ruth Fainlight, trad. de M. R. y D. S. 26

Mal rato del trovador, por Billy Collins, trad. de Edgaró Dobry 28

Philippe Jaccottet, el poeta como traductor vacilante, por Matías Serra Bradford 29

Dos poemas en prosa, por Philippe Jaccottet, trad. de Débora Vázquez 30

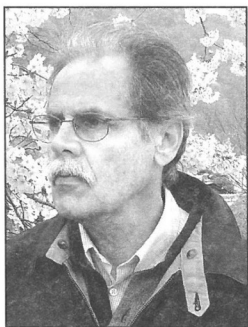
Reseñas 31

La salud de W. R., por Carlos Ríos 34

Microgramas, por Robert Walser 38

Poemas del otro, por Juan Luis Martínez 40

Mono-ha, la escuela de las cosas



columna de Alberto Silva

Hace cien años, un joven y ya experto Rilke escribía: "Vivo mi vida en círculos crecientes/ que pasan por las cosas". Este reconocimiento de la progresiva fascinación por lo material se repite a menudo en la obra del poeta de Praga: somos operarios (no dice arquitectos) construyendo nuestra vida como una bella cúpula. Pero "¿quién puede acabarte/ cúpula?", pregunta más adelante, un eco que resuena desde *El Libro de las Horas* hasta las *Elegías* y los *Sonetos*. Vivimos (sugiere) nuestra vida en lo incompleto, que es a su vez más y más enigmático. Porque, si las cosas se heredan, no comprendemos del todo su sentido. Tampoco aceptamos del todo que nuestro destino "pase por las cosas". O a veces lo aceptamos y entonces, un juego se establece: vivimos (de a ratos) inmersos en ellas. Todo eso que Rilke nos dice describe nuestra existencia cotidiana, antes de cualquier poesía.

Siempre me llama la atención que la mejor poesía arranque de la existencia (fluctuante, evanescente) de las cosas exteriores. En ellas "vivimos, nos movemos y existimos": son nuestra única divinidad posible. También me sorprende que el vaivén de convencionalismos culturales endilgue a "Oriente" la exclusiva tarea de expresar que la vida de un hombre consiste en "zambullirse en el torrente" de las cosas, como dice Philip Larkin. Las cosas que nos rodean también nos explican y nos constituyen. Esas cosas que pasan figuran nuestro ser transeúnte. Podría multiplicar las menciones occidentales, aunque Oriente es el que siempre se acaba llevando la palma. Oriente —en concreto, el budismo— ostenta en Occidente la imagen de marca de la *impermanencia*. Japón —y antes que nada el *haiku*— posee entre nosotros la titularidad definitiva

del instante. Mientras que la naturaleza, leída como sueños que la leen los nipones y ejemplificada de forma espectacular por el *hanami*, pareciera propietaria y gerente de la escuela de las cosas (*mono-ha*), plan de vida que nos instruye (si lo dejamos) sobre la posibilidad de modificar a cada instante mente y comportamiento, acompañados a la lenta e implacable metamorfosis del dado. La lección oriental de las cosas sería: fluye, deviene, circula como el aire, flota en la corriente, dilúyete como las horas y momentos que pasan.

Toda gran poesía es poesía de las cosas que pasan. No sólo la de Oriente, insisto. Pero vivo en Japón y no más volver a casa, ayer 8 de abril, palcra estallar el *hanami* (literalmente: *mi*, mirar, *hana*, las flores). Es un evento de masas que consiste en salir a observar cerezos fugazmente revestidos de su más espléndida floración, en el mismo momento en que empiezan a fenecer, despojados por la ventisca o la lluvia que hoy, domingo 9, se anuncia sobre Kyoto y no tardará en caer, dejando de pronto las ramas del cerezo mar-

chitas, descangayadas. El día, el tiempo, el instante pasajero son materia prima de la poesía. Por eso, el asunto es entender cómo se vive en Japón el *hanami*.

Hay quienes, siguiendo lo mejor de la tradición japonesa, procuran hacer de su vida un poema, de la poesía una práctica de incansable improvisación y reactividad ante las cosas y, de la creatividad resultante, cierta aptitud para comprender que estar vivo tal vez no sea más que "estar despierto" (como traducen el vocablo Buda). Uno se acuerda del poeta Bashō: "*haiku* es simplemente lo que sucede en este lugar, en este momento". Y de Murasaki Shikibu, la joven sabia del *Genji Monogatari* (relato o novela del príncipe Genji) haciendo la crónica de lo que se estilaba en sus lejanos tiempos: "Su Majestad dio una fiesta para celebrar el cerezo floreciendo". En ella, los cortesanos rivalizan capturando en la malla del *tanka* (lit.: canción corta)—composición de cinco versos de 5-7-5-7-7 sílabas—, la experiencia turbulenta de asistir al nacimiento de un evento, sin por eso abandonar a su irreparable pérdida. Experiencia más que intensa, en donde se mezclan la extrema excitación y la nostalgia. Murasaki (lit.: Violeta) nos cuenta lo que Genji acaba escribiendo en su abanico bicolor: "Todo cuanto ahora siento no lo había sentido jamás, como la luna al alba se desvanece ante mis ojos en los cielos ilimitados".

Muchos acuden en tropel a los mismos prados de cerezos (aunque hoy rodeados de cemento), como prenda de indeleble tradición patriota. Pocos países como Japón donde la identidad de cada uno se sigue actualizando en el roce con la multitud y en el acopio de ritos que a menudo ya ni se precisa comprender. Resulta muy arduo en Japón vivir hoy el momento, vivir del instante. Así el *hanami* se transforma en masiva excursión a comer y a beber a la sombra de cerezos cuyas flores muy pocos admiran. Trenes desbordantes, carreteras impracticables, riberas atestadas de camionetas 4x4, chiringuitos humeantes con asados de pulpo, pollo o verdura, gente que ya ni se acuerda de Murasaki y reemplaza el pincel por el botellón de cerveza y la lírica por estridentes orquestaciones en un *karaoke* desmontable: "El guía ya ni mira las flores del ciruelo", acota cierto *haiku* de rabiosa actualidad.

No critico a Japón en particular. Lo que relato de hecho se produce en cualquier sitio, en cualquier momento, en la vida ajena y, por desconfianza, en la propia. La lección de las cosas es aceptar la mezcla de sublime y ridículo que nos caracteriza, aquí y allá, sin distinguir razas o culturas. La vida de las cosas se impone a la costumbre, a la modorra, a la ceguera pensante: "toda cosa, trágica o apacible, se alza en el corazón sagrado del instante para una eternidad de presencia", remacha Yves Bonnefoy. Cuando esto ocurre, "ha tenido lugar un acontecimiento". Florecen de nuevo los cerezos, florece el alma. ☞

El número 73
(veinte aniversario)
aparece en
septiembre de
2006.
Dossier: Aldo
Oliva.

DIARIO DE POESÍA

Año 19 Nº 72
Mayo a agosto de 2006

Consejo de Dirección
Ricardo Ibarlucia, Mirta Rosenberg, Daniel Samoilovich y Eduardo Stupia

Director
Daniel Samoilovich

Director de arte
Eduardo Stupia

Secretario de Redacción
Pablo Gianera

Diagramación y armado
Liliana Rocca

Escaneado de imágenes
Pablo Tomaselo

Colaboradores
especiales
Osvaldo Aguirre, Jaime Arrambide, Valeria Castelló-Joubert, Sergio Cheffec, Edgaró Dobry (Barcelona), Circe Maia (Tacuarembó), Guillermo Piro, Matías Serra Bradford y Samuel Zaidman

Diseño original
Juan Pablo Renzi

Errata
En el Nº 71, pág. 11, al pie de la presentación del dossier Poesía y Periodismo, debió decir: "Los fragmentos de obra incluidos en este dossier proceden de la obra *Diario Nº 1, Año I* de Mirtha Dermisache."

FOTO: SILVIA FALCOFF, KYOTO, 2006



DIARIO DE POESÍA recibe correspondencia y pedidos de suscripción (sólo en el extranjero) en Virrey Loreto 2233, 2º C (1426), Buenos Aires, y en el e-mail darribajosefina@yahoo.com.ar. Se acepta y agradece el envío de colaboraciones y comentarios, comprometiéndose su lectura, aunque no necesariamente su publicación ni el mantenimiento de correspondencia sobre ellas. Las cartas de más de 20 líneas podrán ser editadas por la redacción.

DIARIO DE POESÍA: RNPI Nº 235957. Distribuidora en Capital: Distrimachi S.R.L. Carlos Calvo 2426. Bs. As. Interior: DGP S.A., Alvarado 2118, Capital Federal. Impreso en Nuevo Offset, Viel 1444, Buenos Aires. Tirada de esta edición: 5.000 ejemplares. Es una publicación de la Cooperativa Diario de Poesía.

Sergio Raimondi: “No hay mundo de un lado y versos del otro”

Sergio Raimondi (Bahía Blanca, 1968) tiene sólo un título publicado, *Poesía civil* (2001), pero ese libro es una de las grandes obras de la poesía argentina contemporánea. Formó parte del grupo Poetas Mateístas y de la redacción de la revista *Proun*, trabaja en el Museo del Puerto de Ingeniero White e integra el Proyecto Vox (vid. *Diario de Poesía* N° 63, 2002). Es profesor en la carrera de Letras de la Universidad Nacional del Sur y ha publicado traducciones de William Carlos Williams y de Catulo (*Catulito*, 1999).

entrevista de
Oswaldo Aguirre

Hay un momento en que un poeta deja de tirar lo que escribe y encuentra una forma, un tema o temas, descubre que el lenguaje es un problema y no un medio. ¿Cuándo llegaste a ese punto?

—No sé si suscribiría esa noción temporal que subyace a la pregunta, con la idea de que, en un determinado momento, se llega a un punto de resolución de lo que sea, a menos que se aclare que esa resolución va a ser como el problema también circunstancial y así. Es decir, desecho aún buena parte de lo que escribo, aunque no por las razones por las que lo podría haber hecho hace 15 años... Esas razones cambiaron, los problemas también; y espero cambien aún. La pregunta me sugiere entonces menos una ocasión de epifanía que cientos de escenas de estudio: tardes y más tardes tratando de traducir un pequeñísimo fragmento de un poema en griego o latín, sin entender nunca demasiado, aunque sospechando si cómo el verso se volvía un mundo, cómo cada palabra, inclusive cada conjunción, podía convertirse en un punto de fuga o contener una suma de sentidos que exigían una demora y una indagación inevitables. No siempre eran versos: aún recuerdo con inquietud lo que era una página de Cicerón, esas frases interminables en que una subordinada llevaba a otra que a su vez llevaba a otra que a su vez llevaba a otra, pero más recuerdo cómo esa página se llenaba de anotaciones, de flechas, de marcas con un color, con otro, para tratar de distinguir oscilaciones y articulaciones. Tal vez esa práctica me haya ayudado a adquirir una suerte de conciencia extrañada sobre la lengua, o algo parecido a una conducta filológica. A propósito, hace pocos años leí un ensayo de Zukofsky en el que señala cómo los estudios sobre poesía contemporánea suelen concentrarse en los grandes temas cuando uno podría pasarse toda una vida en la investigación de cómo y por qué un poeta elige entre los artículos “un/una” o “el/la”, ¿no?

¿Por qué a veces el determinado, a veces el indeterminado? Esa elección, sospechaba Zukofsky, está cargada de historia... Ahí está también la importancia radical de las pequeñas palabras, desde donde en definitiva la frase se levanta o no. Claro que tampoco la frase es simplemente una suma de palabras, porque entonces el trabajo se reduciría a sopesar una por una, y la frase, como el mundo, es más parecida a un conjunto (asimétrico) de relaciones de fuerza. De ahí la función de la sintaxis, cuánto hay de jerarquía, cómo está organizada esa jerarquía, cómo sería posible amenazarla...

Qué fue el grupo de poetas mateístas y que rescatás ahora de esa experiencia?

—Fuimos básicamente un grupo que proponía otros modos para la circulación de la poesía, aunque en aquel entonces ('87, '88) decíamos esto con una frase de Miguel Ángel Bustos: “la poesía debe ser tan natural como el aire”, y hoy seguramente ya todos sabemos que ni siquiera el aire es natural, y menos en Bahía Blanca. Durante más o menos diez años, hasta 1994, publicamos y distribuimos en la calle panfletos con poemas, armamos y “pegamos” una revista mural y sobre todo pintamos unas cuantas paredes de la ciudad con poemas propios o de otros. El núcleo más constante esos años estuvo formado por Marcelo Díaz, Fabián Alberdi, el Turco Espinoza y Silvia Gattari, que pintaba; también pasaron en distintos momentos Mario Ortiz, Omar Chauvié o el Flaco Sewald. Por entonces veíamos a Bahía Blanca más o menos como podía vérsela desde fuera: a grandes rasgos y reaccionaria. Esto es: aunque en general no fuéramos más allá de ciertas imágenes cristalizadas en torno a su más que

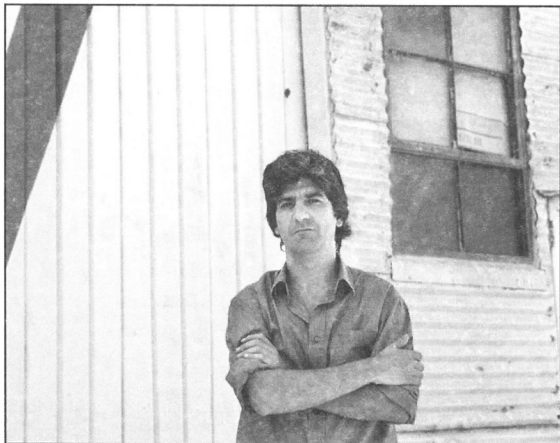
obvio fascismo mediático y no tan mediático, esa percepción alcanzaba entonces para poner en valor sin duda menos nuestros versos que el acto de dejar en las paredes o en alguna hoja el testimonio de una dinámica, o al menos de su necesidad. Por otro lado, la experiencia de las lecturas compartidas, tanto las que involucraban libros que no leíamos ni íbamos a leer en ámbitos institucionales (desde Huidobro o Vallejo —aunque pareciera raro— a Eliot o Apollinaire), como las que tenían que ver con lo que sí leíamos en alguna clase (Horacio, las jaryas, los del siglo de oro, Darío) y que en nuestras reuniones implicaban cruces distintos. Aquella dinámica primera, además, fue útil bastante tiempo después y para

in *things*) sin lograr articularlo en el ritmo de una sintaxis propia; en realidad ahí Williams retoma una idea que Pound había ya planteado de mil maneras aunque dándole el carácter de una fórmula o ecuación y emplazándola, él sí, en lo que podría ser una representación del habla norteamericana. Yo supongo que Williams fue en realidad una base de conocimiento de casi toda una generación, tanto en lo que se refiere a la concentración intensa del poema, dada por la precisión de la imagen y el diseño rítmico y visual, como a su neta puesta en práctica, tal como señala ese estruendo, de que lo abstracto se ha de comunicar desde un nivel de lo material, de lo concreto. Pero el Paterson muestra más

tratar “hechos particulares” y “un lugar particular” y quería que su centro fuera una ciudad, porque “una ciudad es el hombre en su máxima realización”. Uno estaría tentado de extender esa idea a tu poesía. Y él habla de una ciudad donde hay vagones cereales y un taller de reparaciones. Y del poema como máquina.

—Yo tendría cuidado en... A

“La frase, como el mundo, es parecida a un conjunto (asimétrico) de relaciones de fuerza.”



Sergio Raimondi

FOTO: MATIAS GIL ROBERT

ver, no creo que el motivo tenga un sitio tan privilegiado en una poética, de verdad, aún con la extrema importancia que hay tras la elección de un tema u otro. Por otro lado, tampoco pondría tanto el acento en las estrictas referencias literarias, porque en muchas ocasiones el poema es un cruce de discursos que van mucho más allá (o no tanto, depende) de los registros de la literatura. Es decir, también están los vagones que van perdiendo cereal en *De Buenos Aires al Gran Chaco* de Huret, están las especificaciones precisas de Guido y Spano (cuando era secretario de Agricultura de Avellaneda) en torno a las plantas forrajeras que aparecen en *Ráfagas*, la historia del Ferrocarril del Sud que escribe Róndin, el recorrido económico en torno a la industria de Ricardo Ortiz o, bueno, *Radiografía de la Pampa*. Si tuviera que elegir entre alguna idea de ciudad que, desde la poesía, haya sentido más próxima o que haya actuado como motivación para el proyecto de *Poesía civil*, señalaría en todo caso la dicción de los poemas de Rosario (otro puerto cerealar y descentrado) de Prieto, Helder y Taborra: *La música antes, 40 Watt* y sobre todo *El Guadal*, un libro muy importante para mí; ahí hay cientos de escenas urbanas, pero más que nada un grado de resolución que... O sea, *El Guadal* obliga a considerar la transmutación que “sufren” los motivos por la fuerza operativa, y fíjate que ahí no se puede mencionar sólo la histórica pretensión de adecuación entre “forma” y “contenido” porque hay en general una no adecuación (sigue en pág. 4)

un proyecto diferente, cuando Gustavo López comenzó a organizar el espacio Vox en una vieja carnicería y logró con su trabajo enloquecedor que, por un lado, se diera un encuentro con los más jóvenes y, por otro, que lo que se escribía en la ciudad llegara a otros sitios y al revés. Fue una experiencia intensa con sus propias tensiones, lo que tal vez haya dificultado la evaluación de la importancia de lo que hizo Gustavo, que se hará sin duda más tarde o temprano.

En 1993 se publica en la revista 18 Whiskys parte de tu versión de Paterson, de William Carlos Williams. ¿La escritura se daba, y a partir de qué momento, en paralelo a la traducción de poesía? Creo que Williams no fue cualquier otro poeta sino alguien importante en tu forma de entender la poesía. Apenas comienza el poema, aparece este verso: “ideas sí pero en las cosas”.

—Esa versión de la frase nunca me conformó, porque replico casi el inglés (no ideas but

las limitaciones que las bondades de esa poética que todos más o menos conocemos, porque sus materiales son mucho más heterogéneos y amplios, y sus problemas o insuficiencias menos atractivos que los de los *Cantos*. Bueno, “A”, los *Maximus*, *Paterson* y *Cantos* son todos intentos de una épica contemporánea, de una épica que, aunque con signos ideológicos distintos, da cuenta de los avances y dilemas del imperio quizá con mucha mayor pertinencia que desde la prosa del mejor de los analistas políticos. Y no es menor que el devenir oral y colectivo de la épica aquí no quede nada de nada. En todo estos casos de este lado hay, solitario, un lector más o menos desarmado, viendo cómo abordar una propuesta que, aunque fragmentaria o inconclusa, es siempre de totalidad. Pero esa totalidad —y ese es el tema— o no se puede escribir o no se puede leer.

Paterson tuvo alguna proyección en la construcción de *Poesía civil*? Williams quería

(viene de pág. 3)

ción, una no correspondencia, un tono, por ejemplo, de oda augusta para "cantar" (digamos cantar) una construcción a medias junto al Paraná, o inclusive un lujo verbal cuasi modernista para dar cuenta no ya de un palacio de ensueño francés o japonés sino de una escena de perros y fogata al borde de las vías; miró este alejandrino: "perros lengua afuera de cirujas que tumbados". Yo le esos poemas admirado de su exceso casi anacrónico, tratando de aprender y reconsiderar.

—¿Cómo definirías esa "fuerza operativa"?

—Tiene que ver, por ejemplo, con lo que los griegos llamaban *techné*: una capacidad para dominar los artificios y efectos de la lengua a fin de producir algo que hasta ese momento no era ni había sido. Aquel concepto no es trasladable a la actualidad sino de forma complicada porque, por un lado, allá y entonces, aún con sus Casandras, se tenía menos (o, mejor: otra) conciencia de que no todo pasaba por la conciencia y, por otro, el nivel de lo técnico era radicalmente disímil, con todo lo que eso significa. Pero con mil matices eso es lo que reivindico. Y haciendo la salvedad de que hoy a veces esa habilidad puede consistir justamente en renunciar a la batería de artificios para ir hacia otra cosa, o sea: hacia otro artificio, como lo puede evidenciar *Transhumanar y organizar* de Pasolini, otro libro que tuve mucho tiempo cerca. Ahí Pasolini plantea abandonar un sistema estilístico "por razones prácticas"; esa decisión suya me permite añadir entonces algo fundamental: esa capacidad nunca ha de ser ponderada por sí misma, porque (aunque supongo que ahora esto hace ruido) no es un fin sino un medio. Allí Pasolini dice: "Tiendo con todo mi cuerpo a lo agramatical / (pero reelaborado en mi estudio)". No importa si efectivamente lo reelaboró o no: esa poesía suya más coyuntural, más "liberada" de estructuras preconcebidas, más jugada a la escena política o amorosa circunstancial (a eso que él llamó "poesía de encargo"), en fin, en apariencia menos técnica, pudo ser concebida no sólo desde una altísima habilidad sino desde una valoración (y uso!) de la significación histórica de la técnica, presente ya en la apropiación tensionada de los tercetos en *Las cenizas de Gramsci*. Bueno, Gramsci, de hecho... Pero otra vez.

Un año antes de aquella traducción de William Carlos Williams comenzó a trabajar en el Museo del Puerto de Ingeniero White y en particular en la obtención de registros orales sobre historias del lugar. ¿Cómo inicie ese trabajo en tu poesía? ¿Fue tu descubrimiento del paisaje?

—Creo que descubrí que no se trataba de pensar en términos de paisaje. Mejor, aprendí de a poco a advertir todo lo que

esa noción dejaba fuera. Por un lado, la perspectiva del paisaje se funda privilegiadamente en un nivel de lo visual, y mi experiencia era más auditiva o, en todo caso, lingüística: las voces y más voces que registraba daban cuenta de relatos que en un punto destrúan el paisaje que yo más o menos podía ver, o lo dotaban de densidad, de las contradicciones de la historia; inclusive le agregaban las faltas, lo que había estado alguna vez y ya no estaba o lo que debería estar o podría estar y tampoco. Por otro lado, Ingeniero White fue durante toda la década del 90 (y sigue siendo), una suerte de laboratorio geográfica y demográficamente acotado donde se experimentó con la implantación neoliberal en un lapso en exceso breve; lo más probable es que sea sólo proyección mía y no haya ninguna oficina interesada en medir los impactos del cambio que se produjo, pero yo creo que alguien se debería haber preguntado, aunque sea por simple curiosidad, esto: ¿qué pasaría si en este pequeño pueblo y puerto de White, por décadas y décadas fundamentalmente estatal, privatizamos el ferrocarril y la Junta Nacional de Granos, desregulamos los pactos o contratos de varias labores marítimas y portuarias y —en particular, como rasgo distintivo— ubicamos la mayor cantidad de inversiones multinacionales de toda la década de modo que la producción se duplique, se triplique, se cuadruplica? O sea, ¿explota (como podría ser verosímil), no pasa nada o qué? En otro momento te digo cuáles son mis respuestas provisorias, ahora lo que quisiera destacar es que entonces el escenario, buena parte del escenario, se destruya y construya constantemente; tampoco digo que fuera "natural" —aunque parezca increíble, ¿no?— entender cabalmente en esas condiciones que el paisaje no fuera algo dado, ¡para nada! ¡Cuánto dinero invierten, además, para que esa relación de naturalidad permanezca! Por otro lado, cualquiera se podría dejar llevar por la visión de los obreros de Techint al trabajar, a un costado de la ruta, en el gasoducto que venía de Loma de la Lata, para sospechar que el paisaje es una construcción que, al menos ahí y en ese preciso momento, estaba siendo construido, por hay que ver si asimismo ahí los ojos no eran en un punto tramposos, porque ¿acaso eran verdaderamente ellos quienes estaban modificando el orden del espacio? Entonces: ¿qué hacer cuando el concepto de paisaje ya no sirve? ¿Qué hacer cuando viene series y más series de signos económicos, sociológicos, históricos, lingüísticos? ¿Cómo abordar eso? ¿Como los pintores dominicales? Me parece que los intentos, sólo los intentos por superar ese problema de método, es lo que está en *Poesía civil*.

En "Pintores dominicales en Puerto Piñero": "Para los pintores dominicales la belleza

existe", pero se trata de ver eso que "no será, no fue belleza". Más que de ver, acaso, de desmontar, de desplegar en su propio lenguaje.

—Eso que ni siquiera "ver" es una actividad que pueda hacerse al margen de la lengua. Y por otro lado la lengua, y esto lo saben bien los del departamento publicitario de cualquier mega-empresa, es una zona de conflicto, un inmenso capital del que apropiarse o, al menos, en el que decididamente hay que intervenir para existir. Te hablaba recién de las inversiones multimillonarias en Ingeniero White: no es sólo que en pocos años se levante una productora de fertilizantes, un nuevo "cracker" o una nueva hilera de silos de cemento, también levantan, también hacen emerger los términos o expresiones condicionantes con los que les conviene que se perciban y elaboren esas apariciones en el espacio: no sólo "polietileno", "pellets" o "logística", sino por ejemplo "Buenos vecinos", el título del programa de "ac-

“La separación entre la imaginación y el raciocinio no tiene nada de natural, es por supuesto histórica, y además es fatal, porque fragmenta mal el mundo.”

ción comunitaria" de la Asociación que agrupa a las petrológicas del puerto: es una frase sencilla, ¿no?, que sin duda no han armado para señalar que por cierto las torres de deantización están poco menos que en el living de las casas del barrio. Lo importante allí es cómo las empresas imponen para sí mismas una calidad vecinal cuando la relación entre vecinos es decididamente no jerárquica. Pero ¿en qué consiste ese programa? ¿En "donativos" involucrados en tareas ayer estatales: levantar el gimnasio del barrio, hacer una "bicisenda", dar la merienda en las escuelas, etc. (un éter que daría para un tratado, ¿eh?) Está claro que esas acciones no responden a una planificación de gobierno, o no está tan claro, pero verás en fin cómo aquella nominación es en realidad una advertencia, ya que la frase pone su astucia en el sustantivo para mejor marcar el adjetivo moral: son ustedes quienes deben ser (dados gimnasio, bicisenda, merienda) "buenos" vecinos... Puede parecer un detalle, pero no lo es: ese

uso del discurso muestra una subestimación real de la capacidad social, aunque pertinente dadas las condiciones económicas y políticas presentes. Y por supuesto no se trata de exigir una lengua inmóvil o de pretender "purificarla", porque la lengua será siempre un campo de fuerzas, pero sí importa desnaturalizar esos movimientos concebidos erróneamente de menor importancia que una fuga de amoníaco y adquirir conciencia sobre ellos para tener en todo caso alguna posibilidad de decir y vivir otras cosas. Me parece que últimamente se hace evidente en muchas disputas públicas cómo la lengua con la que se presentan los problemas está desajustada con su propio tiempo: ¡eso no es una cuestión simplemente estilística! Volviendo a los versos que citas, ahí el tema no es "lo que no es, no fue, no será belleza", es lo que la palabra "belleza" no deja ver, la conducta esencial, trascendente, no histórica hacia el mundo que esa palabra suele provocar en cualquier cuerpo.

Cómo surgió la traducción de Catulo y sobre todo la decisión de llevarlo al "rioplatense", según advertir en el prólogo? En parte me sorprendió, pensando en que tu poesía prescindía, casi, de modismos orales.

—Bueno, pero la poesía de Catulo, esa, la de los endecasílabos, exige en parte el registro oral. En el mundo greolatino la elección del metro implica en general una elección de tono, inclusive una selección de vocabulario. Lo que sucede es que usualmente cualquier tomito que contenga en español los poemas de Catulo pasa por alto las diferencias de registro que pueda haber, por ejemplo, entre los poemas en distico elegiaco y aquellos en endecasílabos; yo elegí estos últimos para ver si era posible marcar esa diferencia. Las traducciones de Catulo se publicaron en 1999 pero son bastante anteriores, del '92 o incluso antes; antes, sí. En ese entonces yo estudiaba latín en la Universidad, y recuerdo que lo primero que sentí al leer a Catulo fue fascinación, fascinación por los temas, por la trivialidad de los temas, no sé, una invitación a dormir la siesta con la panza llena y algo más, la muerte de un extraño pajarito, etc. Muy pronto esa fascinación, que te hacía pensar en la simplicidad de la poética, casi inclusive en la espontaneidad, se combinó con el descubrimiento de la altísima conciencia formal que hay en esos versos de motivos —desde nuestra historia romántica— banales. Emilio Zaina, el profesor entonces, nos enseñaba a leer también los típicos artículos académicos, la mayoría anglosajones, donde un filólogo te hacía ver cómo, por ejemplo en ese verso del poema 5 —el más famoso "de los besos"—, cuando dice "nobiscum semel occidit brevis lux" o sea, más o menos, "una vez que muera [nuestra] breve luz", haciendo referencia al tiempo de la vida, ¿no?, la gradación de

máxima a mínima de la luz, como en un atardecer, está icónicamente ofrecida en la disminución silábica del segundo segmento del verso: occidit (3), brevis (2), lux (1). Por si fuera poco, el verso siguiente empieza, nada más y menos: "nox", "noche", y entonces aquel fin de verso, por lo menos en la disposición actual del poema, acuerda con, digamos, un sol que se pone en el extremo de una línea mientras, digamos, la noche surge del inicio de la otra. Por ahí exagero, creo que no, en decir que había momentos de mis lecturas de Catulo en que de verdad sentía una gran emoción, inclusive ganas de llorar, no ya frente a lo que el poema decía sino al modo en que Catulo había elaborado o presentado ese decir. Ojo, una elaboración al servicio de un poema en el que esa labor no se imponía sino que, por el contrario, mantenía un segundo plano de, diría Catulo, elegancia, sofisticación. No dije nada de las traducciones, ya sé. Otro día.

Poesía civil es tu primer libro. Pero antes hubo uno que iba a llamarse Viernes. ¿Qué pasó con él?

—Hubo tres, por lo menos tres Viernes; a todos los escribí entre los 18 y los 23 años, más o menos, pero en un momento advertí que la versión final tenía muchos más inconvenientes que, no recuerdo ahora cuál, la primera o la segunda; había trabajado mucho tiempo en esa nueva versión, sospechaba que me había equivocado y ya no sabía cómo volver atrás. La dificultad no consistía simplemente en que hubiera comprendido que estaba mal o bien escrito, fuera esto lo que fuera, sino en que ya no podía distinguir con facilidad algo tan subjetivo y equívoco como la sinceridad de lo que estaba diciendo. Creo que esa sensación me la daba el tono. Ahora que digo esto pienso que tal vez también me haya equivocado entonces, pero ¿cómo saber? En definitiva, se me pasó ese tiempo en el que podía convivir felizmente con la incertidumbre que cualquier poema suele generar. Después, al poco tiempo, empecé a escribir unas "élogas" que retomo cada tanto, aunque tras un rato de alegría desahogada vuelva a advertir mil inconvenientes que todavía no sé cómo resolver.

—¿Cómo se fue armando Poesía civil? ¿Cuánto tiempo de escritura insumió el libro y de qué modo trabajaste la articulación del conjunto? Tengo entendido que no creés en la inspiración.

—No, no, tampoco soy un racionalista escolástico como para entender que la escritura sea una actividad posible de ser hecha bajo absoluto control. Simplemente no me resulta útil creer en la inspiración, más allá de haber comprendido que los fenómenos o sobre todo la palabra que los designa está asociada a una serie de conceptos que me resultan limitados, que —entendiendo— favorecen una perspectiva mística de la dinámica de

las cosas. Creo entonces que el pasaje de una página en blanco a una página con un poema tiene más que ver en mi caso con un acto de voluntad, con una concepción, con una especie de "trabajo" (pongo comillas), con resistencias y esfuerzos por superarlas y con un poema final que, siempre, dista de aquella concepción inicial, pero, ¿cómo si no? Porque la concepción, aunque tramada por la lengua, está más en el orden de lo ideal, todavía al margen de la labor concreta, en la previa del enfrentamiento con los materiales, aún no atravesada por pleno derecho en la experiencia de escribir, y el poema se configura desde esa misma experiencia, desde la experiencia de los límites, las fugas y digresiones que se dan en el acto, en la acción—aunque parezca demasiado—que se escribir. Con respecto a los tiempos del libro, aunque haya poemas de 1992, como "La casilla del guardabarreras de Bahía Blanca Sur", el grueso fue escrito entre diciembre de 1999 y septiembre de 2001 y tuvo más o menos el carácter de una investigación: en decir, cada poema implicaba en general muchísimas lecturas, toma de notas, charlas inclusive con éste y con aquel, visitas repetidas a determinados lugares: ya sea la Estación Sur, ya Puerto Galván, ya el Centro de Capacitación de Dow Chemical, ya el subsuelo de la Biblioteca Rivadavia, donde está la hemeroteca. Recuerdo haber ido varias veces a esa hemeroteca a consultar periódicos del 20, del 30, del 70; lo que importaba ahí no era simplemente la información involucrada, sino los modos del discurso que aparecían y que luego constituían con frecuencia la cuestión del poema. Retomando, entonces, supongo que a la inspiración nunca se le iba a ocurrir traerme esas ofrendas tan nimias, tan microscópicas y tan vulgares como pueden ser la prosa de una noticia sobre una conferencia de Pietro Gori en Bahía Blanca, los datos sobre las malas cosechas de los años 30 o la información técnica sobre el reactor UNIPOL de la planta petroquímica flotante, ¿no? Supongo que la inspiración se dedica a cosas más importantes.

Poesía e historia se imbrican, en principio, alrededor del ferrocarril. El texto Defensa de poetry, de Shelley, desembarca también con los capitales británicos. Instancias soldadas: "Los ingleses/ armaron sus frases desde los cielos" / con voluntad igual a la de sus arquitecturas". También Sarmiento pensaba en el dominio de la lengua como un capital, aunque en él aparece la oposición entre las armas y las letras, y las letras como un arma. Se diría que la poesía indaga configuraciones ideológicas—comenzando por la propia.

—Bueno, hay muchos aspectos en la pregunta. En principio: en la *Defensa* Shelley dice que la poesía y la propiedad (y sobre todo su manifestación visible, el dinero) son elementos

antagónicos. Crea así una mitología que aún hoy cuenta con muchos adeptos, esa figura del poeta como un ser de sensibilidad exquisita que sufre y a su modo se opone a los valores de esa sociedad capitalista que desconoce su exquisita sensibilidad. Claro, en aquella época era posible (y sobre todo nos es posible ahora a nosotros, después de tantas otras vueltas, verlo) creer que podía haber un lugar en el mundo fuera de los movimientos del capital, y de hecho Shelley no sólo se dedica a cantar la fuerza del viento del oeste sino que se va físicamente a una entonces más "natural" Italia a estar entre alondras y el Adriático, pero hoy la sola posibilidad de esa opción es, me parece, tremendamente ingenua. El tema es complejo porque, por otro lado, esa concepción de la poesía en términos de resistencia, que se crea justo entonces, sigue resultando por lo menos intrigante, aunque haya que hacer la salvedad de que no se puede concebir esa resistencia, sea lo que sea, ni en términos antagónicos ni como tensión que viene desde fuera. Una poesía desde fuera del capitalismo es hoy directamente una poesía de y para extraterrestres. Por otro lado, esa opción hizo entonces que quedaran fuera del dominio de "la poesía" zonas muy amplias de sentido, y sobre todo redujo—y fíjate que ahí, con esa distinción precisa, empieza Shelley su manifiesto—la actividad poética a la analógica o imaginativa. Es decir, la separación entre la imaginación y el raciocinio, o entre la sensibilidad intuitiva y el cálculo no tiene nada de natural, es por supuesto histórica y además de histórica es fatal, ¿no es cierto?, porque también fragmenta mal el mundo. Bueno, en parte a eso iba también con ese primer poema del libro en el que trato de señalar otra fragmentación paralela entre lo esencial y verdadero y lo particular o contingente. No es raro que la versión que más circula en Argentina de "Oda a un ruiseñor" de Keats esté hecha por el hijo de Julio Argentino Roca, el mismo que firma el tratado con Runciman, y al que los hermanos Irazusta, es posible imaginar, veían atormentados en sueños y no tanto haciendo ese "hipocrás" del poema no en un jardín sino durante la cena en el Club Argentino de Londres, chin chin, chin chin, con el Príncipe de Gales. Yo creo que esa traducción debería ser un momento privilegiado en una historia de la literatura argentina, al menos en una historia de las traducciones argentinas que formara parte de aquella, porque en un punto nos obliga a leer o, mejor, a trabajar en las estrategias que mejor sirven para ubicar los versos en el marco de tensiones ¿extra? literarias, como si uno, por ejemplo, pudiera preguntarse, en apariencia de modo delirante, ¿cuántas libras esterlinas nos costó esa versión? En serio, debe ser una de las versiones más caras de la literatura mundial.

—Aquí encuadra lo que decías respecto a que en la poesía se cruzan discursos que van más allá de lo literario. Uno de los problemas debe ser, supongo, cómo hacer ese recorrido y seguir en el terreno de la poesía.

—Sí... Aunque en realidad ante la pregunta me pregunto: ¿cuáles son los límites de ese "terreno de la poesía"? ¿Cuántas hectáreas tiene ese "terreno"? Y sobre todo (ya con cierta suspicacia): ¿Quién es el terrateniente? Asumo los problemas, sin duda, pero tengo la confianza de que nadie puede afirmar con argumentos sólidos cuáles son esos límites. Y en definitiva creo que extender los límites de lo que se puede entender o no por poesía supone también extender otros.

—En ese sentido, ¿no hay a la vez en tus poemas un señalamiento o una confrontación con ciertos lugares comunes? De manera indirecta y socarrona: el plomero que le da una lección al poeta órfico, aquello que Ghirardo ignora como cuestión del

“¿Cuántas hectáreas tiene el “terreno de la poesía”? Y sobre todo: ¿quién es el terrateniente?”

poema, la obra de Dante como un problema de la dietética.

—Sí, puede ser. De todos modos esos tres ejemplos no apuntan a un mismo objetivo. De entrada separaría ese diálogo más o menos imposible con Ghirardo, cuyos poemas leía con la pregunta de cómo había intentado resolver una poesía que tuviera en cuenta el mundo del trabajo y la semántica anarquista en esa época de revuelta silenciada y festejos publicitados que fue el Centenario y con la suerte inoportuna de tener todo el tiempo ahí la sombra inmensa de Darío; o sea, ahí hay una consideración sobre las posibilidades de una poesía con materiales próximos, desde otro lugar y en el presente, no exactamente socarrona. El poema de Dante es uno de muchos ejemplos que tratan de poner en cuestión el carácter autónomo con que suele leerse la literatura: ahí confluyeron una nota de una vieja revista *Paladar* de mi abuela Isabel, donde se hacía referencia a la dieta a base de huevo de Dante, y mi lectura entusiasmada del librito sobre *La Divina Comedia* de Mandelstam, en el que está asociada la estructura del terrete con las fases de una nave espacial: ése es un momento superlativo, porque por un lado está la fuerza ejemplar de su decisión de leer un poema del siglo XIV

desde una perspectiva tecnológica actual, y por otro y casi al revés la capacidad de hallar un antecedente de lo que sería el desarrollo espacial soviético de la era Stalin nada más y menos que en la lectura obsesiva de unos versos de Dante (todo esto hecho por uno que termina en Siberia!). El de la visita del plomero a la casa del poeta órfico, ahí sí, es más puntual y, creía yo, más acotado, aunque en los últimos tiempos los órficos y sus innumerables versiones han aparecido seguido en una escena crítica que ha perdido bastante tensión. Los distingo en postulados en general esencialistas: no simplemente cuando se alude a ese "misterio" poético en el que se puede hacer ingresar más o menos el todo, cuando se menciona la "verdadera poesía" que sólo Platón (si se le ocurriera reencarnar por acá cerca) podría decirnos qué es, cuando se hace de la "palabra" una disquisición pensosa y autosuficiente sobre la imposibilidad de no sé qué, cuando se va en busca de "valores" supuestamente amenazados aunque con la garantía a largo plazo de su "universalidad", sino también cuando la lectura se explicita menos, se vuelve extremadamente ecléctica o incapaz de diseñar su sitio de partida y se libra así quiera o no quiera de toda contingencia, de toda coyuntura, de toda historia mínima y discreta. A propósito, creo que las ecuaciones de *Seudo* y sobre todo *Angola*, de Gambarotta, esa revisión de los presupuestos sintácticos que se muestra por ejemplo en el trueque de signos lingüísticos por matemáticos a favor de una criptografía de guerra, los numerosos matices no estrictamente ubicables en un sistema que muestran las "fallas" en las proposiciones de *Diario de exploración* de Bianco, o la necesidad de desarticular, desde una conciencia proletaria (y lasciva) nada más y menos que el magma oral en bruto a través de expresiones o giros desuados en *Rosario* de Rubio ("eripiano"), constituyen (de lo más reciente que he leído) objetos de información compleja sobre articulaciones específicas.

La ciudad y el puerto parecen espacios contrapuestos en tus poemas. De un lado la estatua de Rivadavia, la universidad con su biblioteca, sus próceres (Arturo Marasso, Héctor Ciocchini), su profesor "maldito" (Martínez Estrada) y la violencia de los 70, y del otro el cangrejal borrado por el ferrocarril, la Central Termoeléctrica como icono aparente y los poetas (Pedro Quinter, Andrés Ventura Gamero). Y los lugares—y las voces—que más atraen están en el puerto.

—No, una contraposición, no; hay tensiones e inclusive encuentros violentos, como en "URGA". Ya en un nivel más biográfico, podría decir que escribir *Poesía civil* coincidió con una reconsideración más o menos radical—motivada quizá por la experiencia de trabajo en el puerto—acerca de qué he-

ramientas me había dado la Universidad para mirar otras ciudades dentro de la ciudad metafísica, y tal vez en ese momento la respuesta haya estado cargada de excesiva decepción, pero con mayores o menores decepciones lo que yo trataba de escribir estaba inevitablemente cruzado, entre otras perspectivas, por mis aprendizajes de estudiante, y consideraba que era, además de honesto, estratégico que ese testimonio apareciera. ¿Quién habla ahí? Desde un nivel institucional neto, un sujeto educado por el Estado. Situarlo con claridad en ese tema, no tramear, fue para mí una posibilidad de reflexionar y hacer visibles otros aspectos, y razón exclusiva para revisar, por ejemplo, las resoluciones iniciales de la UNS mediante las cuales se crean los institutos de investigación o se designa profesor extraordinario a Estrada, plenas tanto de una visión a la vez panorámica y específica (hoy casi inexistente) como—entrelíneas—de la furia delirante y engeguécida de *¿Qué es esto?*, firmadas todas por Vicente Fatone, autor de *Filosofía y Poesía* y nombrado a su vez rector interventor por Rojas y Aramburu. Podría resultar obvio decir que no estudié en 1956, pero yo no sé si es tan obvio; así como no sé si es tan obvio decir que no vi la quema de los libros del "Instituto de Humanidades Eva Perón". En algún momento advertí por supuesto que mi indagación cargada de curiosidad, de angustia a veces, a veces de furia, tenía un tope: podía ir y romper el sobretodo porteño y francés de Rivadavia a mazazos, pero era altamente dudoso que su figura se evaporara entonces en el acto y para siempre. La conciencia de los vericuetos y los conflictos de la historia en el presente (inclusive con respecto a mi formación personal), y el poder sopesar las contradicciones mismas y los límites de esa revisión de ida y vuelta, me resultaron más eficaces, aún con la primera percepción de perplejidad que suponía, desde este saber armado en parte desde el Estado, advertir cómo la historia del Estado terminaba gradualmente en una Nada con mayúsculas. Con todo esto en el cuerpo, escuchar a Pedro Quinter contarme por qué prefería morirse antes que ir a un médico que nada sabe de las bondades de un buen ajo en ayunas o que nunca trató de atrapar "lisas" en la ría, no presuponia atracción por sí misma; era también la atracción inmensa de un encuentro que, para existir, me impulsaba a aceptar muchos dilemas*.

Me intriga el final de "A los reales seguidores del realismo": "el verso es la vida y lo intolerable". Con respecto al poema, pienso en Williams: el poema no refleja, crea un objeto nuevo con lo existente.

—Bueno, en algún momento se cree que el poema puede (sigue en pág. 6)

Para un diccionario

(viene de pág. 5)

presentar, en vez de una serie de palabras más o menos grandilocuentes, algo concreto del mundo: un plato playo, pongamos, ahí sobre la mesa. Históricamente los sustantivos dan además la ilusión de atrapar algo de este orden, de nominar la sustancia. Una combinación determinada de sustantivo y adjetivo preciso y quizá... pero no es tan sencillo. El poema expone en principio palabras; en realidad, pone en evidencia, desarmado, fragmentado, lógico, como fuere, el movimiento doble (o triple) de las frases. Que en principio haya sólo esto ya es un poco intolerable, pero más difícil resulta admitir que a su vez esas frases ahí ya constituyen, ya están conformadas por la vida. No hay mundo de un lado y versos del otro. Y de hecho yo no renunciaría nunca (por lo menos en el nunca que preveo acá y ahora) a la inclinación hacia el referente, pero para ello hay que entender, por un lado, que el mundo es menos una suma de objetos que relaciones dispares y conflictivas y, por otro, que el poema posee la entidad de la vida; más específicamente, que

“Una cuestión retórica es una cuestión vital, y una coma acá o allá no es un detalle bizantino.”

la cuestión técnica la posee. Y esto es lo intolerable, porque hay cosas más importantes que los poemitas, ¿no? Pero por ahora no veo otra manera. Antes te decía que tal cosa no era simplemente una cuestión estilística, y en verdad habría que tener el valor de decir: ¡sí, es simplemente una cuestión retórica! Pero otra vez: entonces tiene que estar claro que una cuestión retórica es una cuestión vital, y que una coma acá o allá no es un simple detalle (aunque habría que averiguar si fueron tan bizantinos los bizantinos) bizantino.

Cómo continúa tu escritura poética después de Poesía civil?

—Estoy tratando de escribir un diccionario, las bases para un diccionario más o menos arbitrario, pero la verdad todavía no he resuelto casi nada. ☐

* Véase, en *Diario de Poesía* N° 59, un diálogo entre los poetas Pedro Quinter (Ingeniero White, 1921) y Andrés Ventura Gamero, así como unas glosas de Sergio Raimondi a dicho diálogo. (N. de la R.)

ACA, del lat. *vg. Eccum hac* exige el cuerpo ahí instalado o al menos ese dedo obviado por la educación de una clase bien caracterizada por distraer lo concreto de la consonante en la ambivalencia de que acá pudiera ser este mismo lugar o un cualquier otro allá vuelto acá porque uno se ha movido pero no hay duda que acá es acá y no por cierto el refinado aquí, adecuado solo a poetas... La locución “De acá” devuelve al pronombre su materialidad cuando sugiere explícitamente la posesión y toma orgullosa a mano plena de los órganos sexuales para decir lo que no se va a hacer, lo que no, no se aprueba ni se va a aprobar como si la conciencia radical de una ubicación determinada fuera condición sine qua non para ejercer una opción distinta a la demandada con insistencia desde allá, desde aquel allá desde donde acá es casi nada.

AH (interj.) Cuando al exclamativo se le suma el calificativo “bueno” como en la expresión “Ah, bueno” la idea general no es de bondad de valoración favorable o positiva sino por el contrario la de un hecho que supera aquellas expectativas que el hablante, con conciencia o distraído de ella, había previsto y que ahora es necesario incorporar como dato nuevo para proponer otra cosa; suele añadirse a veces el adverbio “entonces”: “Ah, bueno, entonces” también puede ser inicio de la explosión emocional que sigue a la percepción de que un proceso ha llegado a una conclusión definida incluso de radical carácter negativo tal el caso “Ah, bueno, entonces se pueden ir todos bien a la mierda” aunque también exista la posibilidad usualmente mediante la repetición del adverbio (“Ah, bueno, bueno”) de que se indique acuerdo positivo con aquello mismo que fue dicho, como si de pronto la lengua fuera -tal vez por excepción- algo confiable.

BASTA

No es, tal como sus cortos exégetas pretenden explicar, que en esa frase testamentaria y dirigida, civilmente, “Al juez que intervenga” -transcribo: “No puedo concluir la Historia de Roca. Basta”- haya que suponer las dudas de sostener o no el arquetipo del jefe militar y pragmático y fin definitivo de un principismo secular y unitario durante el relato todavía por escribir de sus primera y segunda presidencias tal vez menos heroicas que el Mito que página a página ya había esbozado; la cuestión es que esa frase sintética y positivamente negativa referencia no un título de libro sino la historia argentina misma y la imposibilidad de llevar adelante un proyecto tiempo atrás perimido, bastante tiempo atrás, con un ejército que, aunque poco antes hubiera oído el llamado de la hora fatal y cumpliera en apariencia su destino de un poder mayor que cualquier otro para regenerar el orden de la sociedad

ya no contaba entre sus filas a nadie que se durmiera tras leer las páginas de Tito Livio, de César o de Plutarco para despertar con un dos por ciento de una alta y supuesta moral homérica absolutamente necesaria para conducir el país. Un oficial ya no leía el idioma de Cicerón ni a este en traducciones; un oficial dormía y de sus filas algo muy distinto estaba por surgir. Estaba solo y no alcanzaba, no iba a alcanzar con alambicar la sintaxis para devolver del *Fatum* esa gravedad a la Nación.

BLAKE, William

Si quien llegara al muelle de Puerto Piolo y más allá en todo sentido de las lanchas que retornan de quién sabe qué riacho pero en principio en la acepción acotada que involucra la distancia en el espacio viera el más que extenso galpón de Cargill y tuviera que volver a verlo para advertir que hoy es inclusive más extenso que ayer no fuera un empleado municipal dormido sino un vate capaz de percibir el provenir y seguir sin inconveniente una dinámica que escapa al resto de los simples mortales, vería... ¿Qué vería? ¿Con qué lengua vería lo que vería? ¿Vería también esa lengua que ha de venir? ¿Y cómo podría comunicar lo que ha de venir en una lengua futura sin que su verso se confundiera con el timbre de estas gaviotas que sin parar de girar chillan como presas de extremo desvarío?

BUCCINANOPS,

moluscos minúsculos de aguas someras argentinas hallables en rocas y arenas costeras, incluso ahí mismo junto a la casa por construir en el canto múltiple y rodado: hay tal cantidad que no tienen para el común que no existe otro nombre que el de caracol pero d'Orbigny, cuando vino vestido como un naturalista (chaqueta gris, morral pesado en la espalda, fusil al hombro enorme sombrero de paja) los definió así para la ciencia por Francia paga y universal tras observar la semejanza con el *buccinum* allá conocido también la abismal diferencia ya que su mirada educada vio en esta especie la rareza endémica de no tener ojos y así estos seres carroñeros fueron bautizados con la falta como destino y en latín, an, negación, ops, ojos, aunque bajo ningún punto de vista necesitaran de ellos para vivir.

COMO

“¿Cómo dijo?” no es frase igualable a “¿Qué dijo?” sino para la caracola vuelta embudo que todo lo asimila al confundir la totalidad con lo propio y negar una proliferación amenazante porque la primera incluye (quiera o no quiera quien habla) una disquisición más precisa según la cual lo enunciado es inseparable del modo de enunciarlo. No es que no oí lo que dijiste lo que no es cómo dijiste lo que dijiste que no es lo mismo; ahí el “cómo” se preocupa por la manera de pronunciarlo o el tono usado que quizá suponga ¿por qué no? un dejo de ironía o sequedad distante que modifican desde toda perspectiva lo dicho en otra cosa: algo más o algo menos de lo dicho. “¿Cómo? ¿Cómo?” es otra opción cuando la escucha deviene sorpresa, ya sea porque no se oyó nada ya porque se oyó todo demasiado bien.

CONCISION

“Ir al grano” en un granero no debería ser tan difícil... A nivel figurativo el sintagma pide concentrar la facundia en el asunto de más peso, en el núcleo mismo de la res sitio de hidratos de carbono y máxima potencia nutritiva no en el grácil tallo flexible barbas u hojas tempranas asimilables por ende al habla improductiva que se niega a hacer aparecer de una vez el fruto que se cotiza y vende pero tal vez convenga pensar un poco y revisar si el hacer verbal puede parangonarse sin más a la tasa de ganancia dado que además la semilla no surge jamás de la nada y la supuesta resaca, molida...

CONCHA (DE TU MADRE), LA

Para indicar el sitio inequívoco de donde surgió alguna vez a quien se le dirige el impropio se usa esta expresión sustentada en la convicción de que los males han de ser rastreados en su origen aunque por cierto no en un acto menos o más compartido por dos sino en ese agujero históricamente responsable de cualquier problema según buena parte de la sociedad que ve allí menos zona de recepción que de expulsión neta de perjurables capaces de mentir, traicionar, etc.; “Andá a la concha de tu hermana” es una variación curiosa del motivo caracterizada por distraer esa figura maternal hallable en todo impropio (más indirectamente en “mal nacido”, más directamente en “hijo de puta”) en favor de un viaje súbito al vientre bajo de una mujer con la cual el objeto de la puteada no puede hacer nada de nada, por los siglos de los siglos condenado a devir, acunado en sitio inapropiado, propiamente una ladilla.

Raimondi

crítico de la lengua

DEIXIS

Esa, la que cruza el recién cortado césped del que emergen los caños con propano extendidos hasta el buque cisterna a metros no es signo de la persistencia del mundo aledaño que el servicio cuidado de parques contratado por la empresa pretende eliminar con la combinación de fertilizantes, semillas importadas y cebos estratégicamente dispuestos sino simplemente una rata desorientada una rata sin conciencia, una rata, una rata bajo los reflectores potentes de luz blanca ciega, que se dejó llevar por el instinto lógico; tal vez el sistema nervioso ya no le responda adentro el veneno, flojas las extremidades ante la calcinación gradual del estómago que inicia el proceso de momificación y ahora avanza indefectible y definitivo, o no tanto

FATONE, Vicente (mil novecientos tres mil novecientos sesenta y dos) filósofo argentino en realidad si se puede o no dar por sentada la existencia de algo así como una filosofía argentina es ya una pregunta filosófica metafísica pero en segundo o tercer grado o cuarto, en tanto inquiere sobre un ser aún más precario que el ser en sí. Sí, no, tal vez la idea de ser sea total y ajena a la de Nación, o la contenga y el accidente este fortuito violento periférico etc. jamás, es difícil entonces situar el objeto - Fatone se remontó a las horas de la, entre comillas, independencia y la prosa de Monteagudo patria es igual a libertad y libertad civil igual a libertad moral, conceptos abstractos esgrimidos en fecha y lugar bien concreto apenas un año de la asunción del General y en la Fundación Sarmiento, o sea, saber operativo a medir según eficacia en acción esto no es zona del Sócrates transcrita perplejidad sin fin del interrogante, debates arquetípicos entre contendientes arquetípicos sobre arquetípicas sillas cuando la ventana, sucia y todo destaca el avance de las masas.

FORMAS (VERBALES)

La frase actualmente en uso "Es lo que hay" en principio demuestra el veloz aprendizaje de que el hacer no es posible sin un sentido de la praxis capaz de comprender qué hay acá mismo donde se ha de actuar, esto es esto y no otra cosa, no cualquier otra cosa fabulada por el deseo o el ocio imaginario, esto es esto, lo que ves, lo que hay acá, tangible, medible, fechable aunque bajo una lupa trasluzca pasividad ante lo dado como si fuera impropio pretender hacer de lo que hay lo que habría o pudiese haber o siquiera pensarlo, por tanto "Es lo que hay" suele funcionar con el carácter sentencioso de un epíteto: lo que sólo puede exhibir la posibilidad de existencia y no su certeza queda fuera del ámbito de lo que es vivible para mostrar en definitiva una ecuación propia de la valoración de tipo empresarial en la que el ser se justifica desde el haber.

GARLOPA, de la lengua de los trovadores *garlopa*, éste del francés dialectal *warlope* que resumiría, según explica el Corominas, los dos nombres que posee el instrumento en los dialectos flamencos, ya *voorlooper* ("precursor"), ya *weerlucht* ("relámpago") bien explicables ambos para el etimologista puesto que la *garlopa* precede al cepillado y quién no sabe que el relámpago precede al trueno, aunque -así explica don Blanco, carpintero de ribera retirado- él jamás oyera algo semejante a tal fenómeno atmosférico al pulir una y otra vez la madera bombada destinada a los flancos de la lancha pesquera

más allá de haber pensado muchas veces no sólo mientras se esforzaba por ajustar cada listón canto justo contra canto justo sino también cuando agotado se recostaba junto a su mujer ya dormida, en las olas fuertes que en mitad de la tormenta súbita rompían de lleno contra ese mismo sector que había terminado de cepillar y clavar.

GORRION

Que Estrada, o al menos su combinación más reciente de alma intemporal y cuerpo pesado, terminara sus días con monólogos dirigidos a los gorriones de su patio, únicos seres en (él diría) "este triste e infausto país" capaces de oírlo o al menos de atravesar la puerta de la cocina, lanzarse en vuelo por el comedor y posarse sobre su hombro a modo de audiencia devota y obediente aunque libre al fin de alzar alas al empuje para comprobar por sí misma la relación exacta entre sus dichos y verdad esencial, es menos fatal que el orgullo persistente en la calificación del pensador incomprendido que descubre que el diálogo más fructífero a entablar por estos pagos (o sea: Argentina, mil novecientos sesenta y cuatro noventa y ocho dos mil veinte etc.) sólo es posible con Homero, Sócrates, Dante o Thoreau. Poco importa si ahora intangible deambula entre arquetipos culo apoyado en tablón flojas riendas en mano tirado el carro por zainos menos platónicos que panpeanos y sin herrar, locos por llegar a la chacra de

GUANACO, EL (PASAJE)

La operación no es compleja si el camionero se tira unas horas a dormirar en la banquina a la espera de que la compañía en el puerto admita la carga: mientras el inconsciente crea las imágenes del caso, con voluntad consciente dos o tres chicos se deslizan bajo el acoplado y una a una abren las boquillas como si fueran exclusas de zonas reprimidas que, al parecer, se cierran al abrir los ojos a los resplandores aún cegados de la mañana y arrancar el motor pero es entonces mismo, cuando el camión vuelve a subir a la ruta y comienza a avanzar hacia la meta, que la soja profusa se derrama y lo censurado queda a la vista de cualquiera. Es probable que el mismo soñador lo advierta por el espejo retrovisor, pero ya es muy tarde. Está en un mundo desconocido, entre casillas y casas precarias, distingue ahora sombras numerosas tras los alambres y los tamariscos quizá bolsas y escobas y palas y sabe evaluar, cuando piensa en bajarse y enfrentar el hecho, que ese cargamento preciado tampoco es suyo.

GUIDO Y SPANO, Carlos

La suya fue una conducta diferente a esa repetida hasta el cansancio del intelectual que hasta con goce colabora en su propia marginación: anciano venerado por toda la Nación acabó sus días de festejo en festejo con brindis privados de alta clase y numerosos grupos de escolares cada cumpleaños, frente a su casa, compulsados a ofrecerle coronas y el canto practicado de sus rimas aunque los rasgos menos sublimes de una suerte de fauno indecente indicaran menos la mirada arida entretenida en adivinar los muslos de cualquier niña de la delegación que una incongruencia histórica o, como bien supo leer J. Irazusta desde su casita en Gualaquaychú, la tortura indecible de la defecación de un hijo de federal contradicto

entre la liberalidad de la juventud y el recupero inevitable del Régimen que incluía también a su padre, agravada por la conciencia segura de haber poseído el instrumental exacto de una prosa tan inteligente para escribir la historia expurgada y de haberse resignado mal a ser, por comodidad, cansancio u ofensa un ambiguo antecedente de Dario.

INTERNACIONAL, LA

No, "Peones del mundo unidos" no da, no dio. Difícil imaginar el grito sino solitario y en medio del trigo la charla estratégica para planear la revuelta entre cinco paisanos bajo la noche vacía y más extensa con la antorcha libertaria mutada en fogata para achuras y chorizos y el relato en torno a una luz mala poco menos natural que el patrón. Imposible la Internacional vuelta milonguera y la llegada clandestina a qué buzón de qué tranquera de la propaganda más disolvente con el rebelde leyendo *¿Qué hacer?* ahí bajo el ombú y los plastrones rufiantes todo alrededor. Cuanto más para la cosecha advenedizas o directamente crotos anarquistas en cualquier poblado de La Pampa dispuestos a desajustar en silencio —mientras se ven entre eucaliptos los faros de la furgoneta policial— tuercas y tornillos de la John Deere. Pero la cosecha ya se terminó. A la hora de roturar, de dar vuelta todo, otra vez solo ocho, diez.

LITERATURE

No, sí, hay que leer Proust, volver al disfrute de las grandes obras sopesar en el mecerse sintáctico de una descripción interminable en la que solo se pueda avanzar a partir de la detención mínima en cada una, cada una, cada una de esas palabras engarzadas... No estoy de acuerdo con Lukács con toda esa cosa medio sociológica, ¿no? Pero ahí tenía razón: cuando se terminó la gran época del realismo francés se terminó la Literatura, la Literatura en serio, como debe ser... Nos perdimos luego en disquisiciones vanas, que esto, que lo otro, dadá, fluir de conciencia, documentalismo, LSD, goce y significativo, qué sé yo... Y quedamos fuera de aquello que nos definía: en el vacío exacto donde hay todo y el todo es nada. ¿Acaso no hemos leído cualquier cosa, pero cualquier cosa? ¡Alguien tiene que decirlo! Vamos, hagamos un *mea culpa*: volvamos a Proust.

Stéphane Mallarmé: Bombas, sueños, tabaco y otros asuntos

A fines de 2003, la colección La Pléiade completó, con la aparición del esperado segundo tomo, una nueva edición de la *Obra Completa* de Stéphane Mallarmé, establecida y anotada por Bertrand Marchal (el Tomo I había salido en 2000). El volumen contiene numerosos textos dispersos del poeta francés que estaban ausentes en la anterior edición de La Pléiade, de 1951, así como en la de Garnier de 1985. De entre estos textos recientemente rescatados, se ha elegido una docena de respuestas a encuestas sobre los más variados temas, respetando en la traducción, en lo posible, las peculiaridades sintácticas de las mismas.

menos bello de componer que los versos.

Charles Morice (1861-1919), poeta y teórico del simbolismo, había pedido a Mallarmé "a propósito de la filosofía en la poesía, como usted la entiende, una página que será muy feliz de leer", a fin de citarla en unas conferencias que debía dictar en Génova el 4 y el 5 de noviembre de 1892. El texto sigue la respuesta autógrafa de Mallarmé, fechada el 27 de octubre de 1892.

no soy más que un transeúnte que se hace a un lado; pero si su móvil absoluto es mostrar las piernas, prefiero que sea una pollera levantada, vestigio femenino, y no de un pantalón varonil, que el deslumbramiento surja, me de vuelta y me fleche.

Respuesta de Mallarmé a una "encuesta universal, a los poetas, los pintores y las mujeres", publicada en *Le Gaulois*, 9 de septiembre de 1895.

mesa cuando Tolstoi, viendo un periódico francés, lee en voz alta la primera frase de un artículo. Nadie lo entiende, y yo no más que los otros. - Por favor, me dice Tolstoi, explíqueme esta frase. - Y como yo renuncio a hacerlo, agrega: - Entonces, ¿es así como escriben vuestros jóvenes literatos? ¿No les resulta suficiente su propia lengua, tan bella, tan noble y tan pura? ¿Hace realmente falta que la tortu-

Sobre la explosión en la Cámara de Diputados

La única bomba que conozco, es un libro.

Sobre Tolstoi

Las apreciaciones de Tolstoi relativas a la escritura actual, Señor, me parecen exactas.

“La única bomba que conozco, es un libro.”

por Stéphane Mallarmé
notas de
Bertrand Marchal
traducción de
Daniel Samoiloivich

Sobre la poesía

Es un puñetazo de esos que lo dejan a uno, un instante, ciego! - su brusca exhortación: "Defina la poesía".

Magullado, balbuceo: "La Poesía es la expresión, por el lenguaje humano devuelto a su ritmo esencial, del sentido misterioso de ciertos aspectos de la existencia: ella dota así de autenticidad a nuestra estancia y constituye la única tarea espiritual."

Hasta pronto, y tenga a bien disculparme.

El 10 de junio de 1884 el periodista y escritor Léon d'Orfer solicitó a Mallarmé, para una revista que estaba planeando, *Permesse*, su definición de poesía. Mallarmé respondió el 27 de junio, pero la revista no apareció hasta muchos meses después, con el título de *La Vogue*. En su número 2, de abril de 1886, fue publicada la respuesta de Mallarmé acompañada de las de Huysmans, Martha, Sully-Prudhomme y Laurent Tailhade.

Sobre el teatro y el libro

Creo que la Literatura, retomada en sus fuentes que son el Arte y la Ciencia, nos proveerá de un Teatro, cuyas representaciones serán el verdadero culto moderno; un Libro, explicación del hombre, suficiente a nuestros más bellos sueños. Creo que todo esto está escrito en la naturaleza de modo de no permitir cerrar los ojos más que a los interesados en no ver nada. Esta obra existe, todo el mundo la ha intentado sin saberlo; no hay genio o payaso que haya pronunciado una palabra sin haber reencuentrado, sin saberlo, un rasgo de ella. Mostrar esto y levantar una esquina del velo de lo que semeja poema podría ser,

es, en aislamiento, mi placer y mi tortura.

Esta opinión sobre el teatro y el libro como dos aspectos de la literatura fue enviada al crítico italiano Vittorio Pica, quien la incluyó, en francés, en su artículo "I Moderni Bizantini: Stéphane Mallarmé", publicado en la *Gazetta Letteraria* el 27 de noviembre de 1886.

A favor o en contra del tabaco

Mi demora, usted la perdonará, no escribo cartas: salvo que empiece a faltarme la inteligencia requerida para fumar; y de ordinario fumo cuando me siento demasiado cerca de mí, o si sufro la aproximación de algún otro, para velar una misma nada.

El diario *Le Tabac* lanzó, en su edición del 21 de diciembre de 1890, una encuesta "A favor o en contra del tabaco. Opiniones, absolutamente libres, dirigidas directamente al diario *Le Tabac*"; la respuesta de Mallarmé apareció en el número del 19 de abril de 1891.

Sobre la filosofía en la poesía

Reverencio la opinión de Poe, ningún vestigio de una filosofía, ética o metafísica, se ha de transparentar; agregó que es necesario que la filosofía esté, incluso y latente. Evitar cierta realidad de andamiaje abandonado en medio de esta arquitectura espontánea y mágica no implica la ausencia de poderosos cálculos y sutiles, pero se los ignora, se construyen por sí mismos, misteriosos a propósito. El canto brotó de una fuente innata, anterior a un concepto, tan puramente como reflejar al exterior mil ritmos de imágenes. Qué genio para ser un poeta; qué rayo de instinto encerraron simplemente la vida, virgen, en su síntesis y a lo lejos iluminándolo todo. La armazón intelectual del poema se disimula y sostiene - tiene lugar - en el espacio que aísla las estrofas y entre el blanco del papel; significativo silencio que no es

FOTOPAIL NADAR, CA. 1886.



Stéphane Mallarmé

La tarde misma del atentado de Auguste Vaillant en la Cámara de Diputados, el 9 de diciembre de 1893, el periodista Paul Brulat hizo circular una nota que decía: "Querido Maestro, le ruego que me dé, en una frase, su impresión sobre la explosión de esta tarde en la Cámara". La respuesta de Mallarmé fue publicada al día siguiente en *Le Journal*, cercana a la de Zola ("En épocas atribuladas campea la locura, y la guillotina podrá todavía menos que un nuevo ideal") y la de Verlaine ("Confieso que sé poco del asunto, pero mi opinión es que trata de una linda infamia")

Sobre la vestimenta femenina para andar en bicicleta

Ante su pregunta, como ante las Amazonas del acero,

tamente las que hay que aceptar de él, genio amplio y simple, directo en la expresión de la idea; no es fortuitamente que el gran escritor, me dicen, aprendió francés en Stendhal. El extranjero debe conocer nuestra lengua por sus grandes rasgos tipos exteriores, en los clásicos y su descendencia; pero ¿cree usted que nosotros deberíamos ocuparnos de reforzar ese lenguaje absoluto, en lugar de hacer, por nuestra cuenta y riesgo, experiencias individuales, intentando, de ser posible, autenticarlas?

En *Le Gaulois* del 12 de junio de 1896 había aparecido, con el título "Una tarde en casa de León Tolstoi", un reportaje al novelista ruso por Henry Lapauze que contenía algunas pullas contra Mallarmé: "Estamos por sentarnos a la

ren y que nos torturen a nosotros? [...] Alguien le pasa a Tolstoi una revista, rusa esta vez. - A ver, me dice, hágame el servicio de leer en voz alta este soneto. Me encantaría saber qué es lo que el autor ha querido decir. Hay algunas buenas rimas, como *attentatoire* y *territoire*, pero no he comprendido nada. - Es, le digo, uno de los poemas más célebres de Stéphane Mallarmé. - Así será, responde Tolstoi. ¿Comprende usted al menos el sentido general? Yo tampoco. ¡Y ni un punto, ni una coma!"

El soneto en cuestión era "M'introduire dans ton histoire", primer poema de Mallarmé sin puntuación, publicado en *La Vogue* en 1886. La respuesta de Mallarmé fue presentada por *Le Gaulois* diez días después, en estos términos: "Hemos leído el otro día las apreciaciones del conde Tolstoi sobre nuestra joven literatura, recogidas por nuestro colaborador, el Sr. Henry Lapuze. Le hemos preguntado al Sr. Stéphane Mallarmé, cuyo nombre fue mencionado en el curso de la conversación que nuestro colaborador mantuvo con el célebre escritor ruso, qué pensaba de esas apreciaciones. He aquí la curiosa nota que nos ha enviado [*Sigue la respuesta de Mallarmé*] El Sr. Mallarmé es un literato delicado y un poeta distinguido; ¿pero por qué diablos escribe de manera que no se lo puede comprender?"

Sobre lo Bello y lo Util

Lo Bello y lo Util, tomad ese término medio, lo Verdadero. Lo Bello, gratuito, mira al ornamento, repudiado: lo Util, en sí mismo o siéndolo a necesidades mediocres, expresa una inelegancia. Dar forma, exactamente, exige del artesano una suerte de olvido, tanto del uso como del bibelot - sólo la puesta en obra directa de la idea, como el objeto se presenta, para gustar y servir, causando una impresión, total-

mente moderna, de verdad. Esta transformación del sentido creador no se consigue, hoy en día, sin inconsciencia y borrones; pero qué maravilla, cuando están logrados, un paraguas, un traje negro, un coche; una bicicleta no es vulgar, llevada a pulso fuera del garaje, enseguida centelleante de su velocidad. Sin embargo, quien monta en ella, hombre o mujer, afronta una desgracia, la de la persona humana devenida mecánica, con un juego de piernas caricaturesco. ¡Mala suerte!, esto no podrá evitarse: a menudo, hay error momentáneo. Ejemplo, los vehículos automóviles de los cuales el ingeniero se jacta brutalmente, creyéndose amo y señor, por un razonamiento tan elemental como: -El caballo dinámico, de vapor, eléctrico, vale lo que el otro y no como (más de lo que crees, ingeniero): por lo tanto, suprimamos el *traller* y cortemos los varales. Respondo: -Tu conclusión, amigo mío, es falsa; se trata, no de desnaturalizar, sino de inventar. El carruaje, con su tiro, completo tiene el inconveniente del cochero, que tapa el paisaje; allí se lo ha dejado, transformado en cocinero en su horno. Otra cosa, totalmente diferente, deberá surgir. Una galería vidriada, en arco (*bow-window*), abierta sobre el paisaje, que se recorre, sin nada delante, mágicamente; el conductor se ubica atrás, sobrepasando con el busto el techo o la toldilla y llevando el timón como piloto. Así avanza el monstruo, con novedad. Visión de transeúnte de buen gusto, que vuelve a poner las cosas en su punto. Sí, en consecuencia, un jurado de artistas y de algunos escritores funcionaría precisamente en los concursos; su intervención, empero, no destruiría completamente lo feo (porque importa conservarlo, a título de excepción, para proporcionar un decorado a las almas que son, en sí mismas, baratijas.)

Otra encuesta de Charles Morice para *Le Gaulois*, publicada el 21 de agosto de 1896, y presentada por el periódico en estos términos: "¿Quién no se ha preguntado, al utilizar un objeto cotidiano cualquier, incluso uno lujoso, o mirando esos vehículos automóviles que no parecen haber hallado aún su forma definitiva, si no será posible armonizar las cosas con la gracia de sus apariencias? Una encuesta sobre este tema, entre los artistas y escritores más ilustres del momento, es de una evidente y perpetua actualidad." La respuesta de Mallarmé seguía a las de Puvion de Chavanne y Edouard Detaille.

Sobre los sueños en los intelectuales superiores

Señor: En el fondo del sueño, quizás, se debate, en calidad de pérdida, la imaginación de quienes rehúsan al sueño un vuelo cotidiano: castigo, no aprovecharlo personalmente, por un olvido al despertar o al

volver en sí. Por su parte el poeta que, verdaderamente, sueña despierto (¿será por eso que ya hace varios años que no duermo?) no espera, de la noche, ninguna sorpresa. Por esta razón, y aún sin prejugarse contra su tesis, me contento con responder No, deliberadamente, a las tres preguntas que me hace el honor de plantearme.

Con vista a una tesis sobre "Los Sueños en los intelectuales superiores", el doctor Paul Chabaneix (1875-1948) había escrito en mayo de 1897 a varios escritores y artistas para plantearles tres preguntas: "1. ¿Recuerda haber tenido algunos sueños de una intensidad especial? 2. ¿Ha tenido sueños que hayan persistido al despertar, constituyendo una suerte de alucinación? 3. ¿Ha concebido en sueños ideas que le hayan servido de alguna manera, siquiera mínima, para escribir?". En su tesis, publicada ese mismo año, Chabaneix recoge diversas respuestas, no así la de Mallarmé, que conocemos por la biografía *Vie de Mallarmé*, de Henri Mondor (Gallimard, 1941), quien tuvo acceso al manuscrito de la respuesta, hoy extraviado.

Sobre la novela ilustrada con fotografías

Estoy a favor -de ninguna ilustración, todo aquello que un libro evoca debe suceder en el espíritu del lector; pero si usted emplea la fotografía, por qué no va derecho al cinematógrafo, cuyo desarrollo reemplazará, imágenes y texto, numerosos volúmenes, ventajosamente.

Encuesta de André Ibels, *Mercure de France*, enero de 1898.

Sobre la grafología

Sí, creo que la escritura es un indicio; usted dice, como el gesto y la fisonomía, y sin duda así es. Sin embargo, el escritor, profesional o aficionado, recopia, o ve primero en el espejo de su pensamiento, luego transcribe en una escritura hecha de una vez y para siempre, como invariable. El efecto inmediato de sus emociones no es entonces visible en su manuscrito; pero se podrá juzgar allí su personalidad en conjunto.

La Revue encyclopédique, 12 de febrero de 1898. A continuación de un artículo de Jules Crépieux-Jamin, se publicaron varias respuestas a una encuesta realizada en 1894, entre ellas la de Mallarmé; habiéndose extraviado el manuscrito, no se conoce la fecha exacta del texto, escueta respuesta a un amplio cuestionario que, entre otras cosas, preguntaba: "¿Cree usted que la grafología vendrá una nueva ciencia junto a la mímica y la fisonomía? Según usted, ¿puede un grafólogo, con los documentos suficientes, indicar las tendencias características de la inteligencia, la sensibilidad, la voluntad, la edad, el sexo, los signos del sentido estético y los signos patológicos presentes en el escritor?".

Sobre Ibsen

El buen propósito de *Politiken* de agrupar, en torno al septuagésimo aniversario de Henrik Ibsen, el homenaje del mundo, no puede implicar, de parte de este periódico amigo de las letras, otra invitación que la de ofrecer, todos, una flor, yo diría la flor -estricta y breve como una fecha- de nuestra admiración por el famoso Maestro. Su influencia humana inaudita, liberadora en todos los sentidos, incluso contradictorios, o justa, escapa a la apreciación hecha en un párrafo. Quisiera, para este tributo, aislar de mis entusiasmos, por ejemplo, la impresión de arte, único y supremo, que se aparece de entrada cuando una ocasión profiere el ilustre nombre, noruego y universal.

El Teatro, que sigue siendo un honor de Francia, no lo es, en la estimación de muchos, más que excepcionalmente: ante todo, en la obra lejana de Ibsen: ellos se apartan tal vez de la grosería tangible del actor, abierto al análisis o al discurso, y prefieren, ahora, considerar directamente la quimera, tal como ella se mueve en el espectáculo invisible de la Orquesta. Al salir de la sinfonía, sí omito, a propósito, la magnificencia total del concepto wagneriano, que ordena a la legendaria figura en pie actuar en medio de la atmósfera sonora, compenetrarse con ella y transformarla en canto, nada me satisface y me cautiva, ni se encuentra más cerca de mi estado, estrictamente dentro de literatura, que la representación de un drama de Ibsen.

Al parecer, allí la Idea, pura, expandiéndose desde las candelijas, con claridad, hasta la misteriosa sublimidad de las bambalinas, tiende sobre la escena entera una espiritual transparencia: donde los personajes, deslavados y sin ninguna opacidad, desempeñan la vida de signos, en relación con un deslumbrante ritmo de conjunto. Todo sucede en relación con el espíritu, e ingenuamente esta limpidez proviene del genio septentrional al tiempo que se adapta a nuestra agudísima visión francesa. Así la fiesta repetida que aquí anuncia, para todos los poetas, una pieza de Ibsen. Así la gratitud de decir en voz bien alta qué siente uno de ellos, con felicidad, en este día que corona una prodigiosa, ardiente y glacial vejez.

En ocasión del 70 aniversario del dramaturgo, el periódico danés *Politiken* lanzó una encuesta internacional que fue publicada del 18 al 31 de marzo de 1898 con el título "Lo que el mundo piensa de Henrik Ibsen"; la respuesta de Mallarmé, publicada en traducción al danés, difiere muy poco del texto arriba traducido, establecido a partir de un borrador avanzado en francés descubierto por Gordon Millan.

Sobre los gatos

El gato va de la divinidad al conejo; perseguido, puer-

tas afuera, por el rústico brutalmente, vuelve a ser, al interior, en los recovecos de sombra, algo así como nuestros lares, el ídolo del departamento. Agregó, y a menudo he dicho, que satisface, y es por eso grato a los solitarios, la necesidad de la caricia, ofreciendo sobre sí el lugar exacto; incluyendo, si se habla filosóficamente, el más allá, indispensable, por el desenroscado o la fuga de su cola.

Opinión solicitada por Paul Mégnin, incluida en su libro *Notre ami le chat*, J. Rothschild, 1899, junto a una copia, facilitada probablemente por Mallarmé del retrato de su gata Lithic que el poeta había encargado a Whistler. El texto es de agosto de 1898.

Sobre el ideal a los veinte años

Valvins, cerca de Fontainebleau, 18 de agosto de 1898.

Señor: ¿Cuál era mi idea a los 20 años? No es nada improbable que yo lo haya siquiera débilmente expresado, dado que el acto, por mí elegido, ha sido el de escribir; ahora bien, si *¿En la edad madura lo ha realizado?*, este juicio pertenece sólo a las personas que me han dispensado su interés. En cuanto a una apreciación autobiográfica íntima, de esas a las que uno se abandona, particularmente, solo o ante un raro huésped, yo agregaría, en el diario, según su deseo, con el objeto de decir algo -que, en grado suficiente, fui fiel conmigo mismo, para que mi vida humilde conservara un sentido. El medio, lo digo públicamente, consistió en desempolvado cotidianamente, de mi nativa ilusión, el azaroso aporte exterior que uno recoge, principalmente, bajo el nombre de "experiencia". Feliz o vana, mi voluntad sobrevivió intacta.

Le saluda atentamente

Stéphane Mallarmé

I. No tengo aquí, en mi residencia de verano, un retrato mío a los veinte años; lo siento.

II. Jamás una idea se presenta ante mí recordada, no tengo esa suerte y permanezco aquí atacado; mis ideas son trazos, musicalmente colocados, de un conjunto y, al aislarse, siento que pierden hasta su verdad y suenan falsas; después de todo, esta confesión, tal vez, parezca una, adecuada a la hoja en blanco de un álbum.

Le Figaro, 29 de agosto de 1898. Estas líneas casí testamentarias escritas por Mallarmé tres semanas antes de su muerte responden a una encuesta del periodista Jean-Bertrand Passerieu, publicada entre el 9 de agosto y el 6 de septiembre de 1898. El texto sigue un manuscrito definitivo que presenta algunas diferencias con el texto publicado, en el cual el postscriptum I fue omitido y el II colocado por los editores como epígrafe del texto principal.

TALLER DE ESCRITURA POÉTICA

Técnicas de escritura

Análisis de estilos

Santiago Pintabona
4921-0838

PUNTO DE VISTA

Número 84
Abril de 2006

Temas: El juicio del siglo: culturas / Saer / Godard / Motines urbanos en Francia / Buenos Aires: el progreso en la ciudad / Vanguardias popuistas: Pasolini-Ottica / Imperialismo y ficción paranoica

Escritores: Sarlo / Catelli / Filippelli / Cubría / Aguilar / Franciscutti / Gorelik / Donzelot / Béhar / Genestier / Dubet / Jalliet / Lelévrier / Oberth / Roy / Hamdani

No olvide visitar www.BazarAmericano.com el sitio web de Punto de Vista, con más sobre política e ideas, literatura, música, arquitectura, pintura.

Silvana Franzetti

Taller de poesía

para jóvenes

y muy jóvenes

silvanafrazzetti@hotmail.com

Notas sobre poesía y filosofía

Charles Simic nació en Belgrado, Yugoslavia, en 1938. En 1953 emigró de su país con su madre y hermano para reunirse con su padre en los Estados Unidos. Publicó sus primeros poemas en 1959 y es actualmente uno de los más reconocidos poetas norteamericanos. Entre sus últimos libros se cuentan *The World Doesn't End* (1990); hay una edición castellana, *El mundo no se acaba y otros poemas*, DVD, Barcelona, 1999), *A Wedding in Hell* (1994), *Walking the Black Cat* (1996), y *Night Picnic* (2001). La Universidad de Michigan ha publicado en su colección Poets on Poetry el libro *Wonderful Words, Silent Truth* que recoge varios ensayos de Simic; de ese volumen se ha tomado este texto.

por Charles Simic
traducción de
Mirta Rosenberg

La dificultad de la época es que antes de que un artista pueda crear un icono debe componer la teología que ese icono deberá reforzar.
Harold Rosenberg

Alguna Academia de Bellas Artes de la que ellos roban el busto del filósofo Sócrates para que los acompañara en lo que sería una noche de beber seriamente.

Era pesado. Los dos tuvieron que cargarlo conjuntamente. Fueron de taberna en taberna con su carga. Hicieron que Sócrates se sentara en una silla propia. Cuando los camareros los atendían, pedían tres copas. Sócrates se quedaba allí sentado ante su copa, con aspecto sabio.

Más tarde, en unantro del bajo fondo donde había gitanos tocando, un par de mujeres borrachas se unieron a ellos. Adoraron a su "amigo". No dejaban de besar a Sócrates y trataban de hacerle beber vino. Su boca se volvió roja. Parecía que sangraba.

Dejaron a Sócrates, al alza, en una parada de tranvía. El número 2 llegaría lleno de obreros somnolientos, se abrirían las puertas, y allí estaría el filósofo griego con su mirada ciega y su boca ensangrentada, esperando en la vereda que se lo llevaran.

CABALLEROS
DE SEMBLANTE AFLIGIDO
DESPERTADOS HASTA TARDE
CON SUS LIBROS SOBADOS

Esta era la historia de mi padre. La filosofía lo intrigó toda su vida. La adoraba. La convertía en algo divertido. El fue quien me dio *El ser y el tiempo* de Heidegger. Leímos juntos las partes más difíciles y discutimos interminablemente el libro.

"Filósofos amateurs, los peores de todos!", solía decir de nosotros.

Seguí leyendo a Heidegger a medida que sus obras estuvieron en inglés. La atracción

era fuerte para un surrealista —que era lo que yo me consideraba en esa época. "La vanguardia es rebeldía y metafísica", dice Rosenberg. No existe la gran poesía si no se incursiona en alguna de ambas. Así es como yo entendía el legado de Rimbaud y Stevens. Heidegger volvió más claras mis propias intuiciones acerca de las ambiciones filosóficas de la poesía moderna.

El otro atractivo de Heidegger era su ataque contra el subjetivismo, su idea de que no es el poeta quien habla en el poema sino la obra misma. Esa ha sido siempre mi experiencia. El poeta está a merced de sus metáforas. Todo está a merced de las metáforas del poeta, incluso el Lenguaje, que es su amo y Señor.

"OH PARADISO!" CANTABA
MI PAPÁ EN LA DUCHA

El poeta del siglo XX es "un metafísico en la oscuridad", según Wallace Stevens. Eso me suena como una versión del viejo chiste que habla de atrapar a una gata negra en una habitación a oscuras. Hoy, la habitación está más atestada que nunca. Además de la Poesía, la Teología también está allí, al igual que varios representantes de la filosofía oriental y occidental. Hay muchos choques de cabezas en la oscuridad. La famosa gata, sin embargo, no está allí... No obstante los poetas siguen gritando de tanto en tanto: "¡La tenemos, muchachos!"

¡Pero, en cambio, suelen atrapar al mismo diablo por la cola!

EL PEZ ES LA ESFINGE
DEL GATO

En la crítica literaria, hay un malentendido importante acerca de cómo llegan las ideas a los poemas. Supuestamente, los poetas proceden de una de estas dos maneras: o bien enuncian sus ideas directamente o encuentran equivalentes para ellas. Lo que suele llamarse poesía filosófica parece ser una poesía de acentuada elocuencia o bien alguna variedad de simbolismo. En cada caso, se supone que el poeta

conoce de antemano lo que desea decir y que la escritura del poema es una búsqueda de los medios más efectivos de verter esas ideas. Si eso fuera así, la poesía tan sólo repetiría lo que ha sido pensado y dicho antes. No existiría pensamiento poético tal como lo concibe Heidegger. No habría ninguna esperanza de que la poesía pudiera tener alguna relación con la verdad.

EN UNA CABEZA ASÍ
DE VIEJA HAY UNA
GALLINA CIEGA
QUE OCASIONALMENTE
ENCUENTRA
UN GRANO DE MAÍZ
Y SU NOMBRE ES AMOR

Mis poemas (al principio) son como una mesa en la que uno pone cosas interesantes que ha encontrado durante sus caminatas: una piedrita, un clavo oxidado, una raíz de



forma extraña, un ángulo de una fotografía rasgada, etc... entre las cuales, después de meses de mirarlas y de pensar en ellas cada día, empiezan a aparecer ciertas relaciones sorprendentes, atisbos de sentido.

Estos *objets trouvés* de la poesía son, por supuesto, trocitos de lenguaje. El poema es el lugar en el que uno escucha lo que el lenguaje verdaderamente está diciendo, donde empieza a emerger el sentido pleno de las palabras.

¡Eso no es correcto! No es que lo que quieren decir las palabras sea crucial, sino más bien lo que muestran y revelan. Lo literal conduce a lo figurativo, y dentro de cada figura poética de valor hay un teatro donde se representa una obra. La obra trata de dioses y demonios y del mundo en toda su desconcertante presencia y variedad.

En esencia un poema interesante es un problema epistemológico y metafísico para el poeta.

COMO UN NIÑO ESTUDIA
LA MANECILLA
DE SU RELOJ

Allá por 1965 envié algunos de mis poemas-objeto (entre ellos "Tenedor") a una revista literaria. Los poemas volvieron con una carta que decía algo así: "Estimado señor Simic: obviamente usted es un joven sensato, ¿entonces por qué malgasta su tiempo escribiendo sobre cuchillos, cucharas y tenedores?"

Supongo que la premisa del editor era que había cosas dignas de la poesía y que el tenedor que yo tenía entre manos no era una de ellas. En otras palabras, los temas "serios" y las ideas "serias" sirven para los poemas "serios", etc. Solo pretendía darme un consejo paternal.

Me sorprendió la resistencia de alguna gente a estos poemas. "Volver a las cosas

de una experiencia, que estamos intentando una mimesis, pero entonces el lenguaje toma el mando. De pronto las palabras tienen voluntad propia. Es como decir "quería ir a la iglesia pero el poema me llevó a las carreras de galgos".

La primera vez que eso me ocurrió me horroricé. Me llevó años admitir que el poema es más listo que yo. Ahora voy adonde él quiere ir.

UN COCINERO
DE COMIDAS RÁPIDAS
PELANDO CEBOLLAS
METAFÍSICAS

Heidegger dice que nunca entenderemos correctamente qué es la poesía hasta que no entendamos qué es

"Mallarmé está equivocado. La poesía es impura. Creo que Heidegger tampoco entiende eso."

pensar. Después dice, notablemente, que la naturaleza del pensamiento no es lo mismo que pensar, es otra cosa diferente de lo voluntario. Y es a esa "otra cosa" que la poesía le pone una trampa.

LA ETERNIDAD,
EL MOMENTO PRESENTE,
JUGANDO ENTRE SÍ

Siempre tuve la corazonada de que nuestras experiencias más profundas carecen de palabras. Puede haber imágenes, pero no hay palabras para describir el abismo entre ver y decir, por ejemplo. La tarea de la poesía es encontrar maneras, por medio del lenguaje, para señalar aquello que no puede ponerse en palabras.

Robert Duncan dice esto acerca del pronombre "it", que es para él la palabra más interesante del lenguaje, al igual que lo es para mí:

"Los gnósticos y magos afirman conocer la verdadera naturaleza de It, que creen está mal escrita o escrita críticamente en el texto del mundo real. Pero Williams está en lo cierto cuando dice 'no hay ideas salvo en las cosas', porque It sólo tiene el verdadero universo donde concretarse. Nosotros mismos, en toda nuestra realidad, así como el poema en su realidad, en su *cosidad*, somos hechos, factores en los que It se vuelve real".

Duncan habla a partir de la tradición romántica y oculta,

pero en este punto está más próximo a Heidegger, que habla del "It" que produce el Ser, el "It" que produce el Tiempo. El poema que piensa es un lugar que abrimos al "It". La dificultad del poema es que presenta una experiencia que el lenguaje no puede alcanzar. El Ser no se puede representar o enunciar—como lo creen neciamente los pobres realistas— sino tan sólo insinuar. Escribir es siempre una burda traducción en palabras de lo que no tiene palabras.

CALLADITO, ¿EH?

No podemos decir qué es la realidad, sino solamente lo que nos parece.-Gaston Bachelard

Cada nueva metáfora es una nueva idea, el fragmento de un nuevo mito de la realidad.

La metáfora es una parte del aspecto de no saber del arte, y sin embargo estoy firmemente convencido de que es la suprema manera de buscar la verdad. ¿Cómo puede ser? No lo sé. Jamás he podido explicármelo de modo satisfactorio.

La poesía me atrae porque causa problemas a los pensadores.

¿ENTENDER ES CONTRARIO A LA NATURALEZA, A DIOS?

Me gusta un poema que es discreto, que omite, que se interrumpe, que deja el final abierto. Un poema que sea una pieza del todo inexpresable. "Completar", pretender que es posible hacerlo (y también en esto me atengo a Heidegger), es establecer límites arbitrarios a lo ilimitado. Eso es lo que hacen, para mí, los poemas de Emily Dickinson. Sus ambigüedades son filosóficas. Convive con la incertidumbre, hasta se deleita en ella. Se ofrece "sin coraza" a las grandes preguntas, como diría Heidegger. Su tema es la naturaleza de la presencia misma. La reverencia ante... el supremo misterio de la conciencia contemplándose a sí misma.

Entonces, idealmente, un poema que especula está repleto de espejos... mide el abismo que se abre entre las palabras y lo que éstas suponen que nombran... el abismo entre ser y ser dicho.

¿COMO ESAS BELLAS MUJERES DORMIDAS DURANTE CIEN AÑOS?

Algo debe existir para que algo se diga. Paul Ricoeur

El mundo ardía y yo sacaba sonidos rechinantes de un violín. El bebé Nerón. Una vez, camino al mercado, vi gente en una zanja con la garganta cortada. Después me pesqué piojos usando un casco alemán.

Esa solía ser una historia famosa en mi familia. Recuerdo esos fríos inviernos de hambre inmediatamente después de la guerra, todo el mundo apiñado alrededor de la estufa

de carbón, hablando muy preocupados hasta altas horas de la noche. Inevitablemente, tarde o temprano, alguien mencionaba mi casco alemán lleno de piojos como una anécdota cómica que disipaba la tensión. Los ancianos se reían hasta que se les llenaban los ojos de lágrimas. Un chico tan tonto como para andar por allí con un casco alemán lleno de piojos. ¡Si ese casco estaba plagado de piojos! ¡Hasta un ciego los hubiera visto!

Yo me quedaba allí sentado sin decir nada, fingiendo que también a mí me hacía gracia, asintiendo como si estuviera de acuerdo mientras pensaba para mis adentros: ¡qué banda de idiotas! Ellos, por supuesto, no tenían idea de cómo había conseguido el casco, y yo no tenía ninguna intención de contarlo.

Fue el día después de la liberación de Belgrado. Yo estaba en la feria junto a la iglesia de San Marcos con algunos muchachos más grandes, curioseando un poco. ¡Entonces, de repente, los vimos! Dos soldados alemanes, obviamente muertos, tendidos en el suelo. Nos acercamos para verlos mejor. No tenían armas. Sus botas habían desaparecido, pero había un casco, caído a un costado. No recuerdo qué fue lo que hicieron los otros, pero yo fui a recoger el casco. Caminé en puntas de pie para no despertar a los muertos. También miré hacia otro lado. Nunca vi sus caras, aun cuando a veces creo haberlo hecho. Todo lo demás de ese momento aún conserva para mí absoluta nitidez.

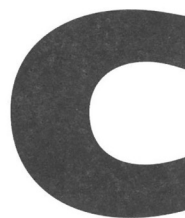
GIUSEPPE VERDI, EL FAMOSO VENTRILÓCULO CHINO-ESTADOUNIDENSE

La poesía no es tan sólo "un universo verbal que se mira a sí mismo", como dijo alguien. Tampoco es tan sólo una recreación de la experiencia. "Era y no era" es la manera en que los antiguos contadores de cuentos solían empezar sus relatos. Se miente para decir la verdad.

Mallarmé pensaba que había dos clases de lenguaje: *parole brute*, que nombra a las cosas, y *parole esentielle*, que nos aleja de las cosas. Un lenguaje sirve a la representación y el otro al mundo alusivo y ficcional de la poesía. Está equivocada. No existe ese corte netamente definido. En todo caso, la poesía es ambos. La poesía es impura. Creo que tampoco Heidegger entiende eso.

El poema es un intento de autorrecuperación, autorreconocimiento, autorrecordatorio, la maravilla de ser otra vez. El hecho de que ocurra a veces, de que esto ocurra a veces, de que ocurra en los poemas de muchas maneras diferentes y contradictorias, es un misterio tan grande como el misterio mismo del ser, y causa y origina de un pensamiento serio. ☐

* Pronombre inglés impersonal, intraducible, que se emplea para designar todo lo que no sea "él" ni "ella". (N. de la T.)



Concursos

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

★ El Ayuntamiento de Peñamellera Baja convoca la III Edición del Certamen Internacional de Poesía Joven Memorial Bruno Alzola García del que podrán participar aquellos poetas no mayores de 28 años que envíen un soneto inédito y no premiado en otros concursos. Rige el sistema de plica. El premio consiste en 1.000 euros. Los trabajos deben enviarse, hasta el 27 de mayo de 2006, a: Ayuntamiento de Peñamellera Baja, Calle Mayor s/n., 33570, Pánes, Principado de Asturias, España. En el sobre exterior sólo figurará: Certamen de Poesía Joven Memorial Bruno Alzola García, y la dirección.

★ La Caja General de Ahorros de Granada convoca al XXII Premio Literario Jaén. En poesía, habrá un único premio consistente en 12.000 euros y la publicación de la obra en la editorial Hipérior de Madrid. Podrán aspirar a la poesía de cualquier nacionalidad; las obras estarán escritas en castellano, serán inéditas y no premiadas en otros concursos. La extensión no será mayor de 1000 ni menor de 500 versos. Se presentarán dos copias mecanografiadas a doble espacio por una sola cara, en tamaño Din A4, debidamente grapadas, cosidas o encuadernadas; rige el sistema de plica. Los trabajos deberán remitirse a Editorial Hipérior (Premio Jaén de Poesía) c/ Salustiano Olózaga 14, 28001 Madrid, España. El plazo de presentación vence a las 15 horas del 31 de mayo de 2006, y el jurado se expedirá en septiembre.

★ El Ayuntamiento de Badajoz convoca el XXV Premio de Poesía "Ciudad de Badajoz". Ha-

brá un único premio consistente en 9.000 euros y la publicación de la obra en la Editorial Algaída; podrán aspirar a la poesía española e hispanoamericana con obras inéditas escritas en castellano. La extensión de las obras deberá ser mayor de 400 versos. Se presentarán cinco copias mecanografiadas en hojas Din A4, a doble espacio y por una sola cara. Rige el sistema de plica descrito al comienzo de esta sección. Los trabajos deberán ser arribar antes de las 12 horas del día 1 de junio de 2006 a la Concejalía de Cultura, Ayuntamiento de Badajoz, c/ San Pedro de Alcántara, 34, (06001) Badajoz, España.

★ Está abierta la convocatoria al Certamen Literario Aenigma 2006. Podrán participar escritores mayores de 14 años, con un poemario de entre 100 y 300 versos. Los trabajos deben presentarse por triplicado en tamaño Din A4. Rige el sistema de plica. En el sobre deberá consignarse el siguiente membrete: Certamen literario "Aenigma" 2006, Asociación Juvenil de Escritores "Aenigma". Los trabajos deberán ser enviados antes del 1 de junio de 2006; el premio consistirá en la publicación de las obras premiadas y las seleccionadas. Los escritos serán enviados por correo, sin remitente, a: Casa Museo León y Castillo, C/ León y Castillo, nº 43-45 35200 Telde, Las Palmas, España. Se aceptarán también los textos que se presenten en la página web: www.ajaenigma.org/html/inscripcion.php

★ Kutxa Caja Gipuzkoa San Sebastián llama a participar de sus XXXVII Premios Literarios Kutxa Ciudad de Irún 2006; entre esos premios, hay uno para poesía en castellano, dotado de 10.000 euros. Las obras deberán ser inéditas y no haber recibido premio en otro concurso; el poemario deberá superar los 800 versos. Los trabajos habrán de presentarse en hojas tamaño Din A4, mecanografiadas a dos espacios y por duplicado, y se remitirán a Premios Literarios Kutxa Ciudad de Irún, Gudat, Camino de Illarra 4, (20018) Donostia-San Sebastián, España. Las obras se identificarán sólo por el título; los datos del autor deberán incluirse en un sobre cerrado identificado por el mismo título y la mención "Poesía en castellano". El plazo de admisión cierra el 12 de junio de 2006.

★ XIX Premio Internacional de Poesía Fundación Loewe. Dotado con 18.000 euros y la edición en la Colección Visor de Poesía, este premio será adjudicado a un libro de poemas en lenguaje castellano, inédito y con una extensión mínima de 300 versos. Los trabajos deben presentarse por triplicado, mecanografiados en papel tamaño A4 o folio, debidamente clasificados. El concurso utiliza el sistema de plica, incluyendo en el interior de la misma, además de los datos personales del autor, una fotocopia de algún documento de identidad y una carta firmada aceptando cumplir las cláusulas de la convocatoria; el envío deberá remitirse a la Fundación Loewe (XIX Premio Internacional de Poesía Fundación Loewe), Carrera de San Jerónimo 15, Código Postal 28014, Madrid, España. El plazo de admisión quedará cerrado el 23 de junio de 2006, y el fallo tendrá lugar en noviembre. La Fundación prevé un acésit de 6.000 euros y publicación en la misma colección para un poeta menor de

treinta años, sólo en el caso de que el premio fuera otorgado a una persona de mayor edad; por eso, si el participante es menor de treinta, indicará su edad en el exterior de la plica.

★ La Diputación Provincial de Soria convoca al XXV Premio Leonor de Poesía, dotado con 10.000 euros, al que podrán presentarse poetas de cualquier nacionalidad con obras escritas en castellano. La extensión no será menor de 500 versos ni excederá de 1000. Los trabajos deben presentarse mecanografiados a dos espacios y por una sola cara, por quintuplicado, en hojas tamaño Din A4, cosidas, grapadas o encuadernadas. Rige el sistema de plica; tanto en la portada de los trabajos como en el exterior de la plica cerrada figurará de forma destacada: "XXV Premio Leonor de Poesía", el título de la obra y el seudónimo elegido. El envío debe hacerse por correo certificado a: Premio Leonor de Poesía, Excmo. Diputación Provincial de Soria, Depto. de Cultura, c/ Caballeros 17, 42003 Soria, España, debiendo arribar los trabajos antes de las dos de la tarde del 21 de julio de 2006.

★ También la Diputación Provincial de Soria convoca al XXII Premio Gerardo Diego de Poesía para Noveles, al cual podrán presentarse poetas de cualquier nacionalidad que no tengan obra poética publicada en forma de libro. Se acreditará esta circunstancia mediante declaración jurada, que irá incluida en el interior de la plica, junto a los datos personales. El premio, que está dotado de 5.000 euros, tiene exactamente las mismas condiciones, límites de extensión, plazo y dirección de envío que el Premio Leonor consignado aquí arriba, sólo que en el sobre deberá decir "XXII Premio Gerardo Diego de Poesía para Noveles".

★ La Caja de Avila y Colonia Fontiverña Abulense, en colaboración con el Ayuntamiento de Fontiveros, convocan al XVII Premio Internacional de Poesía "San Juan de la Cruz" para poemarios inéditos con una extensión mínima de 500 versos. Los trabajos serán presentados mecanografiados, a doble espacio, por quintuplicado ejemplar, debidamente encuadernados. Rige el sistema de plica. El premio estará dotado con 5.000 euros y la edición del libro en la colección Adonais de Poesía. Las obras deben arribar antes del 31 de julio de 2006 a las 12 horas, a XVII Premio Internacional de Poesía San Juan de la Cruz, Colonia Fontiverña Abulense, Apartado de Correos 226, (05080) Ávila, España.

★ La Diputación de Valencia, a través de la Institución Alfons el Magnànim, convoca al Premio Alfons el Magnànim "Valencia". El premio está dotado con 15.000 euros y el libro será editado por la Editorial Hipérior. Las obras deberán estar mecanografiadas a doble espacio y por una sola cara, en papel Din A4, debidamente encuadernadas, y tener una extensión superior a los 500 versos. Cada obra se presentará por triplicado. Rige el sistema de plica: en los originales solo se hará constar el título de la obra y un seudónimo. En sobre aparte cerrado y con el título de la obra y el seudónimo en el exterior se facilitarán los datos del autor, nombre, apellidos, dirección y teléfono de

(sigue en pág. 37)

Braque y los poetas

Entre octubre de 1906 y febrero de 1907, Georges Braque pasó una temporada en L'Estaque, cerca de Marsella; sus pinturas de ese período son capitales en el nacimiento del arte moderno. Allí, hace un siglo, hizo su acercamiento inicial a lo que luego se conocería como cubismo, afianzado poco después en sus primeros encuentros con Picasso, que arribó al mismo punto por una vía diferente. Muy temprano, en 1908, Apollinaire iba a saludar el "lirismo coloreado" de este pintor que, desde entonces, no cesaría de ser inspirador y colaborador de algunos de los mejores poetas del siglo XX.

Apollinaire: Prefacio a la Exposición Braque

Hasta hace todavía poco, los esfuerzos por renovar las artes plásticas a los que se dedicaron un cierto número de artistas han sido el blanco de las burlas, no sólo del público, sino también de toda la crítica. Hoy, las bromas han cesado; ya nadie osaría poner en ridículo esas tentativas admirables sin atacar a la vez severamente el orden y la armonía, la gracia y la medida, cualidades sin las cuales no existe el arte, sino una furiosa tempestad de temperamentos diversos, más o menos nobles, que buscan expresar febril, apresurada, irracionalmente su asombro ante la naturaleza. En estos trazos se reconoce el impresionismo. Ese nombre estuvo bien escogido; se trataba de personas realmente "impresionadas" ante el cielo, ante los árboles, ante la vida, a plena luz. Es éste el deslumbramiento de los pájaros nocturnos al amanecer y también el enloquecimiento de los hombres primitivos, de los salvajes espantados ante el brillo de un astro, ante la majestad de un elemento. Ni estos ni aquellos, de todos modos, han pensado jamás en ver en sus terrores una emoción inmediatamente artística. Sintiendo que pertenecía sobre todo a las pasiones religiosas, la cultivaron, la midieron, la aplicaron, vistiendo sus gigantescos monumentos, deduciendo el estilo de sus decoraciones, creando por la comparación, como Dios mismo, las imágenes expresivas de sus concepciones. A fin de cuentas, el impresionismo no ha sido más que un instante pobre y solamente religioso de las artes plásticas. Con independencia de algunos maestros magníficamente dotados, seguros de sí mismos, hemos visto a una multitud de celadores, de neófitos, manifestar por medio de sus cuadros que adoraban la luz, que estaban en comunicación directa con ella y probar no mezclando los colores que bastaba con esparcirlos sobre la tela para convertirse en pintor, como es posible volverse cristiano por el bautismo, sin que sea necesario para ello el consentimiento del

bautizado. Y era suficiente con la falta de gusto para alcanzar la maestría. No hablo de aquellos pintores improvisados, de todas las edades, sin estudios previos, guiados por el espíritu de lucro y porque era fácil imponerlos en un arte sobre el que reinaba el azar. La ignorancia y el frenesí, he aquí las características del impresionismo. Y, al decir ignorancia, me refiero a una falta absoluta de cultura en la mayor parte de los casos; pues, en lo que refiere a la ciencia, se la ponía en todas partes, a diestra y siniestra; se la invocaba; Epicuro mismo estaba en la base del sistema y las teorías de los físicos de la época mostraban los méritos de las improvisaciones más miserables.

Pero ese tiempo ha pasado. Esos absurdos ensayos pictóricos se reúnen ya en los museos con otras maestras y las malas obras que allí se amontonan desordenadamente. Hay lugar ahora para un arte más noble, más mesurado, mejor ordenado, más cultivado. El futuro dirá qué parte de influencia han tenido en esta evolución los ejemplos magníficos de un Cézanne, la labor solitaria y encarnizada de un Picasso, el encuentro inopinado de un Matisse y un Derain, precedido del de un Derain y un Vlaminck. El éxito ya ha recompensado a los Picasso, los Matisse, los Derain, los Vlaminck, los Friesz, los Marquet, los Van Dongen. Tendrá que honrar igualmente los trabajos de una Marie Laurencin y de un Georges Braque, dejar aparecer la pureza de un Vallotton, poner en el lugar que se merece a un maestro como Odilon Redon. Y la tarea que le asigno al tiempo, no dudo que la cumplirá.

He aquí a Georges Braque. Lleva una vida admirable. Se esfuerza con pasión por la belleza y la alcanza, se diría, sin esfuerzo.

Sus composiciones tienen la armonía y la plenitud que esperamos. Sus decoraciones dan testimonio de un gusto y de una cultura asegurados por su instinto. Extrayendo de sí mismo los elementos de los motivos sintéticos que representa, se ha transformado en un creador.

No le debe ya nada a su en-

torno. Su espíritu ha provocado voluntariamente el crepúsculo de la realidad y de este modo se elabora plásticamente dentro y fuera de sí mismo un renacimiento universal.

Expresa una belleza plena de ternura y el nácir de sus cuadros irisa nuestro entendimiento.

Un lirismo coloreado, cuyos ejemplos son demasiado raros, lo llena de un entusiasmo armonioso y sus instrumentos de música la misma Santa Cecilia los hace sonar.

En sus pequeños valles zumban y liban las abejas de todas las juventudes y la felicidad de la inocencia languidece sobre sus terrazas civilizadas.

Este pintor es angelical. Más puro que el resto de los hombres, no se preocupa por aquello que siendo extranjero a su arte le haría repentinamente perder el paraíso que habita.

¡Que no intenten buscar aquí el misticismo de los devotos, la psicología de los literatos ni la lógica demostrativa de los sabios! Este pintor com-

pone sus cuadros según su preocupación absoluta por la plena novedad, por la plena verdad. Y si se apoya en medios humanos, en métodos terrestres, es para asegurar la realidad de su lirismo. Sus telas poseen la unidad que las hace necesarias.

Para el pintor, para el poeta, para los artistas (y esto es lo que los diferencia de los otros hombres y, sobre todo, de los sabios) cada obra deviene un universo nuevo con sus leyes particulares.

Georges Braque no conoce el reposo, y cada uno de sus cuadros es el monumento de un esfuerzo que nadie antes que él había intentado.

Guillaume Apollinaire

Prefacio al catálogo de la exposición realizada del 9 al 28 de noviembre de 1908 en la Galería Kahnweiler; reeditado en *Chroniques d'art. 1902-1918*, compilación y notas de L.C. Breunig, Paris, Gallimard / NRF, 1960. Traducción de Fernando Bruno, quien prepara

una edición de los escritos de Apollinaire sobre arte que la editorial Biblos, de Buenos Aires, publicará durante este año.

René Char: Bajo la cristalera

EL PINTOR
Tome la silla de jardín, estará agradablemente sentado. Haré entrar algo de luz en el atelier. Mientras echo agua sobre los colores. Palpe esa naranja al borde del plato. No está allí solamente para alisar los flancos. Déle esa alegría. ¿Qué hay de nuevo?

EL POETA: Sus menores acnes tienen un sabor familiar. Y las cosas que aclimata conservan la actitud de su verdad, jaun cuando ésta ya no importa! ¿Cómo hace, Braque? Visiblemente no aspiran más que a su compañía, a su intervención. Otros aduladores, otros brutos sin embargo...

EL PINTOR: Manejo tanto como es posible su susceptibilidad, su indecisión, al menos iguales a la mía. Cuando los desplazo o los prefiero o me reservo, tomo el recaudo de dárles una explicación. Con el tacto. El pincel no interviene sino después. El mundo está de tal modo rodeado de imposibles... Hace falta paciencia y penetración.

EL POETA: Ese jarro tiene el aspecto crepuscular de un trabajador que, habiendo encerrado su fuerza, se preparara para irse muy tranquilamente a la cama. Vuelvo al sabor. Sus motivos excitan y amansan al ojo que los observa. Ninguna necesidad de guiños, de recurrir a subterfugios de gimnasia. Y el júbilo es intenso, masivo. Usted es un bloque de posibilidades. Completamente como la vida en el interior del grano o del esqueje. Fortalece la resistencia en vista de imprevisibles accidentes.

EL PINTOR: Las ideas, usted sabe... Si intervengo entre las cosas, no es, por supuesto, para empobrecerlas o exagerar su parte de singularidad. Me remonto simplemente a su noche, a su desnudez primeras. Les doy deseo de luz, curiosidad de sombra, avidez de construcción. Lo que importa es fundar un amor nuevo a partir de seres y de objetos hasta entonces indiferentes.

EL POETA: Percibo a toda la tropa que lo obedece.

EL PINTOR: Desengañese. Mi sentimiento es su sentimiento. Estamos de acuerdo en los excesos como en la economía. La libertad debe mostrarse en todas partes. Pero hay que pre-

Paul Eluard - traducción de Ricardo Ibarlucía

Georges Braque



Un pájaro se escapa,
Aparta las nubes como un velo inútil,
Nunca tuvo miedo de la luz,
Encerrado en su vuelo
Nunca tuvo sombra.

Cáscaras de cereales partidas por el sol.
Todas las hojas en el bosque dicen sí,
Sólo saben decir sí,
Toda pregunta, toda respuesta
Y el rocío gotea al fondo de ese sí.

Un hombre con ojos ligeros describe el cielo de amor.
Junta las maravillas
Como hojas en un bosque,
Como pájaros en sus alas
Y hombres en el sueño.

Georges Braque: Un oiseau s'envole/ Il rejette les nues comme un voile inutile/ Il n'a jamais crainit la lumière/ Enfermé dans son vol/ Il n'a jamais eu d'ombre/ Coquilles des moissons brisées par le soleil/ Toutes les feuilles dans les bois disent oui/ Elles ne savent dire que oui/ Toute question, toute réponse/ Et la rosée coule au fond de ce oui/ Un homme aux yeux légers décrit le ciel d'amour/ Il en rassemble les merveilles/ Comme des feuilles dans un bois/ Comme des oiseaux dans leurs ailes/ Et des hommes dans le sommeil.

Publicado por primera vez en *La Revolution surréaliste* N°4, 1925. Incluido en Paul Eluard, *Capitale de la douleur*, Paris, NRF, 1926.

venir lo desconocido contra todo tipo de emprendimientos. Es falso que un bosque sea curvado. No existen tampoco chimeneas vacías.

EL POETA: La inquietud hace temblar imperceptiblemente esta silla de jardín. Sin embargo, siento en mis espaldas las curvaturas del hierro de que está hecha. Sobre su tela, ella charla y trepida. En la casa es mediodía. Nadie parece saberlo. Excepto usted, que se entretiene en su billar. ¡Qué clavécín! ¡Por mi parte, estoy satisfecho!

EL PINTOR: Hay que persuadirse sin cesar de que la vida real y las cosas que la componen no mantienen entre sí ningún secreto. Solamente ausencias, rechazos, escondites naturales, cuya perspicacia, a primera vista, no captamos. Carecemos asombrosamente de ubicuidad.

EL POETA: Me gusta que en la serie de obras que usted tituló *El atelier del pintor* haya acumulado y como amontonado con una ingratitud genial los poderes eminentes y tan usuales de su ensañación y de su trabajo. Se transmiten recíprocamente *el vuelo*. Y esa paloma, ese fénix más bien, tan pronto loco de rapidez, tan pronto redondeado, sea que recorra, sea que fije el cielo coposo de su atelier, desprende un soplo de viento y una presencia que acuden toda su pintura reciente.

EL PINTOR: ¿Qué hay de nuevo en su Mediodía?

EL POETA: Los naranjos ya están en flor. Los demás árboles pronto van a seguirlo. Pero su madurez está encartada en una única estación. Mientras que aquí...

René Char

Extraído de *Derrière le miroir*, n°25-26, París, Maeght, enero de 1950. Traducción de Ricardo Ibarlucea.

Francis Ponge: Braque

He aquí la primera compilación de dibujos de Georges Braque, la única aún en que se pueden ver juntas algunas muestras de la obra puramente gráfica de este gran pintor, cuyos cuadros universalmente admirados y apreciados adornan los principales museos y las mejores galerías privadas del mundo.

Ahora que su pintura le ha otorgado después de largos años una gloria incomparable, que florece y resplandece sobre tantas paredes, se han comenzado a compilar algunos de esos dibujos y Georges Braque ha autorizado su reproducción y publicación.

Sin duda ese solo hecho nos informaría sobre la idea que

Braque se hace del dibujo, sobre el lugar que le reconoce en su obra, si el carácter mismo de sus láminas no apareciera claramente desde un primer momento y no alcanzara para indicárnoslo.

Estos dibujos son evidentemente dibujos de pintor, siempre ejecutados en vistas de un cuadro por venir, o en el curso de su composición.

Sin embargo, aunque el artista no les otorgue más que un valor de notas o de borradores, nos es lícito, por nuestra parte, considerarlos con el interés profundo que merecen los documentos de la importancia más singular.

Aunque sea verdad que en nuestra época el gusto de la mayoría ha descendido al grado más bajo, hasta provocar una irremisible náusea y quitar a veces incluso el gusto de vivir, algunos por lo menos, por compensación, al mismo tiempo se han elevado al *sumum*, que consiste en gozar humanamente, más que de las obras en sí mismas, de las cualidades raras y conmovedoras que ellas revelan en su autor, y casi a preferir a las obras maestras las hojas de álbumes, esas páginas de estudio en que se inscriben vívidas las peripicias del combate con el ángel, en fin, esos comunicados cotidianos de la guerra santa...

Desde ese punto de vista, las compilaciones donde se encuentran reproducidos en colores los cuadros de un maestro ilustre no podrían satisfacer completamente a los aficionados más delicados. Por contentos que estén de poseerlos, nunca los hojearán sin cierta aprehensión o escrúpulo, es decir, sin una especie de extraño remordimiento.

En presencia de un libro como éste tal sentimiento debe menguar mucho, e incluso puede que desaparezca por completo.

Véanse los dibujos de Leonardo, de Rembrandt, de otros maestros de antaño, y considérese su excelente oportunidad de duración en la integridad de su expresión. Nosotros ya no estamos del todo seguros de la pintura de esos maestros. Pero podemos estarlo eternamente de sus dibujos.

He aquí entonces, tal como permanecerán intactos en los siglos futuros, los signos primeros, los trazos auténticos de uno de los más grandes artistas del nuestro. Yo quisiera que se los considerara con el interés y la devoción que se merecen.

Se sabe cuánto reconocimiento debemos a Braque, y la razón del aprecio que los mejores espíritus de esta época le tienen.

Durante los primeros años de este siglo, que comenzó con una atmósfera de mañana triunfal, que parecía que iba a ser el siglo del poder del hombre, fue Braque (que más poderosamente (con Picasso) contribuyó al advenimiento de un arte nuevo.

La electricidad, el automóvil, la aviación entonces se precipitaron. Hasta el pueblo más chico parecía reconstruido, cubierto de una ropa nueva. Luego, en las otras artes, aparecieron Joyce, Stravinsky, las primeras entregas de la *Nouvelle Revue Française*. El caleidoscopio era agitado constantemente, y las combinaciones que se formaban resultaban cada vez más deslumbrantes. Ni la misma guerra de 1914-1918 interrumpió este proceso... *Parade*¹, los Ballets Rusos... Así hasta alrededor de 1925, cuando la exposición de arte decorativo de París coronó el triunfo y la vulgarización del cubismo.

Es que, en efecto, los espíritus más fuertes de la época,

trágica en la revuelta. ¿En qué mundo? Cada cual lo experimentó tarde o temprano. El horror se volvió para todos evidente con la guerra de Abisinia, con Guernica, luego con los éxodos y los exterminios que siguieron.

El siglo del poder del hombre se convirtió en el de su desesperación. Cada cual, después, sintió en su carne y en su espíritu que vivimos un tiempo atroz, el del peor salvajismo.

Se sabe qué explicaciones se nos proponen aún, un se que nunca carece de explicaciones y que no encuentra en las más ensangrentadas desmentidas a su inteligencia sino la ocasión de enorgullecerse más. Pero algunos, en adelante,

do por fragmentos, como les llega.

Todo otro dibujo en adelante se borra: no se trata más de explicar el mundo que de transformarlo; más bien se trata de ponerlo en marcha, por fragmentos, en su taller.

¿Creen que nos hemos alejado de Braque, de su taller, de sus dibujos? En absoluto. Por el contrario, penetramos en él, quizás sólo a partir de ahora.

Cuando se entra en el taller de Braque, realmente es un poco, créanme, como estar en el de uno de esos mecánicos de pueblo, a los cuales muchos automovilistas deben acudir, pues se encuentran generalmente bien ubicados.

Varios autos están ya en el fondo, inmóviles por el momento. El hombre va calmadamente de uno a otro, según la urgencia y el buen empleo de su tiempo.

No se trata, evidentemente, ni de virtuosidad, ni de deleite. Sólo se trata de ponerlos en marcha, con los medios de que se dispone, a menudo reducidos.

Entonces aparece un espíritu inventivo, inventivo pero no maníaco y sin ninguna inclinación al sistema. Nunca se trata sino de casos de especie. Y todo, por supuesto, comienza cada vez por una emoción. Pero inmediatamente... "Adoro, dice Braque desde 1917, la regla que corrige la emoción." ¿Y qué es entonces aquí la regla sino la disposición de las partes y su sumisión al todo? Puesto que, en fin, no se trata sino del todo, y de que funcione. Sin embargo, ¿podemos decir que sacrifica las partes? No, sin duda, pues el todo está hecho de partes, y es siempre por alguna parte que falla. Nuestro hombre forjará entonces, si es necesario, alguna pieza, limará otra, torcerá algún alambre, inventará alguna junta. Pero jamás, bajo ningún pretexto, lo escucharán gritar *jeureka!* Nunca se le pasará por la cabeza atenerse a uno de sus hallazgos, patentarlo, ni explotarlo en sistema. Muchos otros automóviles esperan, a los cuales este sistema no se aplicaría.

Así, todo comienza por una emoción y sin embargo interviene la regla. Pero ¿qué va a pensar de esta regla? Eh, bien, que la adora. He ahí otra vez una emoción.

He aquí entonces un hombre al cual todo le viene espontáneamente: la emoción, la regla que la corrige, e inmediatamente el amor por esta regla. No es sorprendente que haga buenos cuadros.

A veces, no obstante, se plantea algún problema un poco más arduo, que obliga a una mayor reflexión. Reflexión no es la palabra. Veamos, tomemos un papel. Vemos entonces a nuestro artesano abandonar su forja, su caballete o su paleta, y acercarse a su banco, y despeja una esquina. Toma un trozo de lápiz de su oreja, toma un trozo de papel, y allí plantea su problema, y

(sigue en pág. 14)



"Imposibilidad de adaptar un vocabulario perimido, el crítico condena." *Cahier Georges Braque, Maeght, París, 1994.*

esos gigantes, esos genios, habían aprovechado aquella atmósfera matinal para pensar por completo el problema de la pintura y llevar a cabo la revolución más importante que se haya conocido desde el Renacimiento. Así habían sentado las bases de una retórica y de un estilo que hubiera podido dar frutos durante más de un siglo.

Sin embargo, todo cambió bruscamente. Digamos, eufemísticamente, que quizás las consecuencias de la guerra desilusionaron. Cualquiera cosa que haya sido, todo se oscureció, se atestó de gérmenes, de bacilos, todo se volvió barroco. Como si el caleidoscopio brillante que evocamos antes se hubiera convertido de golpe en un microscopio, dirigido² hacia no sé qué caldo de cultivo...

"¿En qué mundo vivimos!", exclamaba entonces incesantemente el jefe de los surrealistas, André Breton, con un incomparable acento de nobleza

no aceptarán más y recusarán como estrambótica y criminal toda exhortación de donde sea que venga si no es de sus instintos profundos, y de esa intuición ingenua que la evidencia cada día les confirma, a la cual, hay que decirlo, Braque solo, con firmeza, se atuvo desde siempre.

Nunca, al parecer, desde que el mundo es mundo, nunca el mundo en el espíritu del hombre —y justamente sin duda desde que él ya no considera el mundo como el campo de su acción, el lugar y la ocasión de su poder— nunca el mundo en el espíritu del hombre ha funcionado tan poco, tan mal.

Funciona sólo para algunos artistas. Si aún funciona, no es más que por ellos.

He aquí, entonces, lo que ciertos hombres sienten, y a partir de ello es trazada su vida. No tienen más que una cosa que hacer, más que una función que cumplir. Deben abrir un taller; y allí poner en reparación al mundo, el mun-

(viene de pág. 13)

allí traza su dibujo, allí encuentra su solución.

Vemos aquí, mejor que en ninguna otra parte sin duda, verificarse la proximidad de esas dos palabras: intención y dibujo.

*Intención, dibujo, diseño...*³ Estas son tres formas de la misma palabra, antaño única.

¿Qué dibuja Braque? Sus dibujos. A la vez precisos e imprecisos. No son más que dibujos. Notas solamente, pero cuidadosas (no cuidadas). Proposiciones sin deleite ni jactancia, arriesgadas solamente, calmamente, y pudiendo, si hace falta, ser retiradas. Una serie de tentativas, de errores tranquilamente compensados, corregidos. Poseen la presencia y el tono del estudio y de la búsqueda, nunca de la convicción, nunca del descubrimiento... Pero el descubrimiento está ahí, a cada instante.

En seguida volverá a la pintura, los dibujos quedarán sobre el banco.

He ahí, si se me concede, cómo hay que comprender los dibujos de Braque; cómo hay que apreciarlos.

Pues finalmente ese mecánico no es más que una imagen. No es tanto de automóviles que se trata.

En Braque, es todo nuestro mundo que se repara, que se vuelve a poner en funcionamiento. Se estremece y casi espontáneamente se pone en marcha. Vuelve a sonar. La reconciliación tuvo lugar. Estamos "al unísono con la naturaleza". En hora. En el perpetuo "presente". "Lo perpetuo y su ruido de origen."

"Nunca tendremos reposo." Sin duda. Pero caminamos, con el paso del tiempo, curados.

Francis Ponge
París, julio de 1950

Extractado de: Francis Ponge, *Braque. Dessins*, París, Braun & Cie, 1950. Traducción de Lucas Bidon-Chanal

1. Ballet presentado el 18 de mayo de 1917 en el Théâtre du Châtelet de París por los Ballets Rusos de Sergei Diaghilev, con argumento de Jean Cocteau, música de Eric Satie y escenografía y vestuario de Pablo Picasso. (N. del T.)

2. En francés, *braqued*. N. del T.

3. Ponge busca destacar la proximidad en la raíz de estos términos: *dessain*, *design* y *dessin*. (N. del T.)

René Char: Los niños y los genios...

Los niños y los genios saben solamente el agua que se deja atravesar. También en Braque la fuente es inseparable de la roca, el fruto del sol, la nube de su destino, invisible y soberanamente. El ir y venir incesante de la soledad en el ser y del ser a la soledad funda sobre nuestros ojos el más grande corazón que exista. Braque pien-

sa que tenemos necesidad de demasiadas cosas para satisfacerlos con una cosa; en consecuencia hay que asegurar, a cualquier precio, la continuidad de la creación, aun cuando nunca debemos beneficiarnos de ella. En nuestro mundo concreto de resurrección y de angustia de no-resurrección, Braque asume lo perpetuo. No tiene aprehensión de investigaciones futuras aun teniendo el cuidado de las formas por nacer. ¡El les colocará siempre un hombre dentro!

Obra terrestre como ninguna otra y, sin embargo, ¡cuán acosada por el escalofrío de las alquimias!

Al término del laconismo...

René Char

Texto de 1955, recogido en René Char, *Recherche de la base et du sommet*, París, Gallimard, 1971. Traducción de Ricardo Ibarlucía.

Pierre Reverdy: La trama

Una mano, con un movimiento rítmico e irreflexivo, arrojaba sus cinco dedos hacia el suelo, donde danzaban sombras fantásticas. Una mano separada del brazo, una mano libre, alumbrada por el resplandor del hogar que venía de más abajo y esa cabeza inocente y vacía que sonreía a la araña activando en la noche su inútil obra maestra.

Pierre Reverdy

Extraído de Pierre Reverdy, *La liberté des mers*, con 6 litografías en colores y numerosos ornamentos litográficos en negro de Georges Braque, París, Maeght, 1960. Traducción de Lucas Bidon-Chanal.

Saint-John Perse: El orden de los pájaros

El pájaro, de todos nuestros consanguíneos el más ardiente en vivir, lleva los confines del día a un singular destino. Migratorio, y atormentado de inflación solar, viaja de noche, siendo los días demasiado cortos para su actividad. En tiempos de luna gris color del muérdago de las Galias, puebla con su espectro la profecía de las noches. Y su grito en la noche es grito del alba misma: grito de guerra santa al arma blanca.

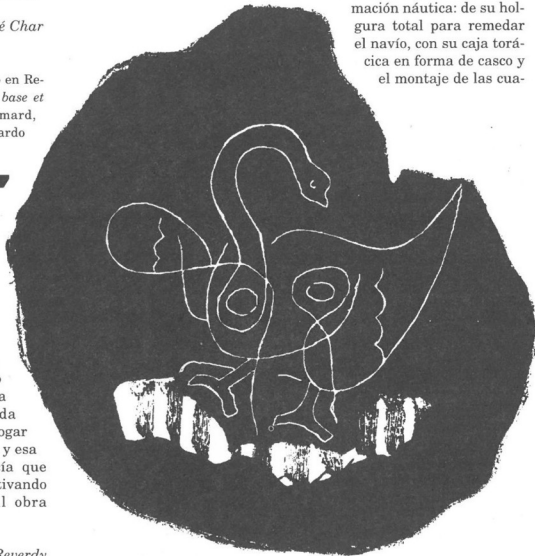
Al azote de su ala la inmensa libración de una doble estación; y bajo la curvatura del vuelo, la curvatura misma de la tierra... La alternancia es su ley, la ambigüedad su reino. En el espacio y el tiempo que cubre con un mismo vuelo, su herejía es la de una sola estación. Es el escándalo también del pintor y el poeta, en-

sabladores de estaciones en los más altos lugares de intersección.

¡Ascetismo del vuelo!... El pájaro, de todos nuestros comensales el más ávido de ser, es aquel que, para alimentar su pasión, lleva secreta en sí la más alta fiebre de la sangre. Su gracia está en la combustión. Nada allí de simbólico: simple hecho biológico. Y tan ligera para nosotros es la materia pájaro, que parece, a contrafuero del día, llevada hasta la incandescencia. Un hombre en el mar, oliendo mediodía, levanta la cabeza ante este escándalo: una gaviota blanca abierta sobre el

jada de los músculos más finos. Se admiraba este vaso alado en forma de urna para todo lo que se consume allí de ardiente y de sutil; y, para apresurar la combustión, todo este sistema intersticial de un "neumático" del pájaro que duplica el árbol sanguíneo hasta las vértebras y falanges.

El pájaro, sobre sus huesos huecos y sobre sus "sacos aéreos", llevado, más ligeramente que caña, a la excelencia del vuelo, desafiaba todas las nociones adquiridas en aerodinámica. El estudiante, o el niño demasiado curioso, que una vez había diseccionado a un pájaro, guardaba memoria durante mucho tiempo de su conformación náutica: de su holgura total para remedar el navío, con su caja torácica en forma de casco y el montaje de las cua-



cielo, como una mano de mujer contra la llama de una lámpara, eleva en el día la transparencia de una blancura de hostia...

¡Ala segadora del sueño, nos encontraremos este anoche sobre otras orillas!

Los viejos naturalistas franceses, en su lengua muy segura y muy reverencial, después de haber dado derecho a los atributos del ala -"astas", "barbas", "estandarte" de la pluma; "rérmiges" y "directrices" de las grandes plumas motrices; y todas las "mallas" y "máculas" de la librea de adulto- se dedicaban de más cerca al cuerpo mismo, "territorio" del pájaro, como a una parcela insignificante del territorio terrestre. En su doble lealtad, aérea y terrestre, se nos presentaba así al pájaro para lo que es: un satélite ínfimo de nuestra órbita planetaria.

Se estudiaba, en su volumen y en su masa, toda esta arquitectura ligera hecha por el despliegue y la duración del vuelo: esta prolongación esternal con forma de naveta, esta cámara acorazada de un corazón accesible sólo al flujo arterial, y todo el enjaulamiento de esta fuerza secreta, apare-

dernas sobre la quilla, la masa ósea del castillo de proa, el estrave o rostro de la cresta, la cintura escapular donde se engancha el remo del ala, y la cintura pelviana donde se instala la popa...

Todas cosas conocidas... por el pintor en el momento mismo de su rapto, pero de las que debe hacer abstracción para referir de un trazo, sobre el color plano de su tela, la suma verdadera de una delgada mancha de color.

Mancha infligida como con un sello, no es empero ni cifra ni sello, no siendo signo ni símbolo, sino la cosa misma en su hecho y su fatalidad -cosa viva, en cualquier caso, y tomada al vivo de su tejido natal: injerto más que extracto, síntesis más que elipse.

Así, de un "territorio" más vasto que el del pájaro, el pintor sustraído, por desgarramiento o por lento distanciamiento del espacio hecho de materia, hace táctil, y su emancipación suprema se convierte en la mancha insular del pájaro sobre la retina humana.

Desde las orillas trágicas de lo real hasta este lugar de paz y unidad, silenciosamente extraído, como en un punto me-

diano o "lugar geométrico", el pájaro retirado a su tercera dimensión no tiene sin embargo cuidado de olvidar el volumen que fue primero en la mano de su raptor. Franqueando la distancia interior del pintor, lo sigue hacia un mundo nuevo sin romper nada de sus vínculos con su medio original, su ambiente previo y sus afinidades profundas. Un mismo espacio poético sigue garantizando esta continuidad.

Tal es, para el pájaro pintado de Braque, la fuerza secreta de su "ecología".

Conocemos la historia de aquel Conquistador Mongol, raptor de un pájaro en su nido, y del nido en su árbol, que se llevó con el pájaro, y su nido y su canto, todo el árbol natal, arrancándolo de su lugar, con su pueblo de raíces, su trozo de tierra y su margen de terreno, todo su jirón de "territorio" profundamente evocador del erial, de la provincia, de la comarca y del imperio...

De los que frecuentan la altitud, predadores o pescador, el pájaro de gran señorío, para fundirse mejor sobre su presa, pasa en un lapso de tiempo de la extrema presbicia a la extrema miopía: una musculatura muy fina subviene allí, que comanda en dos sentidos la curvatura incluso del cristalino. Y con el ala levantada entonces, como una Victoria alada que se consume sobre sí misma, enmarcando en su llama la doble imagen de la vela y de la espada, el pájaro, que no es más que alma y desgarramiento del alma, descien- de, vibrando como gadaña, para confundirse con el objeto de su captura.

La fulguración del pintor, raptor y raptado, no es menos vertical en su primer asalto, antes de que establezca, a igual altura, y como lateral, o mejor circularmente, su insistencia y largo ruego. Vivir en inteligencia con su huésped se convierte entonces en su oportunidad y su remuneración. Conjura del pintor y del pájaro...

El pájaro, fuera de su migración, precipitado sobre la tabla del pintor, comenzó a vivir el ciclo de sus mutaciones. Habita la metamorfosis; secuencia serial y dialéctica. Es una sucesión de pruebas y de estados, en viva siempre de progresión hacia una confesión plenaria, de donde asciende al fin, en la claridad, la desnudez de una evidencia y el misterio de una identidad: unidad recuperada bajo la diversidad.

Saint-John Perse

De Saint-John Perse y Georges Braque, *L'Ordre des oiseaux*, París, Au Vent d'Arles, 1962; texto luego publicado, en forma autónoma, como *Oiseaux*, París, Gallimard, 1963 y posteriormente incluido en *Amers, suivi de Oiseaux et de Poésie*, París, Gallimard, 1970, reed. 2003. Traducción de Ricardo Ibarlucía.

Diez poetas españoles jóvenes

Esto no es una antología. Es la prolongación del diálogo que tengo, cuando viajo a la Argentina, con poetas de diferentes generaciones, pero sobre todo de la mía. Por razones que tendría que investigar un sociólogo más competente —razones estéticas, históricas, económicas, psicológicas—, la poesía española apenas llega a la Argentina, y la poca que llega es, en opinión de mis interlocutores, pobre, anticuada. Cuando les nombro los poetas que me gustan, y que pienso que les podrían gustar, el desconocimiento es casi total. Hay algunas excepciones: los lectores más viajados o con algún contacto en España suelen conocer a algunos de los poetas españoles más prestigiosos de las últimas décadas: Valente, Gamoneda, Ullán, García Valdés y pocos más.

Los libros de los autores de mi generación, aunque aparezcan en editoriales que distribuyen en América Latina, no cruzan casi nunca el Atlántico. *Diario de Poesía* ofrece en este número un espacio amplio y generoso para que el diálogo continúe a partir de las lecturas de estos poetas, ninguno de los cuales pasa de los cuarenta años.

Se verá, espero, que los textos que aparecen aquí no tienen, en términos generales, nada en común. Creo que la diversidad de lo que se escribe en un contexto cultural es un valor en sí misma, pero además me resulta imposible encontrar, entre los poetas que me interesan, familias estéticas o variaciones sobre un modelo común. Más allá

de ciertas influencias y patrones que en este momento parecen universales —la poesía del ámbito anglosajón, las vanguardias históricas, el desdén por la grandilocuencia y del peso, relativo y desigual según los casos, de algunos maestros locales como los arriba citados, lo que me llama la atención de estos poetas, lo que justifica que los haya elegido, es su diferencia. He dicho en otra parte, al tratar de dar a conocer la poesía joven argentina en España, que no creo que un poeta representativo pueda ser un poeta interesante; lo que nos interesa en la lectura es una relación con el lenguaje particular y única, que nos lleve donde no hemos estado, que nos diga cosas que no hemos oído, que nos hable en un idioma que nadie más conoce y que hacemos nuestro, por un instante o para siempre.

Ojalá estos poemas sirvan para que los lectores argentinos puedan hacerse una idea de cuáles son los caminos que recorre y planea recorrer la poesía que se ha escrito recientemente en España. Ojalá alguno de estos caminos sugiera suficiente misterio como para atraerlos. Ojalá continúe el diálogo con los mismos y nuevos interlocutores.

Mariano Peyrou

Mariano Peyrou (Buenos Aires, 1971) es músico y licenciado en Antropología Social; vive en España desde que su familia dejó la Argentina, en 1976. En España ha publicado *La voluntad de equilibrio* (Fundación María del Villar, 2000), *A veces transparente* (Bartleby Editores, 2004) y *La sal* (Pre-Textos, 2005). En la Argentina han aparecido los libros *De las cosas que caen* (Bajo la luna, Buenos Aires, 2004) y *La unidad del dos* (EDUCC, Córdoba, 2004).

Benito del Pliego

Fábula

La mosca:

—“La insistencia es virtud y condena. ‘Insiste en tu ruina y obtendrás la salvación’ —dejó dicho un poeta.

Se acepta el hambre y el frío, pero la insatisfacción es cuchillo que se clava uno mismo.

Un mundo pequeño y miserable, el deseo lo transforma en panal: él nos incita y él nos sacia, él nos encierra.”

La rana:

—“Quien vive a la orilla repite siempre el mismo canto. Un sonido solo es suficiente, eco que hace a cada cual oírse.

No vale la pena correr mundo: cruza esta línea y viaja. Agua y tierra son fronteras, son fronteras madurez e infancia.”

La hormiga:

—“Lo pequeño encierra inmensas dimensiones.

No hay nada que no sea hormiga sin dejar de ser al mismo tiempo lo que sea. Mis manos: yo; y la hilera que bulle en el tronco del árbol: yo; y los granos de trigo, y el de arena, y las hojas de la parrá.

Tenemos perfiles complejos que el ojo no ve ni la cabeza entiende. Qué importa: ceguera e ignorancia también somos yo misma.”

La lombriz:

—“La oscuridad que te protege, el laberinto, es alimento y aire: trama (confusa) para la vida. Dibuja un cuerpo el perfil de tu cuerpo y en su trazado te justificas.

Cuando un dilema te abruma divídetete y te enriqueces. No temas dejar de ser lo que no eres;

si la duplicidad te angustia, recuerda: por la noche es difícil dar con tu propio camino y si lo hallas, será fácil perderlo.”

La araña:

—“La red es memoria que todo lo envuelve, y todo lo trae hacia sí y en sí lo conserva y lo atrapa. Lo que roza su borde toca el centro mismo.

Repites tu malla y cuando intentas variar tu patrón, reincides, porque ninguno es mejor que el que te ata.

Sólo el equilibrista puede escapar; el equilibrista cree jugar la vida cuando pone en peligro las vidas ajenas.”

El caracol:

—“El que tenga ojos para ver que los invierta.

No hay más habitación que la de uno mismo, pero una choza sin luces puede ser un castillo, y su carga el eje que te junte.

Al fin, el que pasa las horas habiéndose llega a confundir lo interior y lo ajeno.”

El calendario:

—“La espera todo lo desborda y lo anula. No hay ceguera mayor que mirar a lo lejos.

El mundo es rutina y la sorpresa está prevista; quien se empeña en hacer de los días de trabajo una fiesta tiñe de rojo sus hojas.”

La escalera:

—“Ser lo que piensa es el logro y el dolor de la escalera, ascensión y caída para ir de uno mismo a uno mismo.

Ocuparse del viaje mientras se viaja es ser peldaño; peldaño, para quien subir o bajar no importa.

Mira tus pies al avanzar y no avanzas, tropiezas.”

La tortuga:

—“Vejez es don de calma.

Más veloz quien sabe lo que busca que quien llega y, una vez allí, detenido espera. Otros caminan o duermen según

sea de noche o de día, pero el paso que marcan los sueños progresa dormido.

La lentitud, coraza contra la locura. El remanso no se ahoga nunca en la corriente.”

Los huesos:

—“Es difícil ver lo que sostiene, la blancura expuesta al sol es cegadora.

Afuera lo blando, lo blando afuera es bueno.

Lo que no cede al embate se quiebra, es cierto, pero aún quebrado permanece.

Nada guarda una caña y rebosa melaza. Para sonar, la flauta debe deshacerse de su médula.”

El caballo:

—“Mienten quienes dicen que son libres porque nadie les maneja.

Oigo decir que hubo caballos sin amo, pero pienso en sus jinetes.

También el que clava tu herradura y te ensilla lleva a lomos la bota que le espolea.”

Las tijeras:

—“Unión de dos es división de muchos. Los que se juntan y de continuo se rozan forman un único filo. No te interpongas entre quien así se quiere: el hambre de matar se ensañará contigo.”

La gallina:

—“Para escapar con vida cuentas con tus obras. Si te dan y te dan sin pedir nada a cambio, sospecha.

Nunca seas tú lo mejor de ti mismo; lo mejor de ti es lo que los demás prefieren: si no te entregas de una vez, serás esclavo, pero la esclavitud extenderá tu vida.”

Julieta Valero

Altamirano 34

de Altar de los días parados:

Una casa en ele
como era entonces mi vida,
una sola doblez,
la del cansancio de siglos cuando subíamos
de Rosales, adelantando
en las rodillas
todas las batallas –francas heridas
de genealogía inmediata, francos
dolores–. Por el pico y la desgana
nos lanzaban, dos a dos,
al baño. El más turbio guerrero gritaba la ignominia
con su último soprano
y dejábamos el agua hecha cieno
inofensivo. Ropa limpia, raya a un lado
y el pasillo violento en sus olores.

A las nueve la casa bullía
con timbre de mujeres
y la diáspora cesaba en torno
a la cena. Mis hermanos,
neptunos desbocados, emergían
con un patio remoto en su dureza
y hendiendo el aire de ritmos tridentinos nos llenaban
los platos de gestas en colores,
relato de feroces recreos en los que se elevaba, unánime,
la flor lacerante de las jerarquías.

Puro acontecer, tiempo sin cesura.
No era entonces necesario
tamizar la luz; un océano
apenas hubiera separado
el mundo de la boca.

Pero fue un instante
que estuvimos ilesos.

La inminencia de la noche daba
a todo gesto
un aire terminal.
Miedo de ir a tener miedo,
miedo a la tibia delación de unas sábanas
que confirmarían
la sospechada circularidad
de los días: la noche sucedería a la mañana
y el cuello de mi madre
quizá no estuviera
urgente,
como un desayuno.

Es terrible bucear por vez primera
sobre el filón convexo de la espalda.
Una cuenta, si se inicia,
pierde todo su sentido. Yo sé.
Iremos abundando
en la ciencia de las cuerdas;
el cabo de la infancia empieza a trazar
su arco imperceptible
–ira marina de las culebras–.

También se combaten
los años inmediatos

y no lo hacen
para vernos pasar.

Julieta Valero (Madrid, 1971) es licenciada en Filología
Hispánica. Publicó *Altar de los días parados* (Bartleby
Editores, 2003) y *Los heridos graves* (DVD, 2005).

Raúl Morales García

Casa

Pasillo

No es intenso este lenguaje para
la luz que entra y se deposita en el fondo
de las ollas
en los pulmones o en la estirpe
de la mujer que habita esta cocina.
No es intenso después de tres años a la espera,
cubierto por la misma luz que ilumina
también el final del pasillo y el olor
que nos hacía temblar.
Pero si lo recorro despacio
en la baldosa catorce
comienza el jardín echado a perder
con frutos y azufre,
y un poco más adelante
la silla arrastrada, la caracola vacía,
la alfombra rota.
No es intenso este lenguaje para
las cosas que son
para el hombre que soy al final del pasillo.

Les Arques

Otoño sin las hormigas que siempre vuelven
pero con animales recién nacidos
pisoteando despacio las manzanas que quedaron
sobre el camino de tierra.
Sin recoger Con recovecos
Y estoy tan cerca de la siguiente palabra
de que nadie me vea detrás de ella,
tan lejos del árbol
donde se deben dejar colgados los zapatos sin atar
el corazón y los pulmones
llenos de aire

Primera mañana

Punzada
una astilla de luz,
una aguja bien escondida
-a la espera-
del cuerpo
del complicar las cosas
hasta que son insoportables,
como Karen en su granja.
Punzada
del cuerpo,
despertar
-el roce de una hoja,
el hocio de un ciervo-
después de haber respirado
toda la noche
vientre contra vientre
-escarcha
raíces que traspasan la piel
hasta los órganos vitales-
con el ángel ya entregado

las alas abiertas
bajo un mismo cielo

Coda

Como Julie
pasando el puño
por la pared
pero tumbado en el camino
sintiendo cada piedra
en la espalda.

Raúl Morales (Madrid, 1973) es licenciado en Filología
Hispánica. Ha publicado *Del nombre de las cosas* (Pre-textos).

Marta Agudo

Paisaje expresado en luz

Paisaje expresado en luz.
Pero aguarda la noche.

Tensión del rastro.

Criminal sin rastro ni pregunta:
el cuenco ampuloso de los días.

Y el ser:
madriguera incapaz de tanta pérdida.

Madriguera de miedos
es el cerebro.

Empeño estéril de llanto y celosía.

Certidumbre del llanto.
Niño en brazos callados de la fiebre.
Atrás queda el deseo de su vida.
Comienza aquí su gesta y su derrota.

Fue la edad vocación de derrota,

compulsión de instinto y tiempo
hasta el ya de los suicidas.

Como el suicida integra en la muralla
la impronta de su salto,
aguardas en la noche
la sed de la caída,
la astuta sucesión de la contienda.

... Sucesión de cuerpos
buscando
las letras de una rima inalcanzable...

Letra
o labio en derrota.

¿Cómo nace entonces
del verbo la honda mies?

Espacio herido para el nuevo verbo,

porque acudes cansado
a las palabras
por verlas titilar.

Marta Agudo (Madrid, 1971) es Doctora en Filología Hispánica
y ejerció como profesora en la Universidad de Barcelona. Ha
publicado el libro de poemas *Fragmento* (CELYA, 2004) y junto
con Carlos Jiménez Arribas es responsable de *Campo abierto*.
Antología del poema en prosa en España (1990-2005) (DVD,
2005). En la actualidad dirige la editorial *El Lotófago* de la
Galería Luis Burgos Arte del Siglo XX.

Jordi Doce

Dos poemas inéditos

[El tibio sol de octubre...]

El tibio sol de octubre alumbra los ramajes, las blancas telarañas que ondean en el aire más limpio de la tarde. Su fulgor no calienta, tan sólo me concede una tregua de luz, una rara pureza en la que fluyo dócil, desnudo de ansiedades y deseos. El tiempo no me ha dado una sangre serena, una casa de aliento, el refugio leal de una sabiduría capaz de concertar los días con las noches, la furia y la quietud; sólo estos paréntesis fugaces, esta ilusión sin cuerpo como el verde borroso de los sauces. ¿Existe ese saber, existió alguna vez, seré capaz de hallarlo o merecerlo bajo el signo variable de los cielos? La memoria nos lega sus cenizas, los rescoldos latentes donde un turbio sentido se agazapa; su temblor, más ligero que mi nombre, oculta sin embargo una celada, los ávidos grilletes de lo infinitamente perdurable. Miro el seto de boj, el laurel polvoriento en la última luz, cómo consentían ahora en apagarse bajo el áspero gris de algunas nubes. Carecen de pasado, de raíz en el tiempo. No hay temor en su ingreso reiterado en lo oscuro, en su diario replegarse sobre la tierra helada. ¿Guardan algún recuerdo de la tarde, de este aire pacífico que iguala con su lumbré las muescas de la escena, la sabia confusión de lo real? Imposibles, giran sobre sí mismos en el tiempo, sin advertir al hombre que vela, interrogante, y en el lienzo curtido de sus formas se descubre mortal, turbado por un

miedo que no entiende, que no sabe esconder. El día fue un desierto que mis actos poblaban inútilmente, y esta breve quietud un espejismo a punto de anegarse en la penumbra. Siento frío en la sangre, algo como un temblor o una inminencia. He visto despojarse los caminos del parque. La luz cae rasante sobre la arena sucia.

[En Thames Walk...]

En Thames Walk, las gaviotas saqueaban el fango bajo una luz metálica, o vestían el aire, ingravídas, girando sobre el puente de Hammersmith como enormes esporas. Venían de muy lejos, con la marea baja y el olor del salitre, y se instalaban entre restos de plástico, charcos de aceite y leños andrajosos, la basura procaz de los bajos. Allí, junto al breve jardín del tiempo compartido, la brisa del Atlántico mordía las maderas y el cemento, velaba la otra orilla donde a veces, a media tarde, un sol desafiante hacía relumbrar los descampados. Era el Londres de Blake, con sus calles censadas y sus fraguas satánicas, la niebla parda de la realidad, el río abandonado por sus ninfas, el cielo donde torres de ladrillo ondeaban su fuego seco. Nada era nuestro entonces, sólo aquellas conversaciones, la fresca letanía de agravios y cansancios junto al pretil sólico, el peso muerto de la expectativa caminando sin prisa a nuestro la-

do. Trama de herrumbres prematuras, el tiempo era un espejo en cuyo azogue plantábamos palabras impacientes, semillas de palabras que pudieran un día suplantarlos. Ahora sé que el deseo de ser oscuricia el ser, que la sangre no fluye a voluntad; hurtarnos al presente era una forma de inventar otro nuevo, de alzar con negaciones la quimera del sí, la casa en espejismo de la consumación. Se adensaba en los muros la penumbra inconsútil de la tarde y nosotros hablábamos, hablábamos, llevados de la mano de la urgencia, escrutando las aguas donde un rostro borrado nos llamaba... Una vez, en la orilla, vimos brillar la cola de una rata. Al tenue resplandor de las farolas, su negrura coriácea restalló ante nosotros como un látigo. Vislumbramos luego el pelaje, la blandura grasienta de su lomo, sus bruscos movimientos de reptil ofuscado. Regresaba a su hogar, como nosotros, bajo la tenue luz de las farolas, soldado en su trinchería de despojos, señal de algún augurio que no supimos descifrar. ¿De qué tenía miedo? ¿De la noche incipiente? ¿De la voz que calló de pronto al atisbarla, vencida por la intriga? El aire pensativo, con el terco espesor de las horas sin rumbo, se engastaba en la piel como una especie, borrando el crepitar de nuestros nombres. Invisibles a todo, sólo el vapor del río supo ofrecernos algo semejante a un cuerpo. Obedientes al aguijón del frío, respiramos su aliento alquitranado hasta formar con él un nuevo rostro, hecho de espera y de esperanza, y otra vez fuimos vulnerables.

Jordi Doce (Gijón, 1967) es licenciado en Filología Inglesa por la Universidad de Oviedo y doctor por la Universidad de Sheffield. Ha sido, asimismo, lector de español en la Universidad de Oxford y subdirector editorial de la revista *Letras Libres*. Ha preparado ediciones bilingües de la poesía de Paul Auster, William Blake, T. S. Eliot, Ted Hughes, Charles Simic y Charles Tomlinson, así como de las memorias literarias de Thomas de Quincey, y es autor, entre otros, de los poemarios *Lección de permanencia* (Pre-Textos, 2000), *Otras lunas* (DVD, 2002) y *Gran angular* (DVD, 2005). Ha coordinado con Andrés Sánchez Robayna el volumen de ensayos críticos *Poesía hispánica contemporánea* (Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2005).

Carlos Jiménez Arribas

Pasión de Hopper

De Manual de supervivencia:

Circuncisión

Eres, amor, la espuma del camino, el nimbo que en los chopos circuncida su alianza. Y yo crucé con mi avedez todos los círculos, atravesé todas las sombras. Crecí, crecí, me puse en pie y comencé a caminar rompiendo el corro aquel de los que en mí oficiaban el secreto, la circunferencia. Había abandonado para siempre el reino fiel de la pasión sonámbula y entraba descubierta en el umbral sin fin de tu deseo.

Zarza

Fruto tardío de la latitud nace la zarza, y en su ascensión va coronando de carmín el páramo. El fuego es la verdad que la hace libre y unifica su poder, su luz exclamativa en el silencio. Quise llamar al ámbito camino, a la extensión paisaje. Pero la voz vive en la zarza: allí persigue su propia plenitud, los altos vuelos de un corazón desenterrado.

Inéditos:

Vaca

La vaca, entre el renault abandonado y la irredenta segadora, ¿sabe, como el erguido cereal, que más certera gloria alcanzará con su abandono? Rumor oscuro del molar reuniendo hierba. Triunfa lo que excede, vertical, a la osamenta. Y la luz, que es don ya declinante de esos ojos para el mundo, fermenta hasta quietarse en el lugar de los estómagos.

Leche de oveja

La mirada de Ulises
Angelopoulos

La historia empieza en Grecia. Ulises, héroe crepuscular de grandes brazos, domina siete lenguas. Penélope, su secretaria, cambia de identidad tras cada cópula. Es su segunda luna de miel después de tantos años. Viajan en tren a Sarajevo, ciudad donde un esnáiper mató definitivamente a Europa. Y allí, tras las metamorfosis, después de ser la reportera que le entrevistara para *Life*, la campesina que le diera de mamar leche de oveja, Penélope muere en los brazos de Ulises Odiseo, el hombre sin rival con el timón o con el arco que la llora despierto en las ruinas. Los dioses castigaban de forma poco usada su soberbia.

Pasión de Hopper

¿Se va a acostar? ¿O se levanta? Y ese abandono de los hombros, ¿es toda su firmeza? No dice qué se escapa asido entre las manos. Entre el vacío de las formas, bajo una luz que puede ser la noche, el día, la habitación no gira en torno. Es la deriva occipital del pensamiento, la anatomización de la pregunta: ¿se va a acostar? ¿O se levanta?

Piedra del barco que navega, plomo del mar: la tierra es un milagro en la extensión del mundo océano. No la navegación, el faro o la inconstancia de los pájaros. No: la permanencia. Desarbolado el mástil, la cruz nace en los brazos y muere como el miedo en el estómago. Ave que extiende así las alas anuncia la proximidad de un horizonte, luego sucumbe al vértigo de la ficción y cae la tarde sobre un mar que a barlovento es báratro. Con la verdad, el hombre abraza la virtud, el vicio necesario en lo que libre cae al mundo. Breve aparejo, enfrente está la tempestad, el pájaro es sacrificado y la tripulación devora el signo.

Soy el hombre que atiende a la sublimación del verde en los trigales, oye la voz inédita del grillo en la mitad del día y sabe que otro tiempo primordial le estalla entre las manos: concibe ciego el corazón y mudo el valle.

Unreal city
T. S. Eliot

La ciudad irreal que crece en los atardeceres y va siempre hacia sí misma no es esta que yo veo y me propone un horizonte, sino la que concibe el ojo, cenital en su inocencia. La mente la edifica sobre el ámbito del canto. Puedo reconocerme en la ciudad que habito, a través la gelatina que recubre los espejos, irle sumando fragmentaria edad a mis edades, no ver más rostro que el crepúsculo. Pero la equidistante formación de perspectivas da su oscura réplica a mis pasos. No vivo en este tiempo de ciudades abrasadas por la lluvia. No es esto el canto ni el espejo. No es esto aunque el azogue, la respiración digan que es esto.

Darwin en las Galápagos

Mira de paso a la tortuga, Charles, y di que no, que es imposible hallar algo más parecido a un elefante en una isla. Ese es el nombre de la vida, la variación en el espacio de lo mismo, un atributo de color, de ser, más denso en las costuras de la especie. Sin la tortuga, Charles, ¿existes tú y lo elefantino de tu rifle, eres el hombre y no un capricho de lo uno? Todo triunfo es de la forma: mira despacio al cuerpo que no duda, Charles, en la seguridad del paso avanza algo más alto que la ciencia, un estupor que el animal traduce en cuello erguido y añoranza del marfil. Y posibilidad de trompa.

Alvaro García

Para lo que no existe

La tormenta

Como el que busca una palabra para salvarse de sí mismo y no la encuentra hasta que es tarde y el edificio está cerrado, o no se admiten más visitas, o allí no quedan salvaciones.

Uno revisa las urgencias, la irrealidad de lo real, los aceros del día inútil, y, cuando menos lo esperaba, habla por él una tormenta en la que tiembla al fin el día.

Agua de invierno respirable, alta ocasión de cielo frío a quien confiar el porvenir después de tanto no entenderlo: igual que cantan unos pájaros sin más excusa que la luz.

Cuando la luz del sol regresa y se abre sitio entre los árboles, todo en el sábado es aroma y plenitud color de tiempo. Necesitaba uno la lluvia para mirar a través de ella.

El chaparrón es un visillo que purifica los paisajes. Cómo se limpia el panorama y se nos vuelve hospitalario. La irreverencia del nublado es una rara cortesía.

Así querrías ser: a medias la transparencia de los códigos y la reserva del que vela la nitidez de un mundo vivo cada mañana ante los ojos, el corazón y las preguntas.

Ser realidad como lo oscuro.

Canción del atlas

En la extensión plural del atlas, cada color es un país con gente que de pronto dice: *esto sólo me pasa a mí.*

Pasar el dedo por la página hormigueada es como ir a soledades que barruntan *esto sólo me pasa a mí.*

Arrugados de cordilleras, cercados por un mar añil, kilómetros de pena exclaman *esto sólo me pasa a mí.*

Pasas el dedo como un viento de indiferencia de aquí a allí. Y da un vértigo extraño y piensas *esto sólo me pasa a mí.*

Luz de verano al sur

Es esta luz que envuelve lo que toca y lo deja invisible, de tan nitido.

La luz se salta cosas y esta luz tiene prisa por ser luz de sí misma.

Sólo se ve de noche la médula del día, el esqueleto último de un mundo que gira como gira entre lo negro el faro.

Límite

Vaho fugaz, vapor entre la carretera y el paisaje, el árbol de la almendra es esta espuma rosa y llena de febrero. Junto al mar, la suavidad de un límite inconstante.

Gato en el hombro

Cuando este gato elige la oculta irradiación de tu tristeza, su pelaje te salva de ti mismo. Después se lleva al ático, mansamente, el voltaje de tu pena, la corriente del no que por tu sangre le dice no a las cosas de este día.

Después lo oyes llorar tras de la puerta y te cuesta pensar que es sólo él.

El eclipse

Entre el fulgor y el accidente, la pulpa del eclipse es el cerebro de quien piensa un eclipse. El mundo, entremezclado, cede al escamoteo de sí mismo.

La superposición de dos certezas es certeza.

Queda mirar eclipses en que la tarde se diluye y vuelve.

Pero nosotros no, ya no hace falta. Se está bien en la idea de un eclipse: da su sombra a la voz con que decirlo, entreverado el día, como el deseo nubla una conversación.

Marcos Cantelli

pespuntos

para Robert Creeley

azoradas
imágenes fijas

cobran un punto de claridad sobre la nieve al reunirlo todo

*

cuando se ajustan incluso mis ojos lo advierten: luz sombra físicamente enrejadas

esta atención del cuerpo ensambla lo mirado

*

aquel alambre de la concreción

la espina aquélla trazada en años y años de realidad volviéndose cordón de ahora

*

para que en el exterior crezca un aire que se acomode a este pulmón a la caída cruzada en ojos y oídos al desaparecer

*

¿y si nuestra naturaleza no fuera ascendente?

no dura mucho la tormenta abren un claro los pájaros

*

encender el relente entonces en lo vertebral

hebras juntas...

*

la piel alumbrada, al calcinar sus pliegues en pensamiento

*

esta nervadura del racimo sobre el plato intensamente aquí, encendiendo el interior tamizado

• fijando al cortarlo un mundo vertical

*

intensidad de niños sobre el hielo crecida en lumbre

*

vengo a los pájaros

gestado en la cabeza un prisma nuevo y su disolución la propia

bajo este foco otro alcance

animales en el asfalto afilan el aire hasta tocar la cara se agotan formas que no supimos abrigar pespuntos del cauce

cuando valerse era en sí mismo,

no más soledad que la ardid en propio consuelo

veo el cuadro de este tiempo

elementos para una savia

césped arrasado, entre neveros

sin embargo

no lo creo hay huecos también: mira ese árbol cómo se afila hacia ti

lo que pienso lo que digo viene de esas hojas quiero estar quiero estar

un muro entumecido por una rejilla cuando dobla la visión, tú conmigo

Marcos Cantelli (Bimenes, Asturias, 1974) ha publicado los los poemarios *Reunión* (Icaria, 1999), *enjambre* (Bartleby Editores, 2003) y *su sombrero* (DVD Ediciones, 2005). Ha traducido el libro *Piezas* (Pedazos) del poeta norteamericano Robert Creeley, publicado por Bartleby Editores. Coordina la revista electrónica www.7de7.net. El poema que se da arriba pertenece al libro *enjambre*.

Alvaro García (Málaga, 1965) es autor de *La noche junto al álbum* (Hiperión, 1989), *Intemperie* (Pre-Textos, 1995), *Para lo que no existe* (Pre-Textos, 1999) y *Caída* (Pre-Textos, 2002). Ha traducido a Larkin, Auden, Atwood, Kipling y Kenneth White.

Carlos Pardo

Alguien está

Como las circunstancias me pidieron un toque personal adopté el tono bajo para voz atiplada con temblor en la frase y temor en el

/verbo, resuelto a tropicaciones. No era yo ni era el propio lenguaje quien hablaba, sino un experimento de humanos con cultura: pues soy un hombre de labios impuros y en un pueblo de labios impuros habito. Porque era vanidad querer narrar mi vida aun más cubierta de su camuflaje de cuidado interior, desflecada en oficios, y vanidad hablar del mundo como de la superficie que devuelve una imagen de uno mismo asombrado y un nimbo de paisaje lila o verde y fucsia y ocre o negro con dos trazos azules excéntricos, de pulso abierto, dialéctica del tacto y la cabeza en cielos que un exceso creador pulcramente dibuja despoblados. Y vanidad que no dijera yo y que hablara de dioses de un acervo que apenas conocía como quien en la víspera sonríe afirmativo a los deslices de un amigo inventado.

La mujeres van y vienen oliendo a tãpies.

Hemos tomado fórmulas prestadas del viaje épico, del auto-conocimiento a pie, del folk, del rock, del apólago esdrújulo, de los documentales en voz baja, del cosmos homeopático.

No partir, no llegar. Retardar para cuando realicemos de forma pleni-potenciaria el placer sin que éste nos consuma, más digno por la confianza, más aséptico sin duda por haber olvidado la emergencia, por haber esperado –si el deseo era auténtico hablando en jerga de autenticidad– un deseo que luego luego será mejor.

Hablar para salir airosos de la vida por los caminos del lenguaje. Y aquí termina la insatisfacción.

Alguien está tensando la malla de los términos, pero dónde suceden las palabras de amor y quién se atrevería a sostener tirante el arco rilkeano sin dispararse en una identidad y que lo llamen cura.

Vivimos para nuestro tiempo. Clásicos. Indigentes. No ocupamos lugar en las metáforas de lo habitable. El ojo ya no acude a la mano, aunque le llega el eco

de unos doscientos huesos y le habla de tú.

Contigo nada tiene que ver la arquitectura puritana. La luz no te limita y curva el horizonte para que yo no vea. Eres sensual: exactamente como las cosquillas de un perro entre el /estómago, que da melancolía, y el corazón, que da conversación. Traiciono mis principios porque no te /poseo pero soy rico porque no poseo y pobre por lo poco que aún habría que perder.

Los alanos emigraban. El astrólogo cosía el cielo.

En las llanuras y en las cordilleras, en los bosques de escombros mitológicos los tilos esparcían su ortodoxia, golpeaban al alba los baldones de pacíficos reinos, vertían plomo en campos roturados.

A ti y a mí bajo el caparazón de un cielo rosa nos cuida el siglo XXI: cónsules de la retaguardia, altivos aranceles de un amor aduanero. El alma en su paisaje filosofa; es el tacto quien nos da la razón.

Te quiero al modo de los viejos pintores del *trecento*, humana y geométrica, ojos negros, piel blanca, rebeca roja y camiseta verde militar

Ya debería el tiempo andar por ahí.

Las tejas son del gris del dragón de /Komodo.

Las horas de la tarde nuestras contemporáneas.

Ciertamente aunque hubiéramos caído en un espejo opaco, el compás busca un hueco en las costillas para trazar el mundo: protégete, mejor el corazón a la altura del suelo, ancladas las extremidades y los ojos nostálgicos en las nubes de un siglo sin figuras para el drama, decorado de oro, ya más sueño que vida.

No lo digo por mí aunque a menudo observe una dilatación igual y así hasta el término del poro. Gravitan los oráculos, la sombra que amonesta no es mi padre.

Mesianismo, altavoz de costumbres: la nariz apoyada en el aire, la nuca tibia de la primavera, una república de polvo y aguardar, hacia abajo telúricas las ramas, el invierno de las constelaciones.

Ada Salas

Lugar de la derrota

No duerme el animal que busca su alimento. Huele y está tan lejos todavía el aire de su presa. Y vagará en la noche. Con la sola certeza de su hambre. Ciego

porque una vez ya supo

de ese breve temblor bajo su zarpa.

Es una piedra y mira el tránsito ligero de las nubes la curva de las ramas la imposible geometría del pájaro.

Es una piedra y muda mira

la secreta impostura de todo movimiento.

Y me dices que esto es el amor. Ya conocí su hambre y aún me sangra. No me veas pasar. Cierra los ojos.

Este cuerpo que huye no es el mío.

También llega el olvido. Sabe que a toda plenitud sigue su ruina

y a pesar del cansancio llega

y abre una herida limpia para que entre la muerte.

Y para qué esta herida

esta abertura umbilical por donde entra y sale la claridad del mundo

si no me quedan nombres ya

de tanta transparencia.

Lugar de la carencia pura desposesión. Sea vano mi nombre vano este empeño furioso por ser río

y no breve humedad bajo la piedra.

Porque los ojos los ensucia el tiempo apenas reconoces la luz de la mañana. Pero a tu puerta insiste la terca claridad.

Como perro que sabe

que lo que fuera amor no entiende olvido.

No habrá reposo para el fatigado el muerto el afligido. Para el que respiraba y no sabía qué era respirar pero quiso saberlo hasta la asfixia. No hubo tampoco meta ni destino.

Así pues ya descansa. Mira la tarde y deja que la tarde haga lo que tenga que hacer.

Llegar era el camino.

Las palabras que dije ya no me significan. No sabía que a todo le sucede lo mismo y que mueren de tiempo también las palabras. O seré yo tal vez. O seremos lo mismo.

Un oscuro temblor donde resuena lejos

lo vivido.

Ni secreto ni pacto. Ni muda sumisión ni profecía. Escucho cómo llega la crecida fluvial de las palabras. Reúno los despojos. Abrazo los cadáveres

y con ellos enciendo

esta pira común para el olvido.

Karl Kraus - traducción de Sandra Santana

¡EEDICIOOÓN ESPECIAAL!

Si se pudiera calcular el talento de un escritor por la admiración de sus pares, la idolatría de Walter Benjamin, Sigmund Freud, Ludwig Wittgenstein o Elias Canetti le habrían bastado a Karl Kraus (Jicin, Bohemia, 1874- Viena 1936) para ganarse un lugar entre los autores más originales (y la originalidad fue uno de sus temas predilectos) e influyentes de la segunda mitad del siglo pasado. Sin embargo, su obra volátil, de una lucidez desencantada e intolerable, se desangró en las arenas tórridas de la polémica y la sátira. Como afirmó Benjamin: "Nunca formuló Kraus una argumentación que no sustentara con toda su personalidad. Así encarna el misterio de la autoridad: nunca defraudar". Hacia 1899, fundó la revista *Die Fackel* (*La Antorcha*), escrita casi completamente por él mismo. En el primer número de los novecientos que se publicaron hasta su muerte, explicó: "Esperemos que nuestra *Antorcha* ilumine a nuestro país, en el cual nunca, al contrario que en el de Carlos V, se alza el sol". Desde sus páginas, se convirtió en la mala conciencia de la Viena de fines del siglo XIX y principios del XX, y combatió la opinión publicada, el modo en que la fraseología periodística mercantiliza el pensamiento. La intersección entre la literatura y la actualidad lo ocupó por completo, y advirtió los peligros agazapados en la prosa utilitaria y decorativa. A eso apuntaba cuando escribió que Heine había alojado tanto el corsé de la lengua alemana que cualquier viajante de comercio podía manosearle los senos. Su prosa arizada, siempre inoportuna, se prodigó en tragedias excesivas, imposibles de poner en escena, y en profusos aforismos. De hecho, fue el mejor aforista después de Lichtenberg y Nietzsche. Lejos de los embelecadores verbales, Kraus se revela en sus aforismos como un miniaturista de las ideas que, en sus palabras, nombra con respeto las cosas que están en el fondo de la superficie. Disfrazados en el homenaje del epigra-

fe, sus citas asaltan al lector en textos ajenos. Cada una de sus líneas, fácilmente citables, encierra una teoría entera. ¿Por qué Arnold Schoenberg mencionaba insistentemente su especulación de que el lenguaje es la madre del pensamiento? ¿Cuánto le deben las benjaminianas *Tesis de Filosofía de la Historia* a la idea de que la meta es el origen? ¿Será cierto que "los alumnos comen lo que los maestros digieren"?

Kraus sigue siendo poco y mal conocido en castellano. Entre las traducciones de sus libros se cuentan *Los últimos días de la humanidad*, *La tercera noche de Walpurgis* (ambos en Tusquets), *Contra los periodistas y otros contras* (Taurus) y *Escritos* (Visor), casi todos descatálogos y inhallables en las librerías porteñas. Quedaba una deuda de honor con su poesía. Recientemente, la editorial Pre-textos, de Madrid, Buenos Aires y Valencia, publicó una selección de sus poemas, *Palabras en versos*, en traducción de Sandra Santana; por gentileza de la misma, se reproduce aquí una versión del poema "Eextrausgabe" -, inédito en castellano y no incluido en la edición de Pre-textos. El título del poema merece un comentario: explica la traductora que "una estricta censura de las publicaciones en el Imperio Austro-húngaro permitía, durante el reinado del emperador Francisco José, que los periódicos se distribuyeran únicamente en determinados puestos de venta. La prohibición de vender periódicos en la vía pública fue parcialmente revocada en 1914 con ocasión de los acontecimientos bélicos. Se permitió entonces la venta de algunas "Ediciones especiales" cuyos beneficios eran destinados a la asistencia de los heridos e inválidos de guerra. Karl Kraus se sirve del reclamo de estos vendedores callejeros como motivo central de este largo poema."

Pablo Gianera

Hay ahora tantas lunas¹ que la llamada de la naturaleza local se ha establecido y nunca más desaparecerá. Diariamente, cada hora, a cada instante la reciben vuestros oídos donde, en adelante, permanece incorporada. La naturaleza la escuchará incluso cuando su causa última, tan apegada a ella, yace bajo tierra; resonará cuando ya no haya bocas que puedan pronunciarla. Se repetirá cada día y a cada momento. Siempre que salgas de casa, al atravesar el umbral, allá donde vayas o estés, te alcanzará su llamada. Aquí está, te cautiva, te atrapa, te hace preso, te obliga y no puedes dejar de prestar atención a las estaciones de este viaje infernal. Así sabrás, después de todo, cómo funciona el mundo. Esta ciudad, que transforma el caos en imagen, en alegoría de sí misma, en símbolo y en música, se ha burlado de ti con una óptica deformada. Ahora también, en el apremio del tiempo, es invadida por la falsa acústica. Los hombres se sostienen con dificultad en este espacio. En el ovillo del tráfico pudiste diferenciar el color de su piel. Mira, ese tiene un pelo blanco en las sienes, y aquel transeúnte también llegará a viejo. Hoy goza de una sólida posición. Ese otro, sin embargo, parece preocupado. El sonido limpio de un solista sale a tu encuentro. Se echa en falta la comparsa. Te encuentras, continuamente, con aquellos que están resueltos a participar del coro por complacencia pero, en cuanto un hombre solo se sitúa frente a la ópera, cualquier perspectiva de vida por venir te está vedada. Un cartel, instalado como reclamo del visitante en los pasillos del metro, te muestra el lugar, el auténtico centro de una gran urbe. Reconoces, en seguida, la identidad de tres viandantes. Uno se gira hacia ti riendo, ya sabes lo que es: constituye, como cada vienés, una atracción turística.



A los pies de todos sus habitantes se extiende la ciudad ¡Qué gran desdicha! El girar entre los dedos de un enorme bigote es un obstáculo que te impide avanzar sin tropezar. Los pensamientos conviven con facilidad, pero los vienés chocan con violencia en el espacio². Se rodean unos en torno a otros e igualmente se aglomeran en el periódico inaugurando su propia exposición.

Eextrausgabe! Nun sind's so viele Monde, daß der Ruf/ der hiesigen Natur intabuliert ist/ Nie mehr wird er verschwinden. Täglich, stündlich/ in jeglicher Minute nahm ihr Ohr/ ihn aus/ Er bleibt ihr fortan einverleibt./ Sie hört ihn, wenn der letzte Anlaß, ihr/ so zuzusetzen, längst begraben ist/ sie tönt ihn noch, wenn ihn kein Mund mehr ruft/ und täglich, stündlich wird es sein, wie jetzt/ Wann immer du dein Haus verlassen willst./ wo immer du aus einem Tor hinaustrittst/ wo du auch gehst und stehst, der Ruf erteilt dich/ ist da und packt dich, hat dich, hält dich fest/ und zwickt dich, und du mußt ein Ohr behalten/ für die Stationen dieser Hollenfahrt/ wirst wissen, wie die Welt läuft, je nachdem./ Die Stadt, der alles Chaos wird zum Bild./ zum Sinnbild ihrer selbst, zum Wahrzeichen/ und zur Musik auch, hat dich lebenslanglich/ genarrt mit falscher Optik. Und nun ist/ im Drang der Zeit die falsche Akustik/ ihr zugewachsen. Menschen standen schlecht/ im Raum; im Knäuel des Verkehrs warst du imstand./ den Teint zu unterscheiden. Schau/ der hat ein weißes Haar hier an der Schläfe/ und der Passant dort wird halt auch schon alt/ Gut aufgelegt ist der heut, jener aber/ muß Sorgen haben. Lauter Solospiele/ begegnen dir, es fehlt Komparserie/ du triffst nur immer solche, die im Chor/ so mitzuwirken aus Gefälligkeit/ entschlossen sind. Doch stellt sich vor der Oper/ ein Mann nur hin, so ist dir jede Aussicht/ ins weitere Leben gänzlich abgepersert./ Im Korridor des Schnellzugs ein Reklambild/ zur Anlockung der Fremden angebracht/ zeigt dir den Platz, ein

Solamente unidos por el saludo, al ir todos con Dios, nadie le alcanza. ¿Pero cómo es esto? ¡Dios santo! El pésimio dibujante de viñetas humorísticas vienésas ha creado a los hombres a su imagen. Todo está animado, salta con alegría y, sin embargo, está tan tieso como la muerte. Schönplugg³ trazó los frutos de la vida en los que ya no crece tallo alguno. El aire es pared sobre la que el hombre está adherido, inquieto y sin esperanza. Todo está descolocado y loco por la ley de la falsa perspectiva mientras es derogada la ley de gravedad, tal vez debido a la ley de la indolencia. Los hombres caminan sin moverse de sitio, y los caballos penden en el aire. Es cosa del demonio, lo que avanza, permanece; lo que permanece, cae; lo que cae, avanza. En el espejo deformante vives a toda esa gente, obesos o delgados en extremo. Su vivienda es una barraca de feria y la bola del mundo un cristal multicolor donde, tan pronto anchos como largos, rien los vienéses al contemplar sus rostros. Sólo son un esbozo, y esbozados aparecen en el libro del destino. Su dibujante fue un demonio. Ahora además, quién lo pone en duda, un mal músico callejero se unió al cotarro. Si ya habías sido obligado a contemplar aquellos hombres que no querías ver, ahora tendrás que escuchar a los que nunca quisiste escuchar. Por si la torre de San Esteban aún no lo había hecho, un enano termina de ocultarle el horizonte. No puedes ver, vives en completa oscuridad. Te llena también de ruido el espacio interplanetario. ¡Ya no oyes otra cosa! ¿Acaso no está de los nervios la multitud desatada de proletarios, aquellos que una vez, callados y quietos contra la pared de la vida, mostraron la mano muda al mendigar? El proletariado es pródromo que se desencadena y corre tras la victoria queriendo superarla.

rechtes Großstadtzentrum/ und du erkennst gleich die Persönlichkeit/ von drei Passanten, einer wendet sich/ und lächelt zu dir, wissend, was er ist/ Er ist, was eben jeder Wiener ist/ und jeder anders: eine Sehenswürdigkeit/ Am Fuße jedes ihrer Einwohner/ liegt diese Stadt. Es ist halt ein Malheur./ Ein Schnurrbart zwirbelt sich als Hindernis/ du kannst nicht weiter, ohne anzustoßen/ Leicht beieinander wohnen die Gedanken/ doch hart im Raume stoßen sich die Wiener./ Sie stehen einander unter andern/ und stehn auch in der Zeitungs so herum/ anwesend stets, die eigene Ausstellung eröffnend/ nur verbunden durch den Gruß/ denn jeder hat die Ehre, keiner hat sie./ Wie kam denn das? Bei Gott, der schlechte Zeichner/ neuenerischen Farbenwitzes hat/ den Menschen hier nach seinem Ebenbild/ geschaffen, alles ist lebendig, springt/ ist quetschvergnügt und dennoch todesstarr./ Ein Schönplugg zog des Lebens Ackerfurche/ aus der kein Halm mehr wächst. Die Luft ist Wand/ an der der Mensch leidet, hoffnungslos verzappelt/ und alles ist verschoben, ist verrückt/ nach dem Gesetz der falschen Perspektive./ Und etwa noch nach dem Gesetz der Trägheit/ indes die Schwerkraft aufgehoben ist./ Die Menschen schreiten auf dem Fleck, die Pferde/ sie hängen in der Luft. Er ist ein Dämon/ Was geht, das steht; was steht, das fällt; was fällt, das geht. Im Zerrspiegel siehst du die Leute/ sie sind zu dick, zu dünn, Lachkabinitz/ ist ihre Wohnung und die Weltkugel/ ein buntes Glas, worin bald breit, bald lang/ der Wiener lachend sein Gesicht beschaut./ Verzeichnet

Ellos son los verdaderos heraldos del acontecimiento para cuya ignorancia todo está relacionado. Por eso debes detenerlos, hazles responsables y pregúntales: En su opinión, ¿cuánto puede prolongarse ahora que ya lo han provocado? Ellos lo saben, provienen del origen y, sin embargo, no se jactan de ello. ¿Qué se esconde tras esta aparición? He aquí el pavimento sobre el que avanzan las pisadas de la técnica. Restos de bosque y sangre se sublevan pidiendo algo que no sea un taxímetro. Tendrían derecho a ello, si no fuera porque ya está aquí. Así funciona el enfrentamiento cuerpo a cuerpo donde la naturaleza se encara al bullicio: todopoderosos ambos, ambos acaban sucumbiendo. El individuo juega al escondite, le divierte la técnica e inefablemente hace travesuras tras un tapetito. Siempre dispuesto y de buen humor: "¡Sí, usted no me dijo el número!" Aunque invisible, ella quiere tener un rostro. No es la centralita, todavía tiene una opinión; Así que no dice "Aquí la centralita", sino que contesta con

/frescura

"¿Digame?" y a la voz de "dígame" otra voz dice /"¡Disculpe!"

La tercera ya no dice "disculpe" sino otra cosa, es la voz del "pitaapitaapitaa". La conozco perfectamente, la distingo, aunque es inútil, porque ella lo niega. Los interlocutores se dan cita y hablan, conversan, charlan, parlan, parlotean, farfullan, chismean, murmuran, cotillean. Los cables se extienden manga por hombro, o mejor, mangas y hombros se extienden como cables superponiéndose ¡Por todos los diablos! El teléfono es un incordio, y la oficina el refugio de aquellos que no quieren ser molestados. Cientos de tipejos se retiran allí, cada cual viviendo para sí. Déjales que te expliquen cómo comenzó todo y con cuánta frecuencia se fuerza la vida sin que uno pueda detenerla. Así fue creado del mundo el caos. La vida es tan sólo un corte de líneas, falla la conexión entre el hombre y el tiempo. Con lo inteligible, conectado, está el lenguaje. Dices dos y son tres, ella entiende cinco, siete, nueve es tanto como uno: la tabla de multiplicar de las brujas es lo que acaba confundirtiéndote; Deseas tener el número que solicitas,

pero éste parece no llegar. Sabes que podría estar a tu alcance, pero no hay suerte. Libre es ocupado, ocupado es libre; hablas con uno, pero resulta ser otro. Todo está torcido. El sentido de la vida ha perdido el sentido y su instrumento no lo obedece. El fin es obstinado cuando los medios lo persiguen. Una eterna disputa en desagradable dialecto de lenguas dormidas que no mantienen su palabra llena el día y la noche, y se hace llamar algarabía. Esta mezcla de lenguas tiene el delicioso sabor de una papilla abrasada, preparada con verduras como cerebros. También las calles están bien espolvoreadas, siguiendo la receta, y el bienamado barro es una sabrosa papilla popular. Es un mal día, incluso el viento tiene un mal día. Ni el clima colabora, ni nuestra amada primavera se digna a participar. Hay corriente aunque todo esté cerrado, por la ventana abierta se filtra la asfixia. Lluve desde la tierra y se levanta polvo en los cielos salpicando incluso cuando todo está húmedo. El polvo se arremolina rápidamente, sin que nadie esté allí para evitarlo. En el camino te sale al paso el vecino, servido como se sirve un postre cuando ya perdiste el apetito: un grotesco engendro de harina y agua⁵. Consistiendo la variedad en una mezcla de judío y cristiano, aun más personalidad tendrá el café: con más crema, más dorado; más claro o más oscuro. En taza pequeña, en taza grande, en vaso; corto, largo y capuchino; cortado, con canela y doble ración de nata. A él se somete la población, dividiéndose en "zampacremas" y "zampapanatas". Pero si quieres algo de comer, el que tiene que servirse se disculpa diciendo que ya no podrá hacerlo. Y vuelven a pasar frente a ti todos los platos que ya probaste. El camarero no lo sabía, y tuvo que esperar a que tú le recordases diez camareros distintos, uno tras otro, "Disculpe, ya /pidió"

Les queda solamente pastel de Linz, tarta Sacher, bollitos vieneses, dulce de bohemia y pudín inglés, Dios castigue a Inglaterra y tú ayudarás al dueño a reparar la antigua afrenta de anís. Aunque tal vez te ha reservado, como favor especial, un pedacito de su mundialmente conocida "tarta Zeppenzau"⁶. Terminas de comer y quisieras pagar, así que te llaman y se repiten unos a otros:

"¡La cuenta!" pero nadie lo oye. El hombre a quien tenías que pagar, precisamente por ello, está profundamente ofendido y no quiere venir; probablemente se esté suicidando en la cocina. De pronto, alguien te grita para llamar tu atención: ¡Salta, por favor! No imaginas lo que esto pueda significar, estás desesperado, cuando descubres a un hombre pálido, blanco como la leche, que viene derecho a saludarte. Es el ángel de la muerte que te grita entre la confusión. Avanza hacia ti porque te ha llegado el momento de saludar. La energía vital te abandona. Todavía le toca a Grüber⁷ dar su opinión o mejor dicho, sólo él tiene ocasión de hacerlo. ¡Desde luego, eres un quejica! ¡Inténtalo, huye hacia el infierno. Toma el próximo coche si es que puedes, es decir, si es que no está ya "ocupado". Pero ahora es el cochero mismo el que te llama porque hoy no ha hecho aún ninguna carrera. Hoy será él el que te alquile. Se bebe deprisa el café mientras el caballo permanece pensativo como su dueño. Cruza las patas y recibe el forraje. El hombre le destapa y toma la manta con la que oculta el taxímetro para que nadie pueda nunca volver a verlo. Te preparas: logras abrir y cerrar la portezuela del coche. Pero es abierta, de nuevo, por un individuo extranjero que aguarda allí con pies descalzos⁸. Deja pasar el viento y la lluvia, y sólo porque lo hizo sin tu ayuda, y porque sin su ayuda fuiste capaz de abrir y cerrar la portezuela, solicita una recompensa por las molestias. La tiene, así que cierra de nuevo la puerta. Si quieres adelantar, entonces mejor apéate, pero no lo consigues, porque "a la izquierda, por favor" tienes que dirigirte, pero algo no marcha. Todo permanece quieto y se mueve, se mueve a derecha e /izquierda. Falta un caballo: allí está el hombre. Pero no por /compasión. Si no faltase ninguno, también estaría sólo por curiosidad. En tales casos nada sigue su curso, ni caballos, ni hombres. Nada sigue el curso de la vida. Todo avanza y permanece simultáneamente tropezando. Esta fechoría, en vez de aplacarse mediante la crianza, como no hay tal cosa, degenera de su modelo cada vez más. Podrían estar en silencio pero tienen que gritar así que vociferan su reclamo. La Edición especial, una llamada que, en otros lugares, constituye un final trístisimo al encarnar la vida misma.

(sigue en pág. 22)

sind sie und verzeichnet stehn sie/ im Schicksalsbuch. Der Zeichner war ein Dämon/ Nun aber hat sich, wer will es bezweifeln,/ ein böser Musikant hineingemischt./ Du warst genötigt, Menschen anzusehen,/ die du nicht sehen wolltest. Die du aber nicht hören wolltest, die muß du nun hören./ Ein Knirps ihr macht den Horizont dir voll/ wenn den der Stephansturm dir nicht verdeckt hat/ du siehst nichts anders mehr, du lebst im Dunkel./ Nun fällt dir der Welt draum mit Geräusch/ du hörst nichts anders mehr! Hat die entfesselte/ Schar von Proleten, die einst an der Wand des Lebens stand und stumm war, stumm die Hand zum Betteln zeigte, denn kein Lampenfieber?/ Proles ist Prodomos. Das stum und rennt/ dem Sieg voran und will ihn überbieten./ Das sind die wahren Herolde der Tat,/ in ihrer Unbegreiflichkeit ist aller/ Zusammenhang mit ihr - so halt sie wahr/ mach sie verantwortlich und frage sie/ wie lang es, wenn sie's schon verschuldet haben,/ nach ihrer Meinung wohl noch dauern mag!/ Sie wissen es, sie kommen von der Quelle/ sie ruhmten sonst so laut sich nicht der Tat./ Was steck wohl hintern Spuk? Hier ist ein Pfister, daß sich die Technik auf die Füße trete./ Reste von Wald und Blut empörten sich/ und wollten anders als der Taxameter./ Sie hatten recht, nun aber ist er da/ so funktioniert denn nur das Handgemenge/ in dem Natur hier kämpft mit dem Betrieb/ ohnmächtig beide, unterliegend/ Verstecken spielt das Individuum,/ spaßt mit der Technik und treibt Schabernack/ unfasbar hinter einem Telefon,/ doch immer gegenwärtig, gutgelaut: -Ja/ mir haben Sie die Nummer nicht gesagt!./ Unsichtbar will sie ein Gesicht doch haben?/ Sie ist nicht Amt, sie hat noch eine Meinung;/ sagt nicht: "Hier Amt", sie sagt frisch: «Hallo?»; sagt die «Hallo»-hier, sagt die andere «Bitte!»: die dritte sagt nicht «Bitte», sondern anders; die ist's, die «Pittapittapita» sagt./ Ich kenne sie genau, ich unterscheid; doch nicht es nicht, denn sie verleugnen sich./ Gespräche geben sich ein Rendezvous/ und tauschen, rauschen, lauschen, plauschen, mauseheln/ und hatschen, ratschen, tratschen miteinander./ die Drähte liegen wie nur Kraut und Rüben/ nein, Kraut und Rüben liegen wie die Drähte./ sie liegen Kreuztürken übereinander./ Das Telefon ist Störung. Das Bureau/ für Störung aber ist die Zuchtzeit jener/ die nicht gestört sein möchten. Hundert Käuze/ sind dort im Ruhstand, jeder lebt für sich/ läßt dich noch einmal alles sich erzählen, wie sich's begeben hat und wie es oft/ im Leben schief geht, kann man halt nichts machen./ So ward das Chaos aus der Welt erschaffen./ Das Leben ist nur eine Unterbrechung./ der Mensch ist falsch verbunden mit der Zeit./ Dem unverstündlich, der sie spricht, die Sprache/ Sagst zwei du, ist es drei, hört fünf sie, sieben/ neun ist soviel wie eins. Das Einmaleins/ der Hexen ist es, das dich so betrugt/ magst welche Nummer immer du verlangst./ sie kommt dir nicht heraus, und wäre sie/ dir selbst erlangbar, glückt es dennoch nicht/ frei ist besetzt, besetzt ist aber frei/ du sprichst mit einem und es ist ein anderer./ Alles ist windschief und das Lebens Sinn/ der Irrsinn und des Lebens Instrumente/ parieren nicht dem Leben und der Zweck/ ist widerspenstig, wenn die Mittel wollen./ Ein ewiger Zank mißfalligen Dialekts/ von schlafen Zungen, die das Wort nicht halten/ füllt Tag und Nacht und nennt sich Pallawatts/ und schmeckt wie das Gemisch, das diesen Zungen/ ein Wohlsmack ist: der eingebrannte Brei./ bereitet aus Gemüsen wie Gehirnen./ Gut eingestaubt nach dem Recept sind auch die Straßen und der allbeliebte Kot/ ist wie ein gutes Papperl popular./ Windzeit ist alles, selbst der Wind geht schief./ das Klima will nicht und der liebe

Frühling/ spielt nicht mehr mit; es zieht, wenn alles zu/ bei offenem Fenster tritt Erstickung ein./ die Erde regnet und es staubt vom Himmel/ drum spritzt man auf, wenn alles eh scho na! ist./ ist Staub, so wirbelt man ihn gschwind noch auf/ ist keiner, gleichfalls, mit der Kehrichtwalze./ Auf solchem Weg erschwert dir den Schritt/ der Nachbar, der sich dir wie eine Mehlspeis/ serviert, auch wenn du keinen Appetit hast./ aus Mehl und Wasser eine Spottbeuge./ Die Sorte ist Melange aus Jud und Christ/ noch mehr Persönlichkeit hat die Melange/ mehr Haut, mehr Gold/ mehr licht, mehr dunkel./ Schale, Teeschale, Nuß und Glas, weiß, braun und Kapo./ verkehrt und oberspritzt und Doppelschlag./ Dem unterwarf sich die Bevölkerung/ in «Schlag- und «Hautesser» teilt man sie ein./ Willst aber selbst du essen, dann bedauerst/ der, der dir dienen soll, daß er dir nicht mehr dienen kann, und streicht vor deinen Augen/ die Speisen alle, die du schon geschmeckt hast/ nicht vorher wußt' er's und er mußte warten/ bis du mit deinem Wunsche ihn gemahnt hast./ dann fragen zehn Verschiedene nacheinander/ ob du denn schon befohlen hast, bitte./ Es gibt nur Linzer, Sacher, Wienerartscheln/ Povidittatschkerln und Engländer./ Gott strafe England, und du hilf dem Wirt./ die alte Anisscharte auszuwetzen./ Vielleicht ist aber aufmerksamer Weise/ Für dich das Protektionsportionier/ der weltbekannten Spezialität/ der Zeppenzuerschnitte reserviert./ Hast du gegessen, willst du dafür zahlen./ so rufen sie dir selbst und dann einander/ das Wort zu: Zahlen! keiner aber hört's/ der Mann, den du bezahlst, weil du ihm zahlst./ ist tief beleidigt, kommt nicht, tötet sich/ vermutlich in der Küche. Einer ruft/ dir plötzlich das Memento: Sossz bitte!./ Du weißt nicht, was es soll bedeuten, willst/ verzweifeln, da gewahrst du, wie ein bleicher/ käseweißer Mann, der Todesengel ist es./ durch dieses Wirrsal schreit und auf dich/ zuschreit, denn der Augenblick ist da./ dich, dem der Lebensmut schon sank, zu grüßen./ Es gibt noch Grüßer. Nein, es gibt nur Grüßer./ Du bist ein Raunzer; mache den Versuch/ flieh aus der Hülle, nimm den nächsten Wagen/ wenn du ihn kriegst, das heißt, wenn er nicht «bstöllt» ist./ Dann aber wird der Kutscher selbst dich rufen./ denn er hat heut noch keine Fuhr gehabt./ Er miest dich. Er trinkt noch schnell Kafee./ das Pferd steht da, nachdenklich wie der Mensch/ kreuzt es die Beine, kriegt dann selbst ein Futter./ dann deckt der Mensch es ab und nimmt die Decke./ Womit der Mensch den Taxameter zudeckt./ damit kein Mensch ihn mehr sehen kann./ Bis du so weit und ist es dir gelungen/ den Wagenschlag zu öffnen und zu schließen./ so wird er wieder aufgeh. eine fremde/ Persönlichkeit steht da mit nackten Füßen./ läßt Wind und Regen ein, verlangt dafür/ und weil's ihr ohne deine Hilfe glückte/ und ohne ihre Hilfe dir gelang./ den Wagenschlag zu öffnen und zu schließen./ für diese beiderseitige Mühewaltung/ Belohnung; hat sie sie, so schließt sie ihn./ Willst du dann weiter kommen, so steig aus/ kommst trotzdem weiter nicht, denn «bitte links» muß du ja gehen, doch es geht nicht, alles/ bleibt stehen und geht es, geht es rechts und links./ Ein Pferd fällt: steht der Mensch; doch nicht aus Mitleid./ Fällt keines, steht er auch aus Neugierde./ In solchem Falle geht es erst nicht weiter./ nicht Pferd, nicht Mensch. Nichts geht im Leben weiter./ Es geht zugleich und steht, drum stolpert-es./ Dies Unwesen, anstatt im Bund der Zucht./ die nichts als Zucht ist, endlich sich zu bändigen./ entartet an dem Vorbild immer mehr./ Sie durften schweigen und sie mußten rufen./ so schreiben sie. Die Extraausgabe/ das ist ein Ruf, der anderwärts so traurig/ solch Ende ist, das Leben selbst bedauet./

En Berlín, donde la vida es sólo jolgorio y jolgorio la vida, hombre y reclamo no provienen del conjunto. Donde cantan los hombres, también esta llamada es música. La música puede ser una plaga y seguir formando parte del cántico.

Hay aquí un discantar de vida y bullicio.

Un espantoso tono proletario se aventaja y establece como ruido del mundo.

Aquí entras tú, llegas a la estación del Sur donde, desdichado, ningún coche te aguarda.

Y escuchas "¡Kragujevaz ocupada!"

Ni tú, ni nadie se interesa por esa voz. Nadie

se ofrece a llevarte el equipaje, a pesar de que un coro

al completo de niños agitados surgen,

no de los hoteles, sino impulsados por propia iniciativa.

Te tienden un periódico. Te interrumpen el paso

informándote de lo que contiene;

lo dicen al unísono pero no puedes creerlo:

Kragujevaz acaba de ser ocupada.

No podrás ver su boca. Uno de ellos corre

jadeante a través de las calles vacías, despierta

la vida de su sueño mortal y grita,

vocea sin pausa: "¡Kakujefaz conquistaa!"

"¡Venesia bombardeá!" replica otro.

Los dos corren, a cual más rápido, como preparados

para dejarse el pellejo por la madre patria,

para sacrificarse por la última verdad:

que Möbösch, es decir Maubeuge, es decir Mohnbeugl⁹,

evidentemente, ha sido derrotada.

Como desde el fondo de un pozo se alza un lamento,

es el dolor de la humanidad. "Edicioón especiaaa"

Y braman de nuevo "¡Sigunda idición

del Tagblad!" "¡Weltblad! ¡Edición especia!"

Un "¡Informe alemán!" pasa trillando los cráneos.

Tan pronto es un lamento como una acusación,

a menudo, solamente una brisa "iaaa"

Frente al escritorio trato de anotar esta canción.

Aún no he concluido el verso cuando fuera se repite

"-iaaa"

Dan las cuatro. No sólo actores trágicos,

también humoristas brotan de la tierra.

Una muchacha de ocho años te ofrece

"ocho mil rusos por diez peniques"

y "cien mil italianos muertos" por el mismo precio;

y por qué no, esto es música para los vieneses,

nadie tiene nada que objetar. El fin de Masuria

es un entretenimiento comparado con el excremento

/vienes.

Un pequeño mendigo de tez pálida repite su sentencia

de pie, junto a tu mesa; pero no como se hacía antaño,

como si sus padres estuvieran ambos en el hospital,

sino que con cara de vinagre y como si de un secreto

se tratara, te dice: "Difícil derrota de los italianos",

recibiendo por ello unas monedas. El zagal

va haciendo reverencias y saltando entre las mesas:

"¡vistooria sobre vistooria! ¡Poderosa vistooria sobre

Hindemburg, Rusia y Francia!

¡Dios castigue a Inglaterra y aniquile

a los italianos!" Dicho esto, desaparece.

Se escuchan risas ¡Algo se desliza y chilla

ofreciendo un puñado de rusos rechazados!

La marea de Galicia se une a la corriente

y en cascada, ruidosamente, nos coge por sorpresa¹⁰.

Aquí, en la esquina de la Kärntnerstrasse, donde rompe

la vida porque frente ella se echa a perder,

pueden escucharse las más altas disonancias

del desenfadado interior del país.

Allí puedes encontrar al refugiado Isak Willichfort.

El no se aloja en la pensión que algunos de sus

paisanos¹¹ ricos llaman "Comoencaasa".

Le encontrarás vestido con un caftán.

Fíjate cómo aprendió la tonadilla

y entona su reclamo: "¡Edicioón especiaa!"

¡Cómpreme uno, señor!"

Una mujer, con aspecto de verdulera, corre

excitada por la nueva noticia:

Schaabaaz acaba de ser derrotada.

Balanceándose sobre las caderas

un tipo suelta como si nada: "¡Media Serbia

conquistaaa!" y continúa sonriendo.

Aquí tenemos dos muñones y una boca abierta.

Se ve que es un lisiado con personalidad

y el jolgorio tendrá que sobreponerse a esto, si es que

/puede.

Aquí suena a disputa, allí piden auxilio,

ya vienen. Pero ¿qué tenemos aquí?

Silenciosos van con muletas, pasan inadvertidos

estos cuerpos convulsos con ardor infernal en los ojos.

¡Se dirige a ellos la llamada de auxilio! ¿Les ayudarán?

Entre cuerpos sin estigma alguno,

pero con suministros, cae la palabra;

aunque quien posee los suministros no sea envidiable

y el riesgo de paz sea insignificamente grande.

Pero ahora detente. Permanece quieto y atento:

un enternecedor espectáculo se aproxima.

Nuestra gran época en persona se acerca de nuevo.

Es una mendiga acompañada por un niño de la mano

y un bebé en brazos. Se ve que es muy pobre.

Su voz, no se alarmen, es sólo un suspiro,

tan sólo una palabra, una única maldición

escapa de sus labios "Neue Freie Presse"

El niño la acompaña: "¡Neue feile Pesse!"¹²

Y el lactante balbucea "¡Leie Leie Lelle!"

En el principio fue el verbo. Ahora

será la palabra quien traiga el fin del mundo.

Así cantará en sueños el aya del tiempo.

De su llamada fueron dados a luz,

y ahora claman la muerte del mundo.

Todavía no los oye. Permanece como si nada,

mientras un bramido se extiende en la eternidad:

/¡Edicioón especiaaa!

Wo Leben nur Betrieb ist und Betrieb/ das Leben, in Berlin, gehört's dazu/ fällt nicht aus dem Ensemble, Mann und Ruf/ Wo Menschen singen, ist auch dieser Ruf/ Musik. Musik kann eine Plage sein/ doch sie gehört dazu, bleibt im Choral/ Hier ist Diskant von Leben und Betrieb/ Ein gräßlicher Proletenton dringt vor/ und etabliert sich als das Weltgerausch/ Triffst du hier ein, kommst mit der Südbahn an/ Unglück genug; kein Wagen weit und breit/ doch hörst du, daß Kragujevaz erobert!/ Du nicht und keiner, der es ruft, und niemand / weiß damit etwas anzufangen. Keiner/ hilft vom Gepäck dir, doch ein ganz Chor/ von Aufgeregten, die aus eigenem Antrieh/ nicht von Hotels entsandt sind, streckt ein Blatt/ entgegen dir, sie sagen, was drin steht, einstimmig sagen sie, weil du's nicht glaubst/ soeben sei Kragujevaz erobert/ Nichts wirst du sehn als Mäuler. Keuchend rast/ durch menschenleere Gassen einer, weckt/ das tote Leben aus dem Schlaf und ruft/ und gibt nicht nach: "Kakujefaz eropaat!/-/ Penädig pompatiert!/-/ versetzt ein ander/ zwei laufen um die Wette, wie bereit/ sich zu "derstessen" sprich Mohnbeugl/ sei, wie es sich von selbst versteht, gefallen/ Wie aus dem Ziehrubben stöhnt es emp/ ein Her der Menschheit: "Eextraausgabää!/-/ Dann wieder brüllt die "Zweite Oflage/ vom Tagblad!/-/ Weltblad! Extraausgabää!/-/ Teitscha Bericht- drischt's auf die Schädel ein/ Bald ist es Jamma, bald ist's Anklagee/ oft hörst du nur ein winderverhetes - - bäää -/- Ich sizt' am Schreibtisch, schreibe dieses Lied/ schließt sich der Vers nicht, hör' ich draußen: - - bäää -/- Schlag vier beginnt es. Nicht allein Tragöden/ auch Humoristen wachsen aus der Erde/ Ein Mädelr von acht Jahren bietet dir/ achttausend Russen für zehn Helleran/ und -hunderttausend tote Italiener/ bekommt man um denselben Preis, warum nicht/ dem Wiener ist's Musik, kein Kusch erwidert/ Masurisch Ende ist eine Schlammstik/ verglichen mit dem Wiener Kot ein Gapaß/ Ein blasser Bettelbus sagt seinen Spruch/ steht neben deinem Tisch, doch nicht wie einst/ die Eltern seien beide im Spital/ sondern mit Leichenbittermeie sagt er/ wie ein Geheimnis: "Schwere Niederlage/ der Italiener. Dafür kriegt er Geld/ Klein Zaches hüpf von Tisch zu Tisch, verbeugt sich/ "Sick über Ssick! Gewaltiger Ssick erungen/ vom Hindenburg, Rußland und Frankreich fertig/ Gott strafe England, und vernichte gleich/ Italien!- Ist dies geschehn, entspringt er / man lacht. Dort

kriecht etwas und kreischt/ zurückgeworfene Russen anzubieten!/ Galiziens Flut fand Anschluß an den Strom/ des Katarakt uns lärmend überfällt/ Hier an der Kärntner-Ecke, wo das Leben/ sich brandend bricht, weil vor ihm selbst ihm schlecht wird/ hörst du am lauten die Mißtöne/ des völlig ungenierten Hinterlands/ Du siehst den Flüchtling Isak Willichfort/ der nicht wie mancher reichere Landesmann/ in der Pension wohnt, welche "Wiezuhause/ sich nennt, hier siehst du ihn im Kaftan stehn/ und hörst, wie er den Tonfall hat gelern't und wie er lockruft: »Extra-ogabee! Koofen Sie ab mir meine liebe Herrn!/-/ Hier läuft ein Weib mit einem Naschmarktmaul/ und regt sich an der neuen Meldung auf/ besagend Schaabaaz sei grad jetzt gefaalen/ Hier wegt sich eine in den Hüften, wirft/ so für sich selbst es hin: "Halb Serbien/ eropaat!/-/ lachelt, geht und gibt es weiter/ Zwei Stümpfe und ein offener Mund stehn da/ Ein Krüppel ist es mit Persönlichkeit/ kein Invalide dieses Weltkriegs ist es/ Stellt sich verkündend üben Fahrweg hin/ richtet ein Standrecht so auf Stelzen auf/ als wär der Rumpf allein auf dieser Welt/ in ihm das ganze Krüppeltum der Welt/ verkrüppelt, nein, der Weltkörper verkrüppelt/ Mit dumpfern Ruf/entschädigt sich der Rumpf!/-/ »Extraausgabe! Halb Serbien ganz arrot!/-/ So pflanzt er sich auf seinen Hölzern auf/ daß der Betrieb hindurch muß, wenn er kann/ Hier kling't sie Weist, dort rufen sie um Hilfe/ sie kommen schon. Was aber sieht man hier?! Schwelgende gehn auf Krücken, unbeachtet/ zuckende Leiber, Höllenbrand im Auge/ Verweist der Ruf auf sich? Wird ihnen Hilfe ?? Dazwischen Leiber, die nicht Narben haben/ doch Lieferungen, und es fällt das Wort/ der Lieferant sei auch nicht zu beneiden/ das Friedensrisiko sei nebbich groß - / Nun aber bleibet steht, hat acht und seht/ herzbrechend Schauspiel hier vorüber geht/ Die große Zeit persönlich schleppt sich weiter/ und ist eine Bettlerin. Begleiter/ ein Kind am Arm, ein Säugling auf dem Arm/ ganz arm ist sie; die Stimme, kein Alarm/ ist nur ein Seufzer, nur das eine Wort/ ein einziger Fluch von dieser Lippe fort/ schleicht er sich weltwärts: »Neue Freie Presse!/-/ Das Kind begleitet: "Neue feile Pesse!/-/ Es lallt der Säugling: "Leie leie lelle!/-/ Im Anfang war das Wort. An dessen Stelle/ wird jetzt das Wort der Welt das Ende bringen/ Die Amme Zeit wird so in Schlaf sie singen/ Mit solchem Rufe werden sie geboren/ So rufen sie dem Welttod in die Ohren/ Und hört er noch nicht, bleib't wie eh und je -/ dann brüllt es ewig Eextraausgabeee!

Notas de la traductora:

1. La pronunciación austriaca de la palabra alemana "Munde" (lunas) se asemeja a la de la palabra "Münde" (bocas). Se cuenta, además, con el parecido entre la imagen del planeta y la boca abierta de los vendedores de periódicos.

2. Variación a partir de los versos de Friedrich Schiller en *La muerte de Wallenstein* (II, 2): "Estrecho es el mundo y vasta la inteligencia/ Los pensamientos conviven con facilidad/ pero los objetos chocan con violencia en el espacio" ("Eng ist die Welt, und das Gehirn ist weit/ Leicht stoßen einander wohnen die Gedanken/ Doch hart im Raum stoßen sich die Sachen").

3. Fritz Schönplugg fue dibujante de viñetas y director de la revista *Muskete*, cuyo contenido estaba dirigido fundamentalmente a los miembros del ejército.

4. Referencia al pasaje inicial de *Macbeth* y al diálogo que mantienen las brujas creadas por William Shakespeare ("Fair is foul, and foul is fair: Hover through the fog and filthy air").

5. Expresión tomada del *Fausto* de Goethe (Acto II): "Grottes-

co engendero de fuego y escoria!" ("Du Spottgeburt von Dreck und Feuer!").

6. Kraus ridiculiza la frecuente costumbre de los cafeteros vieneses consistente en bautizar sus postres con el propio nombre o con el de la localidad de donde proceden (la conocida "tarta Sacher" o el "pastel de Linz" serían buenos ejemplos de ello). Zeppezau es una pequeña localidad austriaca cercana a Salzburgo cuya asociación al nombre de una tarta resulta ridícula o, cuanto menos, poco elegante.

7. El apellido alemán Grüßer (en español "saludador") sirve para caracterizar al propietario del café, bulrúndose así de la costumbre de éstos de pasearse entre las mesas saludando a los clientes.

8. Aparece aquí la figura del "Wagentürlaufmacher". Los "abridores de puertas" vivían en la Viena del 1900 gracias a las propinas recibidas por abrir las puertas de los carruajes.

9. Juego de palabras imposible de verter al castellano: "Maubeuge" es el nombre de una ciudad francesa cercana a Bélgica, "Möbösch" correspondería a la pronunciación "a la

alemana" de esta localidad y "Mohnbeugl" es la denominación de una de las muchas especialidades de la repostería austriaca.

10. Alusión a la abundante inmigración de judíos que llegaron, a comienzos del siglo XX, a la capital austriaca. "Numéricamente, en 1857 había menos de siete mil judíos en Viena y suburbios; en 1900, ciento cuarenta mil; en 1910, ciento setenta mil. De todas las ciudades y aldeas del imperio acuden numerosos judíos pobres, a veces vistiendo caftán y en muchos casos hablando yiddish", José María Valverde, *Viena fin del Imperio* (Barcelona: Planeta, 1990).

11. El autor transforma "Landmann" (en castellano "paisano" en "Landesmann" (otro apellido de resonancias judías), dando cuenta de las grandes diferencias económicas que dividían a los inmigrantes judíos de aquel período.

12. El nombre del influyente diario vienes, "Neue Freie Presse" (Nueva Prensa Libre), es transformado por el niño que acompaña a la *Gran Época* en "Neue feile Pesse", cuya traducción al castellano vendría a ser "Nueva Pesa venal".

Igor Barreto: “La poesía es una manera de retener la vida o de perderla”

Igor Barreto (San Fernando de Apure, Venezuela, 1952) ha publicado los libros de poemas *¿Y si el amor no llega?* (1982), *Soy el muchacho más hermoso de esta ciudad* (1986), *Crónicas Llanas* (1989), *Tierranegra* (1993) y *Carama* (2001). Ha estudiado en la Universidad de Bucarest, ha traducido a Lucien Blaga y otros poetas rumanos y es coeditor de la revista *El Puente*; es, asimismo, profesor de la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela. (Más poemas de Barreto se publicaron en el N° 69 de *Diario de Poesía*).

entrevista de
Gustavo Valle

Me gustaría indagar acerca de tus primeros años, pues tu proyecto poético parece reconstruir o recrear tu lugar de origen ¿Podrías comentarnos algo de tu infancia y adolescencia?

—Qué decir, le concedo importancia a los recuerdos. Son pocos y por eso creo en ellos. Recuerdo una carretera, una recta de setenta kilómetros que atravesaba una sabana al sur de Venezuela y un palmar (El Palmar de Santa Rosa). Viajaba en un carro de pasajeros conducido por un chofer que en un accidente de su pasado se había quemado las manos y quedó con un tic nervioso que lo hacía soltar el volante, sólo por segundos. Mi familia confiaba en él y me enviaban en su carro hasta la casa de mis tías abuelas en San Fernando. Recuerdo aquella recta donde ocurrirían tantos episodios. Esa recta entre Dos Caminos y San Fernando fue mi primer relato, mi primera historia que contar. Una historia esencial que entraña de seguro conocimientos. Cierta vez vi un enorme oso palmero de dos metros de alto, había un carro detenido, el oso deseaba volver al palmar pero unos hombres lo amenazaban con palos formando un círculo justo en medio de la carretera, el animal rugía y amenazaba con sus largas garras capaces de hundirse en el lomo de un tigre y abrirlo en dos mitades. Los palmares son lugares donde parecieran escucharse siempre rumores de voces ininteligibles. La brisa mueve las hojas palmadas y sus roces están en el origen de este fenómeno peculiarísimo. Me asomé a la ventana trasera del automóvil sin poder hacer nada. Sólo la imagen de aquel gigante dando zancadas y manotones de defensa. En esta carretera hacia el llano es común encontrarse animales atropellados. Hoy día, a veces me detengo y recojo las plumas de algún gavilán y las guardo en mis libretas o en los libros que leo.

Estudiaste en Bucarest en 1979. ¿Qué motivó tu viaje a Rumanía? ¿Legaste a conocer la poesía de Lucien Blaga en aquel momento?

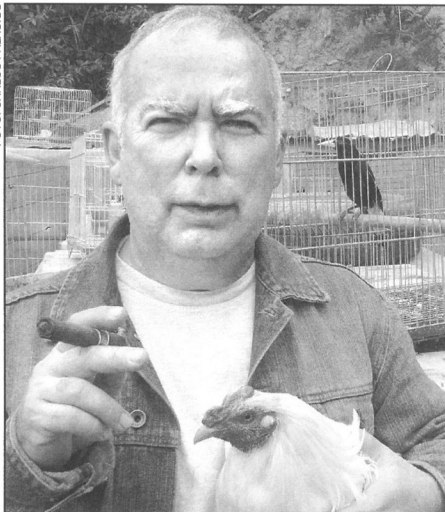
—Yo tenía, en el año 73 cuando partí a Rumania, dieciocho años, y me casaba por primera vez. Casi todo en mi vida en ese entonces era por primera vez. Quería ser un buen estudiante, lo que no te permite dudar con lentitud algunas cosas. No conocía a Blaga, sólo lo había escuchado mencionar un par de veces, había leído un par de poemas, tampoco era una figura popular para el socialismo de Ceausescu, el cual siempre fue sumamente torpe para valorar a sus artistas. Sobre el particular la lista es larga y yo no quisiera enumerar casos que otra gente ha enumerado con más propiedad. Stefanía Mosca, una ensayista y novelista cercana al chavismo, empuñada en explicarme la razón moral de lo que ocurría en Venezuela, me dijo lo siguiente: “Mira Igor, aquí tenemos la imagen de un carro (era un Ford Pontiac modelo 54) y en este otro lado la imagen de una carreta. Debemos bajarnos del carro y caminar hasta la carreta donde quedaron muchos pasajeros rezagados, y cuando todos se hayan montado en la carreta continuar el viaje hacia el presente o hacia el futuro, como tu quieras.” La situación era para quedar perplejo, pero no, esa fue mi experiencia rumana. Era un país que se había quedado en el pasado, si tomabas un tranvía seguro llegabas a algún lugar de la realidad que estaba treinta o cuarenta años atrás. El rumano es una lengua que se parece tanto al latín, que reforzaba en mí la idea de estar viviendo en el pasado. San Fernando (mi ciudad natal) en la otra orilla del río Apure, en las estepas del sur, vive de igual manera en el pasado. Yo quisiera aproximarme a ella desde el presente. En la Venezuela de hoy aprendes que el sentido del tiempo es muy frágil y el Poder te lo puede arrebatar. Te pueden quitar tu tiempo y arrojarte en otro que no te pertenece. Hace algunos años publiqué una selección de los poemas de Blaga, es un poeta enorme que asombra por su grado de transparencia.

Se me ocurren algunas preguntas para explorar tus inicios en la poesía. ¿Qué recuerdos te vuelven de tu paso por los grupos literarios Calicanto y Tráfico? ¿Qué lecturas, qué vin-

culos te marcaron? ¿Qué balance te queda de todo eso?

—Creo que la poesía es una manera de retener la vida o de perderla. Para mí escribir es un duelo, leer es un duelo, donde se persigue la aniquilación del otro. Leo con temor, porque entiendo que alguna lectura podría dejarte sin palabras. Puede arrebatarte el asombro y el deseo de escribir. Permanezco apegado a ciertos destinos como una manera de defenderme. Tráfico significó la valoración de la experiencia del lugar: la Caracas de la década del ochenta, donde comenzaba la gran crisis y desconocíamos su magnitud.

—¿Recuerdas algún hecho concreto que marcara la disolución del grupo Tráfico?



Igor Barreto

—Me gustaría citar algo como un trompón de escritor a escritor por razones literarias, aunque fuese por homenajear a Virgilio Piñera y a Lezama Lima. Pero no fue así. Cada quien pensó que debía quedarse a solas y simplemente ocurrió de esta manera. Yo creo que había mucho entusiasmo y poco carácter, esa dolencia teníamos que resolverla con tiempo y soledad. Hasta principios de la década de los ochenta vivimos en medio de grandes seguridades literarias, esos supuestos de la modernidad que fueron para nosotros la principal lección que se impartía en los talleres literarios. La gran mayoría de los “grufas” de los talleres eran poetas de la generación de finales de los cincuenta y principios de los sesenta. Por oposición a ellos y a su discurso estético nos tocó definirnos. El ejercicio de la ironía, la parodia de los sentimientos (un tanto patética), la aproximación a lo cotidiano, el acercamiento a la poe-

sía norteamericana o a la antología de *Los novísimos* de José María Castellet, los poemas amorosos de Idea Vilarino, la práctica de una oralidad que no pretendía representar a los campesinos de Solentiname o a cualquier grupo social determinado sino que se ejercía como dictado particularísimo y doméstico, constituyeron acontecimientos y preocupaciones que podría citar. A la distancia de estos años pienso que nos toca la tarea de hacer equilibrio y mediar entre discursos que se pensaron contrapuestos. Creo, también, que somos la generación más joven que en los tiempos que corren defiende la democracia, o discute sobre la democracia como algo que está en el extremo opuesto del populismo y el militarismo.

piar son actividades que merecen ser ensayadas a menudo. Me gusta recordar a Derek Walcott cuando dice que la historia del Nuevo Mundo comienza con la amnesia.

Tus libros *Y si el amor no llega* y *Soy el muchacho más hermoso de esta ciudad* (1986), están escritos bajo un registro lé-

“Leo con temor, porque entiendo que alguna lectura podría dejarte sin palabras. Puede arrebatarte el asombro y el deseo de escribir.”

xico de la cotidianidad, una estética compartida por el resto de los poetas del grupo Tráfico. Pero además, recurre a la reflexión sobre el arte poético e incluso a ciertos elementos humorísticos. ¿Cómo ves aquellos dos primeros libros?

—Creo que había mayor contundencia en *Soy el muchacho...* Este tema del abordaje de la cotidianidad entraña casi siempre la propia destrucción del poema. Fíjate que la aproximación lírica de los pintores impresionistas terminó relegándolos a lo superfluo, a las salas de espera de los consultorios. La cotidianidad tiene sentido cuando su escritura (elaborada desde la conciencia estética más tenaz) se opone a una modalidad artística que ya agotó sus posibilidades expresivas. En Venezuela, Tráfico fue “cotidiano” para responder al estetismo de la generación del setenta o a cierto trascendentalismo a ultranza de la generación de los años cincuenta. Claro que el tiempo ha servido para matizar esta reacción y colocarla en su justo sitio. Dar marcha atrás e intentar reconciliarse con la escritura de tus mayores es un buen ejercicio. A veces quisiera estar en medio de posturas o realidades opuestas, demorar mi decisión por alguna de ellas hasta no tener una visión lo más completa posible.

—Estos dos libros parecen cerrar lo que podríamos llamar tu primera etapa expresiva.

—Escribiría decir que en ellos hay poemas a los que me gustaría regresar. Buscar una voz poética es iniciarse en un (sigue en pág. 24)

(viene de pág. 23)

proceso "despersonalizador", pero no en el posible sentido mallarmeano. Pienso en Blaga, en aquello que él llamaba "tradicionalismo metafísico": abrir los oídos a las voces de las madres, y esperar.

Una segunda etapa se abre con tus libros Crónicas llanas, Tierranegra y Carama. En ellos exploras algo ajeno a la cotidianeidad urbana y vas al encuentro de San Fernando de Apure y su naturaleza. ¿Cómo se produjo ese cambio de escenario expresivo? ¿Qué necesidades lo jalaron?

—Siempre cultivé mi vínculo con la historia de ese lugar llamado San Fernando. Guardé los panegíricos, las gacetas municipales y fui un asiduo visitante del registro civil donde me enteré de las razones por qué se matan o se casan los vecinos de ese poblado. Releo los poetas locales y repienso cómo podría arrebatarles un verso o decir lo mismo con otras palabras. Es decir, siempre desde el desarreglo sintáctico y la insuficiencia metafísica propias de la poesía contemporánea. Con el tiempo acumulé cajas de papeles y problemas a los cuales dar respuesta. La poesía de la tierra en una segunda o una tercera mirada obedece a razones muy impuras. Es la más impura de las posibilidades de acercamiento al mundo contemporáneo, por sus continuos enmascaramientos literarios y geopolíticos. En América Latina el siglo XIX es un buen ejemplo de enmascaramiento político y la poesía cumplió un papel en la fundación de los estados nacionales. *La Silva* de Andrés Bello es un equivalente literario del *Discurso de Angostura*. Admiro mucho los ensayos de Graciela Montaldo, desde *De pronto, el campo* (1993) hasta los más contemporáneos. Prefiero este término *poesía de la tierra* a otros como *nativismo* o *criollismo*. Hablar desde esa perspectiva me hace sentir que Elizabeth Bishop pudo ser una dama que vivió cerca del mercado principal de una pequeña población llanera o que Virgilio era el albacea de algún hacendado generoso. No puedo sino admirar a corta distancia a Aurelio Arturo, a Jorge Teillier o a Francisco Mardariaga. Francisco era un ser entrañable y en cierta oportunidad viajamos juntos al llano. El traía consigo unas fotocopias de un álbum de fotografías de gauchos correntinos. Yo estaba fascinado por aquella fotocopia de la copia de un gaucho. Por aquel gaucho "original": inatrapable y ambiguo.

Me interesa saber cómo ves a un icono de nuestra literatura, Rómulo Gallegos, tomando en cuenta que su principal novela, *Doña Bárbara*, ocurre en la misma zona geográfica de tus poemas. Además él propone una "novela de la tierra" y tú una "poesía de la tierra".

—Rómulo Gallegos es nuestro Stevenson, dijo alguna vez Carlos Fuentes. También es nuestro Ezra Pound, sobre todo si hablamos de sus descripciones

Igor Barreto

Poemas inéditos

El centauro

Atado a una soga
llevé al centauro
hasta el galpón
trasero de la casa

Fuiste el sabio
maestro de Aquiles
y de Esculapio
y de un tajo

corté su cabeza
colocándole
una trompa
con sus bellos.

Susurré en su oreja:
La sabana es la nada
donde el caballo
es lo único
que existe.

Vendrán
vulgares jinetes
a robar
tu trascendencia.

Al final
espera la tristeza,
el mal
y la derrota.

Pastoral

Pastor Caeiro
a la poesía lírica
no la mates.
Tu piensas
en el poema
y nos dejas
en el yermo
con el quejido
de unas ovejas
amnésicas
que sólo balan
simbólicamente.
Si vieras
qué fue de la vida
de Títo y Salicio:
del jardín latino
a la covacha
de tres tablas,
en el borde
donde la ciudad
se espesa.

Les he hablado:
¡Allí donde existió
el verde
no pueden
pintar con verde!
Mas ellos
no hacen caso:
Si sopla viento
es porque el aire
se lamenta,
y al cerrar el grifo
escuchan el ruido
de una voz...

Pero no es su culpa.

Nuestro mal está en el alma

—dijo Horacio—

Los barcos saleros

De la salina de la ardiente Araya
venía la sal a San Fernando
por agua dulce navegando.
Traspuesto el trecho marino
a lomo de navíos costaneros
que fondeaban a mitad de río
y en la mañana
frente al Mercado Viejo
arrejaban.

El San Antonio y el San Cristóbal
extendían sus guinches de cadena
y un tal Sr. Domínguez colocaba
la paga en cada mano.
Y de allí salían algunos
con los sacos a manera de gorro
en la cabeza,
el salitre en el pelo
y la gema en el charco.

Entre las calles Comercio
y Puerta Grande
arrojaban los sacos en el suelo
y al darse vuelta
recibían la moneda de cobre:
un trozo de jaspe coagulado.
La hiel del farol
era la sal de algunos.
Algunos, siempre algunos
bebían y regresaban
a comenzar la tarea
y en botiquines y prostíbulos
el recuerdo quedaba:
los cuentos del día,
el trabajo duro,
la sirena del vapor
y su casco amarillo y rojo.

Todos se alegraban
y arremolinaban en el puerto
y uno decía de una puta
llamada "La Corneta"
que también estaría
muy contenta.

Y en la simpleza de la sal
estaba el drama
y en veces —maldecían—
porque el peso
quebraba la hernia
y el estrangulamiento
dejaba al descubierto
los intestinos
embolsados en escrotos.

Pero con todo y ello
los barcos saleros
volvían rutinarios...
y en el muellecón:
la misma gente,
los mismos comentarios.

La nueva villa

La tumba del pasado está vacía
en su hondón dormía un río
y el botiquín La Nueva Villa.

Allí se reunían los ganados
maltrechos y con bríos:
los bravos del hato El Frío.

Cancerbero descalzo esperaba
las reses para el cruce, y la brisa
levantaba una arena blanca.

Mugían las bestias al entrar al agua
y las mujeres de La Nueva Villa
miraban todo desde la barranca.

Si algún novillo se ahogaba
una pulpa de carne era el regalo
y valía una noche de parrandas.

De los cinco cuartuchos de la casa
no queda ni el espejo, ni una silla,
ni el jaboncillo que lavó mi cara.

Corrió a la muerte de Antonio Mayol

Fue en la hacienda La Reforma
de la Compañía Inglesa
en tiempos cuando Marchena
era jefe de sabanas
y un peón llamado Castillo
montaba un caballo en pelo.
Con voz de mando les dije
se apearan de las monturas
y les di buenos cabestros
pa' que entr'ellos se amarraran.
(Noté que estaban muy ebrios).

Al cuerpo lo vi tendido
bajo un árbol de naranjas.
Viajamos con fuerte hedor
para llegar a una lancha.
Era un paraje muy solo
con sus garzas en los mangles.
Sus pantalones de lienzo
con grandes manchas de sangre
y una herida sobre el hombro
donde llaman Hueso e l'Arca.

Se reía Jesús Marchena
también Teodoro Castillo,
que era injusto, es decir,
que estuvieran amarrados
y repetían que Mayol
se había matado él solito:
*La sangresita que tienes
en la camisa blanca,
esa fue de los toros
que capamos ayer*

¿Verdá Castillo?
—Preguntó Jesús Marchena—
*Y esa que luces fresca
es de cortadas en tu mano
que cuando sangras te limpias.*

—Volví a decir—
Era de tarde y cabalgaban
por el camino de la costa
bebiendo aguardiente juntos
que Mayol mal procuraba
de la casa de la Hacienda.
Hay que ver lo que es la vida
se ignora por qué se sufre
y cuando se está en delicias.
Dicen que el difunto Antonio
se quitó la blusa en trance
y se fue de espaldas muerto.

Tendido en un cuero rancio
estaba el cuerpo en la sala
y Castillo a la cabeza
con los dos brazos cruzados.
Quién sabe si ahora recuerda
la sombra de aquel naranjo.
Como la brisa era recia
a los que iban en la lancha
les propuse que atracáramos.
Y el peón Teodoro Castillo
en alta voz a Marchena
y a mí, nos dijo:

Que antes no se atrevía
pero que ahora...
se atreve
a hundirlo hasta la cacha
y lamerse la sangre.

El ojo del hombre solo
es el de los días severos.

Dieron la seis de la tarde
y seguíamos navegando
por esos bosques fluviales.

La orilla una ceja negra
y el rebalse entre los juncos.

de la naturaleza llanera completamente versionadas de los cuadernos del caporal de sabana Antonio José Torrealba. Sus versiones de la naturaleza llanera son otra razón de su escritura contemporánea. Los cuadernos del caporal de sabana fueron como las traducciones de Fenollosa en las manos del poeta norteamericano. Sus descripciones son una copia segunda (o tercera) del natural como casi todo lo que hoy podríamos hacer.

Nacemos a la historia —dice Juan José Saer—, después lentamente descubrimos la naturaleza. ¿Te ocurrió algo así? —No hay manera de vivir la naturaleza al margen de la historia.

—¿Qué es naturaleza, qué es paisaje en tu obra?

—He ido atravesando distintas etapas, sin omitir ningún error. Desde una perspectiva platónica de alabanza a la naturaleza he pasado a una agustiniana de interiorización. En este momento, deseo el encuentro con la naturaleza como un "otro". Recuperar la objetividad de mis referentes hasta donde sea posible. Creo que la humanización de la naturaleza tan propia de una perspectiva romántica es un principio clave de la conquista tecnológica del mundo que ha resultado en graves desequilibrios para el planeta. No se trata de ninguna novedad. Si pudiéramos recuperar la visión de la naturaleza como si esta fuese un "otro", tal vez estaríamos en un punto de partida más armónico. De todas maneras quisiera decir que la imagen de la naturaleza es el icono fundamental para la cultura latinoamericana. Y su representación (sus modos fundamentalmente románticos) han entrado en crisis. En cierta oportunidad acompañé a un cineasta venezolano a filmar un documental sobre el llano, en el rodaje hacia el papel de productor. Luego de una semana de arduas caminatas el cineasta me reclamó, ya hartó, que no habíamos podido filmar escenas impactantes de fauna. Sólo la cacería de una iguana. Yo traté de explicarle que todo había desaparecido: ya no había caimanes, ni enormes boas. Le dije que la aventura era filmar la cacería de la iguana. Joaquín Cortés (así se llama el cineasta) no lo podía creer. Nos encontramos en un asentamiento indígena, y los indios bailaron para nosotros una danza de despedida. Ellos ya no vestían como indígenas y sólo guardaban una marca sagrada que yo con vergüenza les compré. La realidad ha cambiado tan radicalmente y en tan corto tiempo, y no hemos encontrado otra respuesta frente a este hecho que no fuera guardar a la naturaleza en el congelador de lo mítico.

Alejandro Oliveros celebró, a propósito de la publicación de su libro *Carama*, la llegada de uno de los poemas narrativos más notables publicados en Venezuela en las últimas décadas, y con Homero como telón de fon-

do concluía que "cantar es contar". ¿Te ves como un poeta narrativo?

—Es parte de una cierta condición fluvial. San Fernando se encuentra al borde de un gran río, así que la lección épica nunca se detiene. A diferencia del mar, el cual es para mí una presencia estática, el río siempre tiene algo que decir. Con el invierno llegan ahogados y árboles de las regiones más remotas. No falta un extraño pez, o un saurio de proporciones enormes. Y todo estos elementos son parte de la historia, si queremos de la historia nacional. Me gusta que en un poema haya un hecho contundente. Prefiero fumarame un Romeo y Julieta o un Bolívar a un Hoyo de Monterrey. *Carama* es un poema que lo escribí fumando una caja de Partagás Lusitana.

—La violencia, la muerte forman parte importante de ese paisaje que recuperas o reconstruyes. Los gallos de combate son una metáfora más de la dureza y la reciedumbre de esos escenarios. Siempre me ha dado mucha curiosidad tu afición a la cría de gallos de combate. Incluso escribes para una revista especializada en el tema. ¿Concibes esta afición como un simple divertimento o pasatiempo, o tienes alguna concepción formada sobre el tema?

—Tengo gallos de pelea desde los nueve años. Cuando tenía doce era un joven con mil dólares en el bolsillo y un flamante gallo zambo en los brazos, aguardando mi turno al ruedo en una gallera de orilla. Me gusta este ritual popular de muerte. El gallo de combate no es el ave solar que está posada cómodamente en el copo del árbol de la vida. Es un ave sombría de mirada muy dura. Si fuera a conseguir una imagen semejante a la suya, pero en otra expresión cultural distinta pensaría en la representación del Dios Ogún dentro de Vodú haitiano. Es un guerrero con un pañuelo rojo en la cabeza, tan cruel (como dice la antropóloga y novelista Michael Ascencio) como el caporal de una plantación. En el anillo donde ocurren los combates los rostros se mudan de tal manera que aparece una máscara. El lenguaje de las apuestas es crítico, y requiere de gran memoria y agilidad en el cálculo de lo que arriesgas. Son los términos de la cultura profunda de los analfabetos. La adustez de lo presimbólico. Admiro mucho otras lidias, la de los toros. También el libro de José Bergamín *La música callada del toro*, uno de los grandes ensayos de la lengua. Escribo una columna que lleva por título *Galerías de la cabeza parlante*, como un homenaje a ese otro libro de Bergamín, *Aforismos de la cabeza parlante*. Quisiera para la pelea de gallos la dignidad que Bergamín le concedió a la corrida de toros. En lugar de su tauromaquia una gallomaquia, es un sueño personal. En Venezuela estimo que no habrá más de trescientos lectores asiduos de poesía, pero a las galleras van miles y todos con gran fervor.

—En un poema muy reciente dices: "Inicié la búsqueda del alma como si fuese un vulgar minero: excavar, excavar, excavar todo el día sin encontrar señas del material precioso. Porque el alma sólo te visita". Luego dices: "El alma es un hecho musical". Primero parece otorgarle sacralidad, y luego la secularizas. Eugenio Montejo es de los que piensan que la poesía es nuestra última religión. ¿Qué opinión tienes de todo esto?

—No estoy de acuerdo. La pelea de gallos finos es nuestra última religión.

Eliot decía que el compromiso del poeta era con su lengua no con su pueblo. ¿A la luz de la Venezuela de hoy cómo podemos leer esta afirmación?

—Este es un punto de partida titánico, heroico. La Lengua o el pueblo (manos arriba). Es una propuesta nacida de una moral victoriana. La lengua es una viscera, un hecho vivo. María Fernanda Palacios, una ensayista admirable, en su libro *Sabor y saber de la lengua*, defiende bellamente esta ambigüedad del órgano y el sentido. También está el dilema: ¿qué es pueblo? Pienso que es una palabra que ha servido para encarnelar a mucha gente.

—¿Conoces algún trabajo poético, o algún proyecto de trabajo poético que tenga como materia el conflicto de la Venezuela actual?

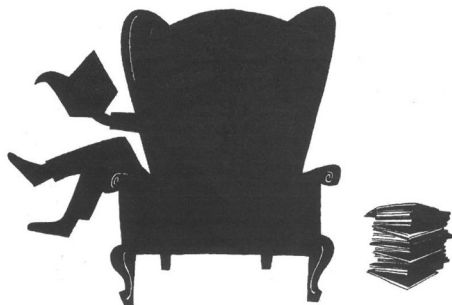
—Sin duda que el libro *El hueso pélvico* de Yolanda Pantín es la respuesta poética más temprana que ha recibido este proceso autoritario, este disparate utópico. También están unos poemas de largo aliento realmente notables de un poeta de gran calidad que murió recientemente, me refiero a Aly Pérez. Yolanda Pantín tiene un proyecto de antología de poetas que recoge precisamente el estrechamiento de estos años.

Has tenido, como pocos poetas de tu generación, un contacto constante con promociones de jóvenes poetas a través de tu taller de poesía en la Universidad Central de Venezuela. ¿Ves en estas promociones alguna evolución significativa? ¿Gana la diversidad y lo heterogéneo, o percibes intereses comunes o grandes líneas de atención?

—Desde hace algún tiempo dicto talleres y he notado, a diferencia de anteriores décadas, cambios sensibles en la actitud de los talleristas hacia la poesía. Las motivaciones han variado y no hay tantas personas interesadas en escribir como en leer poesía. Esto me parece muy positivo. Creo que necesitamos más lectores que poetas. Claro que hablo de buenos lectores. Es una fase en la vida de los talleres más exigente que demandará una escritura poética de mayor contundencia y compromiso con la sensibilidad de este tiempo. Claro que hay nombres que destacan: Alfredo Herrera, Alexis Romero, Jaqueline Goldberg, Carmen Verde y Aly Pérez. ☐

La cultura pasa por aquí

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



Asociación de Revistas Culturales de España

Exposición, información, venta y suscripciones:

Hortaleza, 75. 28004 Madrid
Teléf.: 91 306 60 66
Fax: 91 319 92 67
http://www.arce.es
e-mail: info@arce.es



Ruth Fainlight

Ruth Fainlight forma parte del incansable tránsito entre ambas márgenes del Atlántico que ha caracterizado a la poesía de lengua inglesa del siglo XX: nacida en Nueva York en 1931, vive en Inglaterra desde los quince años. Estudió arte, luego vivió algunos años en Francia y España y más tarde se casó con el escritor británico Alan Sillitoe. Ha publicado trece libros de poesía (entre los que se cuentan *To See the Matter Clearly*, *Sybil* and *Others*, *The Knot*, *Sugar-Paper Blue*, *Burning Wire*), así como dos volúmenes de cuentos, traducciones del francés, del portugués y el español, y varios libretos de ópera.

Basada en un intenso autoescrutinio y en la percepción de las aparentes trivialidades de la vida cotidiana, la poesía de Ruth Fainlight revela una veta lírica contenida y precisa, de alto culto intelectual. Sus versos atrapan los más mínimos matices de las escenas y las ocasiones vitales, de las relaciones domésticas y del mundo natural, aunando un impulso narrativo ajeno a cualquier exceso confesional con una potente reflexión sensible sobre la ocurrencia de lo real. "Un poema se desarrolla orgánicamente desde la primera frase inspiradora", ha dicho Fainlight. "Esa frase o conjunto de palabras incluye todos los elementos esenciales del poema, y el trabajo del poeta es permitir que se concrete todo su sonido y su sentido potencial. Y, al igual que en el caso de cualquier otro organismo, vivo, su desarrollo implica una combinación única de leyes irremediables con elementos absolutamente inesperados".

Mirta Rosenberg

Ruth Fainlight - trad. de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich

Las ruedas de la luna

De *This Time of Year*, 1993:

Linaje

Cuando tenía los ojos doloridos o cansados o /irritados,
cerrando la mano en un puño laxo,
mi madre frotaba su anillo de bodas,
con cuidado, sobre mis párpados cerrados,
segura de que el roce del oro era curativo.

También creía en el agua caliente con limón, en ayunas a la mañana y, en cualquier momento del día, bebía caldos o infusiones de sabor horrible para purificar su sangre. Entibiaba una cucharada de dulce aceite de almendras para verter en mi sufriente oído, me envolvía la garganta con viejos chalecos de lana, y me cubría el pecho con una cataplasma cuando me aquejaba un catarro.

Remedios simples del campo, útiles aún en la ciudad, donde pasaban de madre a hija y todavía no eran deseñados. Rara vez consultábamos a un médico. Cuando yo era /niña parecía normal ser enfermiza la mitad del año. Nunca le dije que me enorgullecía que fuera bruja.

Lineage: When my eyes were sore or tired or itched,/ clenching her hands in a loose fist,/ my mother would rub her wedding ring,/ carefully, along the closed lids./ sure the touch of gold was curative.// She also believe in hot water/ with lemon, first thing in the morning/ and, at any time of day, drank awful-/ tasting infusions and pot-liquors/ to purify her blood. She warmed/ a spoonful of sweet almond oil to pour/ into my aching ear, wrapped torn/ old woolen vests around my throat,/ and blistered my chest with a poultice/ if I came down with a cold.// Remedies and simples from the old/ country, still useful in the city./ were passed from mother to daughter/ and not yet scorned. We rarely saw/ a doctor. When I was little/ it seemed normal to be sickly/ for half of the year. I never told her/ that I was proud she was a witch.

El pez

Tratar de pensar algo a fondo,
forzar mi mente a que se adhiera a una idea específica, hace que mi cerebro se convulsione /y retuerza dentro del cráneo como un pez en la red, con /el vigor de un pez.

Veo el fijo relumbro de su ojo -sangre, azabache y mica-, siento el roce áspero de aleta y escamas contra mi mano, el último aleteo espinoso de la cola y la fuerza del /pánico con la que se zafa, y quedo preguntándome qué era eso sobre lo que intentaba pensar, /agotada pero contenta de que ahora puedo seguirlo a /fondo todo el camino hasta el mar.

The Fish: Trying to think it through,/ force my mind to hold one specific/ thought, makes my brain convulse and twist in my/ skull like a fish in a net, with a fish's vigour.// I see the fixed glare of its eye -blood,/ jet and mica- feel the rasping touch/ of fin and scale against my hand, the tail's/ last spiny flick and panic-thrust as it/ wrenches free; and I am left wondering/ what it was I tried to think about, depleted// yet glad that now I can follow it through/ all the way to the sea.

Aparición

Una ola rizada de espuma clara y silenciosa como una lámina de vidrio que se desliza sobre los guijarros y moja tus pies antes de que te des cuenta después se opaca y no /está

o un hálito de viento bajo la puerta que levanta el ángulo del felpudo un momento apenas y después vuelve a dejarlo en su lugar /como si nada hubiera pasado aunque una sabe que sí.

Vitation: A foam-crimped wave clear and silent/ as a sheet of glass slid across/ the shingle that wets your feet before/ you notice then dulls and vanishes// or a sigh of wind under the door/ that lifts the carpet's corner a single/ moment and lets it settle as if/ nothing happened though you know it did.

La ley

Como alguien que camina por la cuerda floja o que trata de mantenerse en pie en una plataforma móvil: primero un pie, después el otro, adelante, atrás, balanceándose, los brazos extendidos a la altura de los /hombros.

Nunca antes los pies y los dedos se sintieron tan vivos, extendiéndose para captar el más leve cambio de equilibrio y posición, como los brotes tiernos de las enredaderas y los árboles.

Para que las cosas permanezcan iguales deben cambiar todo el tiempo. Así que la manera de cambiar tu vida es quedarte quieta y no hacer nada, mientras todo lo demás sigue la ley del cambio.

The Law: Like someone walking a tightrope/ or trying to stay upright/ on a heaving platform - first/ one foot, then the other/ backward, forward, swaying,/ arms stretched shoulder high.// Never before have feet/ and fingers felt so alive./ reaching out to sense/ the slightest shift in balance/ and position, like the growing/ tips of trees or vines.// For things to stay the same/ they must keep changing.// So the way to change your life/ is to be still and do/ nothing, while everything else/ follows the law of change.

Trueno

Soy muy buena para trabajos de chimpancé: pelar almendras, sacar piedritas de las lentejas, restregar un cuello o un puño para quitar /manchas de comida.

Encuentro satisfacción en la repetición, en la superstición, y conozco el rechazo miope a mirar más allá del horizonte, o por encima. /La mitad de mi naturaleza es simple como una /campesina medieval. La otra mitad no, y ése es el /problema.

Es difícil datar el complejo de insatisfacciones compartido por cualquier primate metafísico, quien pronto aprende que el dolor es más /seguro que el placer. Golpearse un dedo del pie duele, y el alma se /confirma por la misma circunstancia. Esas ideas son tan /eternas como preguntar cómo empezaron a girar los /planetas y por qué no podemos vivir para siempre.

La elegía debe ser la forma de arte más /antigua.

El trueno se despeña desde las colinas del /norte, y la lámpara parpadea sobre mi escritorio. Antes podría /haber sido un presagio, la voz de un dios o un paso de /siete leguas. Ahora es sólo una molestia, o una /advertencia que recuerda con cuánta facilidad podría /acabarse el mundo. Hay días en el presente en los que imagino, /lejos en el futuro, a una mujer que cavila sobre las /primeras cosas y las últimas, lamentándose por los muertos y atendiendo /su jardín.

Thunder: I am very good at chimpanzee's work:/ shelling almonds, picking stones out of lentils,/ scratching a smear of food off a sleeve or collar./ I find a satisfaction in repetition,/ superstition, and know the myopic's refusal/ to look above or beyond the horizon. Half/ of my nature is simple as a medieval/ peasant. The other isn't, and that's the problem.// It's harder to date the complex of discontents/ shared by any metaphysical primate./ who soon learns that pain is surer than pleasure./ A stubbed toe hurts, and the soul asserts itself/ by the same token. Such thoughts are as timeless/ as wondering how the planets started spinning/ and why one cannot live forever./ Elegies must be the oldest art form.// Thunder rolls from the northern hills, and the lamp/ on my desk flickers. Once, it would have been/ an omen, a god's voice or seven-legal warning tread./ Now it's only a nuisance, or a warning/ reminder of how easily the world could end./ There are days in the present when I imagine, far/ in the future, someone brooding on first and last things,/ keening the dead, and tending her garden.

Inéditos:

Apogeo

Un gato silencioso y cauto, merodeando por /la sala de punta a punta, en la luz descolorida que /vierte a través de las ventanas sin cortinas y la /puerta abierta un pulido de escarcha sobre el suelo, a tono con el murmullo del tráfico y el rugir /de los aviones, camino sigiloso, para acallar el crujido del /piso de listones.

Alerta y febril en la turbia madrugada de la primera noche gélida de otoño antes del apogeo exacto de su órbita entre creciente y menguante: así como la luna cambia su curso y vuelve su frente alta, dura, /ancha, calva hacia la oscuridad, yo espero la mañana.

Apogee: A silent wary cat, prowling the hall/ end to end, in the blanched light that pours/ through uncurtained windows and open door/ a glaze of silver hoar-frost across the floor./ in tune with traffic-murmur and aircraft-roar/ I tread soft, to mute the creaking boards.// Alert and feverish in the cloudy dawn/ of the first chill autumn night before the exact apogee of its orbit/ between wax and wane - as the moon alters/ course and turns its high, hard, wide, bald/ brow toward the dark, I wait for morning.

Las ruedas de la luna

El cielo está claro y oscuro, el disco de la luna lejano y pequeño y brilla como plata.
Su frío haz sondea mi ventana:
la antorcha de un buscador, invisible tras un cono de luz parpadeante.

Demasiadas cosas en la cabeza para poder dormir.
Un disco de basura, semisumergido en la espuma de las olas, se arremolina entre los pilotes /del muelle.

Entonces lo recuerdo: hoy hay luna llena.
No puedo esconderme de esta perturbadora nusa.

A los bandazos, vamos juntas, ebrias amantes: dos caras de la misma moneda que nunca pueden verse –disco celeste, basura mundana–, una claramente burilada como recién acuñada, la opuesta lisa de tan gastada, ilegible,

o dos ruedas que no pueden parar de moler entre ambas la basta materia de la existencia, imágenes y palabras, en una sustancia llamada poesía. El proceso es indescriptible. Y su propósito.

Moon Wheels: The sky is clear and dark, the moon's disk/ far-away and small and silver-bright./ Its cold beam probes through my window/ the torch of a seeker, invisible/ behind a cone of wavering light./ Too much on my mind to let me sleep./ A disk of rubbish, half-submerged/ in foamy surf, swirls through pier-struts./ Then I remember: full moon tonight/ I cannot hide from this disturbing muse./ We lurch together, drunken lovers/ two sides of a coin which can never/ see each other –sky-disk, world-rubbish-/ one sharply incised as if new-minted./ the opposite worn smooth, illegible./ or two wheels which cannot stop grinding/ between them the coarse stuff/ of existence, images and words/ into a substance called poetry. The process/ is indescribable. And its purpose.

Mudanza

Sentate entre las cajas y escribí un poema, me dijo él; obediente, estoy escribiéndolo.
Mudarse, dijo él, es algo tan común –una actividad habitual, especialmente en tu caso–, no hay obligación de desempacar enseguida ni ser demasiado diligente.

Buscá un rincón vacío y allí entre cajas de cartón medio vacías desbordadas de bollos de papel, pilas de almohadones y alfombras enrolladas, sillas que parecen parejas de acróbatas o nadadores, pecho contra pecho, un par de piernas surcando el agua, el otro par sacudiéndose en el aire,

pensá en cosas importantes... no en bañiles, electricistas, plomeros. Trato de recordar cómo empezó esta inquietud: toda una vida tratando de sentirnos en casa. Una necesidad y una /esperanza,
apunta él, que podrían estar programadas en mis genes, instaladas en mis huesos –nada que ver con él–,

y me hace reparar una vez más en el complejo lazo que nos mantiene unidos: en todas partes, los dos somos extranjeros. Entonces: “Descorchemos una botella de vino y brindemos por la vida”, sonrío y me aprieta contra sí, “y después vamos arriba”. ¿Por qué no?, me digo, dejando el poema a un lado.

Moving: Sit down among the boxes and write a poem./ he told me; obedient, I'm writing./ Moving house, he said, is such an ordinary thing to do –a regular activity./ especially for you– no obligation/ to unpack at once or be too dutiful./ Find a vacant corner and there among/ half-empty cartons spilling crumpled paper./ piles of sofa cushions and rolled-up carpets./ dining chairs like acrobatic couples/ or swimmers, chest to chest, one pair of legs/ trailing through water, the other flailing air./ and think about important things –not builders,/ plumbers, electricians. I try to remember/ how it began, this restlessness: a lifetime/ trying to feel at home. A need and hope, he/ hints, which might be programmed in my genes./ bred in the bone –nothing to do with him–/ and makes me realise again those complex/ ties that hold us together: everywhere,/ both of us are strangers. Then: “Let's open/ a bottle of wine and drink a toast to life./” he smiles and holds me close, “then go upstairs./” Why not? I ponder, putting the poem aside.

Un bol de manzanas

Un pintor mira un bol de manzanas en una mesa de madera puesta contra una pared toscamente enlucida, y las ve al mismo tiempo como frutas singulares tomadas de un árbol del jardín o compradas en la tienda de la esquina –notando pero ignorando las implicancias de los tonos que palidecen y las formas que se suavizan– y como ideales abstractos de manzanas.

En cambio yo, elija lo que elija, ya sea la más elaborada metáfora o la afirmación más desnuda, las palabras son demasiado específicas. El lenguaje lleva a la definición. Imposible escribir un poema impersonal como una naturaleza muerta, o articular la esencia de las manzanas, y no exponer mi verdadera naturaleza.

Mis dedos ansian el contacto firme de las herramientas del artesano, lápiz, pincel, las ventanas de mi nariz, el vaho de cola y pintura. Quiero entender y sentir en carne propia la redondez y el volumen de manzana contra manzana en la cuna sombría del bol; esa orgullosa alegría que un día debes sentir al contemplar su trabajo.

A Bowl of Apples: A painter looks at a bowl of apples/ on a wooden table pushed against/ a roughly plastered wall, and sees them/ in the same instant as particular/ fruits picked from a tree in the garden/ or bought at the corner store; noting/ yet ignoring the implications/ of fading tones and softening forms –/ and as abstract ideals of apples./ But whichever I choose, whether/ the most elaborate metaphor/ or barest statement, words/ are too specific. Language/ forces definition. Impossible/ to write a poem impersonal/ as a still-life, or to articulate/ the essence of apples, and not/ expose my true nature./ My fingers crave the firm touch/ of craftsman's tools, pencil, brush/ my nostrils, the reek of size and paint./ I want to understand and feel/ through my own flesh the roundness/ and bulk of apple pressed against/ apple in the bowl's shadowy cradle/ that fierce joy a god must know./ contemplating his work.

Nunca más

La vejez significa no poder darle un mordisco a una manzana recorrer un valle a pie de punta punta ver hasta el último detalle de un diseño oír el agudo más extremo del bajo más profundo o reodear tu cintura con mis piernas.

Never Again: Old age means not being able/ to bite into an apple/ walk the length of a valley/ see every detail in a pattern/ hear the highest alto deepest bass/ or wrap my legs around your waist.

Borrar

En menos de un segundo, puedo borrar docenas de mensajes de la pantalla de mi computadora, verlos desaparecer como un enjambre de moscas de un día vuela en espiral entre las flores del espino en su suicida danza nupcial, o limaduras de hierro que se precipitan hacia un imán.

Pero estos cientos de palabras, leídas y luego borradas, no desaparecen. Atiborran el aire que respiro, como polen en primavera o plegarias que no pueden traspasar la barrera celestial, la ionosfera, para obtener respuesta. Puedo imaginármelas, enroscadas unas con otras como una pesada bola de banditas de goma, o un ingravido capullo páldico que envuelve el futuro.

Deletion: In less than an instant, I can delete dozens/ of messages from my computer screen./ watch them vanish as a swarm of Mayflies/ spirals upward through the hawthorn blossom/ in its dance of nuptial suicide/ or iron filings rush towards a magnet./ But those hundreds of words, read then deleted./ do not disappear. The air I breathe/ is clogged with them, like pollen in hay-fever season/ or prayer that cannot force the heavenly barrier/ the Heavside layer, to achieve response./ I can imagine them, twisted around each other/ like a heavy ball of rubber bands, or/ a weightless pale cocoon sheathing the future.

La angustia de los aeropuertos

Esperando a alguien que debía llegar en determinado avión y el avión llega y una se empuña en estudiar a cada extraño que emerge por las puertas giratorias, preguntándose si reconocerá al que espera; la tensión creciente, el nivel de angustia en alza; luego, unos pocos rezagados... Pero la persona que viniste a buscar no aparece. (Y la explicación, recién unos días después.)

O recorrer volando la mitad del mundo, una travesía de demoras y trasbordos a través de muchos husos horarios–horas insomnes en dormitorios de hotel y la llamada a las /4:00 AM– hasta que, bajo el neón titilante, a la deriva sobre las alfombras que crujen con la estática en los pasillos que conectan las terminales, ya no estás segura si es de día o de noche.

Y después de haber forcejeado para arrancar tu equipaje de la cinta giratoria, hecho los trámites de inmigración, atravesado a los tropezones la barrera de los que pescan clientes para los hoteles y oleadas de conductores portando carteles con los /nombres de otras personas, y grupos familiares que se prodigan sonrisas de /bienvenida, primeramente rígidas, luego más relajadas y empiezan a hablar y /reir– no hay rastro de quien debía estar aquí esperándote.

Así que te quedás a un lado, con la valija que estás obligada a cuidar –aunque no te importaría que se perdiera o la /robaran– aturdida de cansancio, mientras el tablero de Llegadas /queda en blanco y esta parte del aeropuerto se vacía de pasajeros y personal como agua que se escurre por una rejilla, dejando /solamente rollitos del papel plateado de los caramelos, pegajosos jirones de envoltorio adhesivo como mudas de /culebras, y misteriosos pedazos de cinta plástica anaranjada y blanca.

Esto es más que los miedos de la infancia, esto es mucho /peor; el terror del aún no nacido a caer a través del espacio, al infinito abandono o la perversidad del azar. Pero te obligás a moverte, sumarte a la cola de los taxis, dar al conductor una dirección (aunque no parece correcta); luego hundirte en el asiento y clavar la vista en terrenos baldíos y suburbios grises, insegura de qué vas a encontrar cuando llegues.

The Anxiety of Airports: Waiting for someone due on a certain plane/ and the plane arrives and you strain to scrutinise/ every stranger coming through the swinging doors./ wondering if you will recognise him/ your tension increasing, the anxiety level rising./ then only the last few stragglers.../ But the person you came to meet does not appear./ (And the explanation, only days later./) Or flying half-way around the world, a journey of longueurs and transfers stretched across so many time zones –/ wakeful hours in hotel bedrooms and the 4:00 am call –/ until, under flickering neon, adrift along/ the static-crackling carpets of inter-terminal/ connecting corridors, you're not sure if it's day or night./ And after you've struggled to drag your luggage off/ the carousel, negotiated Immigration./ stumbled past the barriers where hotel touts/ and drivers holding cards with other people's names/ surge forward, and family groups, welcome smiles/ set hard, suddenly relax and start to laugh and talk –/ the one who should be there for you is nowhere in sight./ So you stand to one side, with the suitcase you're obliged/ to guard –though you wouldn't care if it were lost or stolen–/ dazed by exhaustion, while the Arrivals board goes blank/ and this part of the airport empties of staff and passengers/ like water draining down a grating, leaving/ only twists of silver paper from candy wrappers./ adhesive shreds of clingfilm like sloughed snakeskins./ and mysterious lengths of white and orange plastic tinsel./ This is more than childhood fear, this is far worse/ an infant's pre-Birth terror of falling through space./ endless abandonment or random malice. But/ you force yourself to move, join the queue for a cab./ give the driver an address (though it doesn't sound/ right); then sit as far back as you can and/ stare out at water-logged fields and grey suburbs./ uncertain what to expect when you get there.

Billy Collins - traducción de Edgardo Dobry

Mal rato del trovador

Abrazo

Conoces la broma de salón:
envuélvete el cuerpo con tus propios brazos,
así que visto de espaldas parece como
si alguien te estuviese abrazando,
sus manos agarrando tu camisa,
las uñas rozándote la nuca.

Pero de frente es otra cosa.
Nunca pareciste tan solo,
los codos cruzados y la sonrisa atornillada.
Quizás estás esperando al sastre
que vendrá a hacerte una camisa de fuerza
para mantenerte ceñido de verdad.

Embrace: You know the parlor trick./ Wrap your arms around your own body/ and from the back it looks like someone is embracing you./ her hands grasping your shirt./ her fingernails teasing your neck./ From the front it is another story./ You never looked so alone./ your crossed elbows and screwy grin./ You could be waiting for a tailor/ to fit you for a straitjacket./ one that would hold you really tight.

Los cables de la noche

Estuve pensando en su muerte muchas horas,
enredado en los cables de la noche,
hasta que llegó a tener cuerpo y dimensiones,
más que una voz sacudida en el teléfono
o la oscura esquila impresa en negrita.

Su muerte ahora tiene entrada y salida, puerta y escaleras,
ventanas y postigos, que son las alas inmóviles
de las ventanas. Su muerte tiene cabeza y ropa,
la camisa blanca y los pantalones holgados de la muerte.

Su muerte tiene páginas, una cubierta de cuero negro,
/índice,
y la letra es demasiado pequeña como para poder leerla.
Su muerte tiene bisagras y cerrojos bien aceitados y
/cerrados,
un sólido motor, cuatro ruedas, una antena que escucha
el viento, un espejo en el que puedes mirar el pasado.

Su muerte tiene enchufes e interruptores, paredes y vigas.
Tiene un picaporte que no podrás agarrar y un suelo
donde no puedes echarte en el medio de la noche.

En el siniestro rosa y gris del alba me llevé
su muerte a la cama y su muerte era mi cama
y en todos los rincones de la habitación se escondía en la
/luz,

y entonces era la luz del día y del día siguiente
y de todos los días posteriores, y se mudó al futuro
como la punta afilada de un lápiz cruzando por una
/página vacía.

The Wires of the Night: I thought about his death for so many hours./ tangled there in the wires of the night./ that it came to have a body and dimensions./ more than a voice shaking over the telephone/ or the black obituary boldface of name and dates./ His death now had an entrance and an exit, doors and stairs./ windows and shutters, which are the motionless wings/ of windows. His death had a head and clothes./ the white shirt and baggy trousers of death./ His death had pages, a dark leather cover, an index./ and the print was too minuscule for anyone to read./ His death had hinges and bolts which were oiled and locked./ had a loud motor, four tires, an antenna which listened/ to the wind, and a mirror in which you could see the past./ His death had sockets and keys, it had walls and beams./ It had a handle which you could not hold and a floor/ you could not lie down on in the middle of the night./ In the freakish pink and gray of dawn I took/ his death to bed with me and his death was my bed/ and in every corner of the room it hid from the light./ and then it was the light of day and the next day/ and all the days to follow, and it moved into the future/ like the sharp tip of a pen moving across an empty page.

Billy Collins nació en Nueva York en marzo de 1941. Entre 1968 y 2001 fue profesor en la City University of New York. Ha publicado *Questions About Angels* (1991), *The Arte of Drowning* (1995) *Picnic, Lightning* (1997), *The Apple That Astonished Paris* (1988), *Sailing Alone Around the Room* (2001) y *Nine Horses* (2002). Entre 2001 y 2003 ofició como Poeta Laureado de Estados Unidos. En una nota reciente, el *New York Times* lo consideraba "uno de los firmes candidatos a obtener el título de poeta más popular de Estados Unidos". El contrato millonario que firmó en 1999 con la editorial Random House parece confirmar esa afirmación. Los poemas aquí traducidos están tomados de la antología *Taking Off Emily Dickinson's Clothes* (2000).

Mal rato del trovador

Durante una hora larga canté estrofas
en langue d'oc a una mujer que solamente
sabe langue d'oïl, peculiar dialecto picardo
por otra parte.

La poesía amorosa europea florecía
en cada trémolo de mi voz,
pero mi amigo debió tocarme el hombro
para indicarme que ella no estaba entendiendo nada.

Mis sentimientos se enredaron como cometas
en las ramas de su incomprensión,
y pronto estaría perdido en una antología
y los poetas ya no podrían usar sombreros como el mío.

Provenza no sería más que una mancha
rosada en el mapa o una respuesta
en un examen. Entonces la dama me sonrió
fingiendo un gesto de comprensión fraternal.

Plight of the Troubadour: For a good hour I have been singing lays/ in langue d'oc to a woman who knows/ only langue d'oïl, an odd Picard dialect/ at that./ The European love lyric is flourishing/ with every tremor of my voice./ yet a friend has had to tap my shoulder/ to tell me she has not caught a word./ My sentiments are tangled like kites/ in the branches of her incomprehension./ and soon I will be lost in an anthology/ and poets will no longer wear hats like mine./ Provence will be nothing more/ than a pink hue on a map or an answer on a test./ And still the woman smiles over at me/ feigning this look of sisterly understanding.

El poeta rival

La columna de los libros que publicaste,
siempre con el último arriba de todo,
se ciernen sobre mí como una arquitectura romana.

Es más larga que el nombre
de una condesa italiana, más larga
de lo que seguramente será este poema.

Grabada en la cabeza de un alfiler,
mi propia producción dejaría espacio suficiente
a la Plegaria del Señor y los ángeles danzantes.
Qué me importa.

En mis sueños de revancha estoy
parado sobre el mármol de la escalera,
arriba, por encima del salón de baile.
Un criado en librea me anuncia
junto a la condesa Maria Teresa Isabella
Veronica Multalire Eleganza de Bella Ferrari.

Tú eres el único que está allá abajo,
agitado en tu traje de alquiler en tanto
una Cindy cualquiera se cuelga de tu cuello.

The Rival Poet: The column of your book titles./ always introducing your latest one./ looms over me like Roman architecture./ It is longer than the name/ of an Italian countess, longer/ than this poem will probably be./ Etched on the head of a pin./ my own production would leave room/ for The Lord's Prayer and many dancing angels./ No matter./ In my revenge daydream I am the one/ poised on the marble staircase/ high above the crowded ballroom./ A retainer in liverly announces me/ and the Contessa Maria Teresa Isabella/ Veronica Multalire Eleganza de Bella Ferrari./ You are the one below/ fidgeting in your rented tux/ with some local Cindy hanging all over you.

La lección

La mañana en que encontré a la Historia
roncando sonoramente en el sofá
tomé su abrigo del perchero
y acomodé su peso sobre el filo de mis hombros.

Quería protegerme en la fría caminata
hasta el pueblo: iba a comprar el diario y leche
y me pareció que no le importaría
después de la conversación de la noche anterior.

Qué inesperada y violenta fue su cólera
cuando regresé cubierto de carámbanos,
la manera en que registró los bolsillos enormes
para asegurarse de que ninguna batalla importante, ninguna
reina de Inglaterra se me hubiese caído en la nieve
/profunda.

The Lesson: In the morning when I found History/ snoring heavily on the couch./ I took down his overcoat from the rack/ and placed its weight over my shoulder blades./ It would protect me on the cold walk/ into the village for milk and the paper/ and I figured he would not mind./ not after our long conversation the night before./ How unexpected his blustering anger/ when I returned covered with icicles./ the way he rummaged through the huge pockets/ making sure no major battle or English queen/ had fallen out and become lost in the deep snow.

Hambre

La zorra que cargabas en tu hombro
dentro de una bolsa oscura
con un cuchillo abrió un agujero
y se escapó.

La ligereza repentina le hizo creer
que te habías vuelto más fuerte
mientras desandabas el camino a casa
a través de la selva que cubre el mundo.

Hunger: The fox you lug over your shoulder/ in a dark sack/ has cut a hole with a knife/ and escaped./ The sudden lightness makes you think/ you are stronger/ as you walk back to your small cottage/ through a forest that covers the world.

El hombre de la luna

En las noches de la infancia me asustaba
su ancha cara adulta, enorme, severa, allá en lo alto.
No podía imaginarme tanta soledad, tanto frío.

Pero esta noche mientras manejaba
de vuelta a casa por estas calles empujadas
lo vi sumergirse detrás de la tribuna de árboles nevados
y surgir de nuevo para exhibir su rostro familiar.

Cuando se mostró por entero en el campo abierto
parecía un joven que se hubiera enamorado
de la tierra oscura,

un soltero pálido, aseado y lleno de melancolía,
la boca redonda bien abierta
como si de pronto hubiera roto a cantar.

The Man in the Moon: He used to frighten me in the nights of childhood./ the wide adult face, enormous, stern, aloft./ I could not imagine such loneliness, such coldness./ But tonight as I drive home over these hilly roads/ I see him sinking behind stands of winter trees/ and rising again to show his familiar face./ And when he comes into full view over open fields/ he looks like a young man who has fallen in love/ with the dark earth./ a pale bachelor, well-groomed and full of melancholy./ his round mouth open/ as if he had just broken into song.

Philippe Jaccottet, el poeta como traductor vacilante

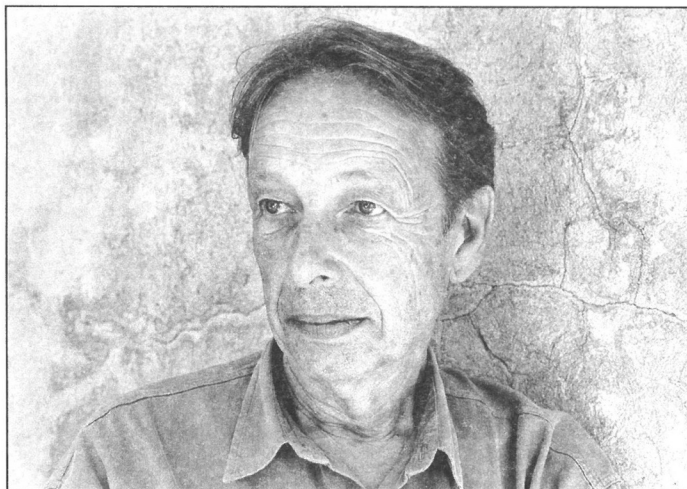
Philippe Jaccottet, uno de los poetas vivos más destacados en lengua francesa, nació en Moudon, Suiza, en 1925. Reside en Grignan, en la región del Drôme, Francia, desde hace más de medio siglo. El último de sus libros publicados es *Et, néanmoins* (2001), del que se reproducen dos poemas en prosa en las páginas que siguen. Buena parte de las declaraciones de Jaccottet incluidas aquí proceden de un intercambio epistolar con la traductora de los poemas y el autor de la nota.

por Matías Serra
Bradford

Un sitio rocoso, de clima alpino, ubicado entre dos valles. No resulta difícil imaginar la vida de Philippe Jaccottet en Grignan, asentado en ese antiguo pueblo del sudeste francés hace más de medio siglo; tampoco es arduo imaginar el advenimiento de palabras a su papel: "Trabajo en este jardín, los poemas llegan a mi cabeza ellos solos. No estoy para nada sobre la página en blanco, me vienen mientras arranco yuyos, o preparo un fuego... Tengo la sensación de que no soy para nada yo quien escribe como un escritor en su mesa, sino que es mi vida, los días de mi vida, los que escriben". Su obra se saltea, entonces, la discusión ya bizantina (Proust contra Saint-Beuve) de vida versus literatura. Menos sencillo —y el suceso no es menor— es vislumbrar la puesta en página de esos ciclos, esos mensajes. A esta dificultad se le suma el invariable cuestionamiento que realiza Jaccottet de esa jornada y de ese fenómeno, y el modo en que se convierten en poemas o prosa. La tradición de poetas-traductores a la que pertenece lo conduce hacia la traducción como método general, hasta para su propio trabajo, abordando lo visible con "prudencia, hasta desconfianza", como si en este caso el texto original —lo real— no le pareciera del todo fiable: "como si el texto murmurado estuviera en una lengua extranjera, como si nos hicieran señales del otro lado de la frontera".

Peter Handke opina que Philippe Jaccottet es un poeta del lugar, y enumera: jardín, casa, ventana. Según Jaccottet, nacido en Moudon, cantón de Vaud, Suiza, habitante de la región del Drôme galo, todo se encuentra siempre entre dos aguas —lo visible y lo oculto, la afirmación y la vacilación, una lengua y otra— y no osa desatender ninguno de los polos: "el intersticio, el recinto abierto, acaso mi única patria". Y lo notable es que este temperamento "pleno de dudas y tanteos", se haya decidido con tanta convicción a ir lo más lejos posible en persisten-

cia y rigor, y en la celebración, como dice Handke de Hermann Lenz —otra afinidad entre el suizo y el austriaco—, de la vida sin acontecimientos. Para Jaccottet una de las pruebas de la *verdad* de la poesía se presenta en los días de luz favorable, vividos más plenamente, "más realmente" que



Philippe Jaccottet

otros, aquellos que precisamente lo impulsan a querer escribir. No sorprende, pues, que para su lector, las horas y el tiempo —el clima— se vuelvan más intensos, reales y plenos después de unas horas de lectura. Pero Jaccottet sospecha de las evidencias. En el bellísimo *La promenade sur les arbres* escribe: "De hecho, cada vez que pienso haber hallado una especie de prueba, una voz me dice que la había deseado demasiado, a esta prueba, para un día no encontrarla". Seguir su ejemplo supondría maliciar nuestro deslumbramiento de lectores, y tal vez la tentativa de Jaccottet consiste precisamente en que sus oraciones remitan al lector a aquello que tiene frente a sus ojos, con el fin de interrogarlo, esclarecerlo. En este empleo maestro de la duda y la oscilación, Handke lo compara con otros suizos, Ludwig Hohl y Robert Walser, dos formidables, aguafiestas. Como ellos,

Jaccottet no necesita vociferar su presencia ni en un estrado ni en la línea del horizonte: "nadie puede buscar sus instrumentos si no es en lo más íntimo de sí".

Una sola cosa obedece el poeta con los ojos cerrados: "Lo inmediato: es a esto a lo que decididamente me ligo, como a la única lección que ha logrado, en mi vida, resistir la duda, porque aquello que me fue dado así de repente no ha cesado de volver más tarde, y no como una repetición superflua...". Jaccottet sigue a Rilke: nuestra tarea consiste en aprender no la posesión sino el rapport. La idea de la aproximación es otro de los leit-motif en Jaccottet (y el aproximarse, por su inclinación

tas de viaje y labor crítica. El lector quisiera saber cómo surgió la idea o la necesidad de embarcarse en *La semaison*, título que remite a la dispersión de las semillas de una planta: "Me acostumbra a tomar notas porque, durante años, tuve muy poco tiempo para mi trabajo personal, lo cual, por otra parte, favoreció la expresión 'inmediata' de lo vivido". Según Jaccottet, el diario íntimo "acentúa el desdoblamiento y garantiza una existencia", y algo de lo que comenta acerca del diario de Benjamin Constant propone otras pistas y algunas confirmaciones: "una manera de escapar a la condición de espectro", "el medio de asegurar una existencia en la que se está siempre listo a dudar". Sin embargo, la

quien escribe, una plataforma a la que sería absurdo negarse.

Interesante es notar cómo en Jaccottet un cuaderno de tres años ocupa casi la misma cantidad de páginas que un tomo que retine catorce años: "pienso que, generalmente, la ausencia de diario se debe a un trabajo más intenso bajo otra forma:

“Lo inmediato: es a esto a lo que decididamente me ligo, como a la única lección que ha logrado, en mi vida, resistir la duda.”

prosas o poemas. O tal vez tenga que ver simplemente con que haya períodos de la vida más vacíos que otros". Los volúmenes de *La semaison* están sembrados de sueños, cada vez más a medida que avanzan en el tiempo, la mayoría ligeramente inquietantes. Pero esos sueños anotados, tan asiduos, ¿de qué son intermediarios? "No sé bien si se trata de mensajeros. Simplemente tomó nota de los que me parecían tener un cierto poder de irradiación, algo que iba más allá de mi caso personal." Al transcribirlos, Jaccottet parece querer descolocarse, escapar a lo fácil, cortar aquel que percibió de Alfred Kubin: "nosotros sabemos qué riquezas puede aportar el desequilibrio a un espíritu superior".

Así como los libros de sus horas lo proveen de "noticias", casi todos sus textos parecen contar la historia de su propia génesis, impresión que transmiten junto a la de querer extraer una lección de cada cosa, sobre todo de la naturaleza: "No es en verdad lo que quiero, pero es en efecto aquello que termina por producirse: la manía de interrogar el mundo para ayudarme a vivir". La literatura de Jaccottet opera su encantamiento contando la naturaleza (la naturaleza, tan real, o más, que lo que nuestra candidez o cinismo quieren hacernos creer) sin pompas ni flores, las comas numeradas con los dedos. Otra vez su vecino de estante, Peter Handke, señala: "creo percibir el impulso esencial de su camino en la (sigue en pág. 31)

natural, no puede sino tener espíritu de leit-motif.) Jaccottet ya había anticipado que en Francis Ponge se producen dos movimientos, dos tiempos, un primero de entusiasmo, y un segundo en el que la luzcede lo corrige. En Jaccottet van juntas, como las arañas: "Se ha convertido para mí en algo indispensable el intentar comprender qué significa todo eso, determinar si es verdaderamente legítimo otorgarle tanta importancia al encuentro con una flor o una pradera".

Algunos efectos de no desacomodar nuestro enclavado mobiliario mental, habría que repartir la obra de Jaccottet en verso y prosa, si bien con frecuencia integra ambas en un mismo libro o aun texto, y la nula diferencia temática y estilística tampoco autoriza otra discusión inerte sobre los límites de género. La prosa a su vez se bifurca en sus cuadernos (*La semaison*, tres volúmenes hasta la fecha), no

serie de *La semaison* pertenece, más que al diario íntimo, al murmurado género del "cuaderno de notas", que insinúa tantos paradigmas como practicantes. Jaccottet admira "la precisión cuasi científica" de las observaciones de Gerard Manley Hopkins en sus cuadernos, sobre todo aquellas relacionadas con el agua, y algo de eso se trasluce en su escritura, que mina el mismo terreno con la tenacidad de un topo. Los cuadernos de Jaccottet no son el diario de Musil —que tradujo— ni las libretas de Rilke. Tampoco son comparables a los diarios de Handke, de entradas más breves, más destiladas. En lo que sí coinciden todos ellos es en llamar que el cuaderno funciona como campo magnético no solo de lo que se ha vivido, soñado o leído, sino como registro de que quien observa ha trabajado, la prueba allí, en el papel escrito y luego impreso; y esa cierta indulgencia esconde, por otro lado, un nervio inestimable para

Philippe Jaccottet - traducción de Débora Vázquez

Dos poemas en prosa

Petirrojo

Las noches de invierno, que se encienden casi con ternura, como una mejilla, mientras que en lo alto, el cielo alcanza la transparencia más intensa: tan próximo ya a no ser nada, por que a través de él no puede verse ninguna otra cosa; y sin embargo... Vuelvo a pensar en el verso de Nerval que reúne a la santa y al hada: ¿podré ver aquí, en mi jardín, la transfiguración del hada aún rosa, aún rojiza, en su propia alma tan pura y ya sin peso? Sería demasiado bello, demasiado conforme a mis sueños. Creo más bien que lo que hay aquí es algo así como un agua muy pura.

Al trabajar en el jardín, veo de repente, a tan sólo dos pasos, a un petirrojo; parecería querer hablarle, o al menos hacerle a usted compañía: peatón minúsculo, víctima preferida de los gatos. ¿Cómo mostrar el color de su pecho? Color menos cercano al rosa, o al púrpura, o al rojo sangre, que al rojo ladrillo; si esa palabra no evocara una idea de muro, o más aún de piedra, un ruido de piedra suelta, que hay que olvidar en favor de lo que evocaría también de fuego domesticado, de reflejo del fuego; color que podría decirse amigable, sin nada de lo que el rojo puede tener de ardiente, de cruel, de guerrero o de triunfante. El pájaro lleva en su plumaje, que es del color de la tierra sobre la que tanto le gusta caminar, esa suerte de fular del color del fuego domesticado, del color del cielo al atardecer. Casi no es nada, como tampoco es casi nada el pájaro, y este instante, y estas tareas, y estas palabras. Apenas una brasa que daría pequeños saltos, o un minúsculo portavoz, mensajero sin verdadero mensaje: la insondable extrañeza de los colores. Aquello no pesaría casi nada, ni siquiera en la mano de un niño.

Mientras tanto le llega a usted a sus oídos, con intermitencia, el ruido secreto, prudente, de las últimas hojas de la higuera; aquel, más amplio pero más lejano, de los altos plátanos de un parque; y es el rumor del viento invisible, el ruido de lo invisible. Al abrigo del cual el petirrojo y yo nos abocamos a nuestras tareas. Él, el arrojado, el imprudente, si ronda un gato.

Este pájaro peatón, que estamos tan tentados de imaginar amigable y hasta cómplice, y a la vez tranquilo y como tímido, menos travieso que muchos otros; este pájaro querido en el que vemos de buena gana el alma reencarnada de un niño amigo de las ramas dóciles de la higuera y de la tierra cuidadosamente peinada por el rastriero, nunca voy a soñar que pueda guiarme al final del día, ni que me sea de socorro alguno cuando de socorro tuviera necesidad. Es hoy, fue ayer que me ayudó, sin preocuparse, por otra parte, demasiado por mí, a pesar de las apariencias; simplemente estando allí, vivo, visible bajo el cielo visible y vivo, con el insólito lenguaje involuntario de su mancha roja que leí con sorpresa, como he leído tantos otros, sin comprenderlos mejor. Es entonces hoy, sin darme cuenta, que me urge anotar, tal como lo recibí, ese mensaje —que no es tal; mientras que esté en condición de hacerlo. Absolutamente decidido de antemano acabar, si es posible, con el harapieto en el que uno terminará por convertirse, quitarle de antemano la palabra, prohibiéndole así todo derecho a oscurecer con sus hipo aquello que me habrá sido dado para hacer brillar antes de su triste aparición en escena. Que lo ayuden, entonces, a él, el desafortunado, como se debe y se puede ayudar a los enfermos; pero que todo esto siga siendo un asunto privado, del que nada se filtre hacia afuera; y que ninguna sombra de esta clase, viniendo de mí, condenado luego de todos los demás al fracaso, venga retrospectivamente a alterar la pureza del mundo tal como lo habré visto tantas veces mientras todavía gozaba, como se dice, de “todas mis luces”. A la putrefacción, hay que prohibirle la palabra. No hay que negarla, sino reducirla a lo poco que es. Encaminarse hacia el propio cadáver no es agradable; hace falta, las más de las veces, franquear allí etapas casi, o bien del todo infernales. Pero lo que vive, vive desde antes, un petirrojo dio la impresión de hablarle, una bola muy pequeña de plumas con un corazón; una red mucho menos visible que ninguna tela de araña conectaba esa poca cosa al ruido de las hojas secas sobre las baldosas de una terraza, a la tierra rugosa y desmenuzable que ya no conservaba su calor de verano (como la mano que la trabajaba), a la sombra bajo los árboles, a la luz pálida por encima de ellos; ¿esa red era acaso una trampa en la que la cercana muerte del pájaro y aquella apenas menos cercana de aquel a quien éste hacía compañía, hubieran sido el centro? En ese

momento, si hubiera pensado (pero había cosas mejor que hacer), habría probablemente imaginado que el centro de la tela invisible no podía ser un monstruo negro, que todos los elementos que ella mantenía unidos por un instante hablaban, apostaban por lo contrario. Hay que reservarle el derecho a la palabra a lo que vive. “Dejad a los muertos enterrar sus muertes.” Esta frase no es necesariamente dura. Podría significar: “Dejad las tinieblas a sus tinieblas, y encendad la lámpara que conduce al despuntar del día.”

Colores, allá

Cosa vista dos veces al volver del Valle de las Ninfas, una tarde de fines de invierno: metamorfosis, nunca vista en otro lugar más que allí, de un fragmento de paisaje —árboles, arbustos y prados— donde los colores, podría decirse, se volvieron como diáfanos.

Por tratarse de un momento visto justo antes de la noche, que cae temprano, resulta bastante breve, al filo de lo perceptible; justo antes de que los colores se apaguen, se fundan en la oscuridad. Aquello dura poco, pero sorprende por eso aún más: como cuando pasa rápido una sombra y huye sin que podamos esperar jamás volver a atraparla.

Es como si se hubieran colocado sobre las cosas capas de pintura extremadamente finas, y éstas dejaran pasar parte de una luminosidad que proveniría desde abajo. Capas de color traslúcidas, pero sin ser brillantes.

¿Como láminas vitrificadas? Colores netos, sí, frágiles, sí, como el vidrio; pero sobre todo breves, captados antes de la inminencia de su extinción.

Un paisaje visto “in extremis” (sin que experimentemos al sorprenderlo así ninguna melancolía, al contrario). Algo que se iría reduciendo, se decantaría antes de borrarse; se transfiguraría, si se quiere, pero modestamente, pasando casi desapercibido, ocultándose. Algo, también, de último, o mejor: de penúltimo; ya casi la oscuridad y, de alguna manera, impenetrable; nos decimos que por allí no podríamos pasearnos o que, si lo quisiéramos, sucedería como con esos espejismos que se disipan a medida que nos acercamos, o cuando buscamos confirmarlos. ¿Un instante corto antes de la noche, una elucidación? De ningún modo: otro estado de los colores, algo como sus propios recuerdos, sus adioses contenidos en sus presencias. Superficies, láminas de color, extremadamente delgadas, una atenuación de la presencia de los cerros, de los prados, de los bosques; lo que es un rumor respecto del ruido, o del silencio. Sin absolutamente nada de espectral o de oculto.

Colores ya oscuros, pero de algún modo transparentes; tal como un pintor podría haberlos imaginado, luego dispuestos sobre la tela, o más bien sobre una hoja de seda, ¿para mostrar qué? Un lugar extraño a pesar de su absoluta simplicidad, de su calma, de su inmovilidad; muy lejos de todo delirio y todo éxtasis. Tal vez: un lugar como gustaron mostrar a través de la ventana, en lejanos crepúsculos; sí, tal vez: como lo que se descubre en una de las esquinas de un gran cuadro de Patinir (aún cuando sus paisajes sean más azules) o de Poussin, con la repentina sorpresa de personajes minúsculos cuyas dimensiones tornan irreales; salvo que aquí, en esto sobre lo que trato de dar cuenta, no hay personajes. ¿Acaso como si le hicieran ver a usted un fragmento de paisaje, de mundo, a último momento, antes de que sea demasiado tarde —y no obstante, no experimentamos ahí delante la más mínima sensación de urgencia, de fiebre, de angustia, la noche que sobrevendrá no siendo de manera alguna la muerte? ¿O bien como si oyéramos una última nota, pianissimo, pero perfectamente distinguible, cristalina? ¿Sería entonces necesario ver esos colores en suspenso como si fuesen notas, distinguibles y a su vez al borde de la extenuación y, aunque más bien oscuros, transparentes? ¿O acaso como un pájaro que mostraría sus alas en el momento de desaparecer de nuestra vista? ¿O un abanico en el momento de volver a cerrarse, detrás del cual habría una extensión del cielo revelada por su repliegue? ¿Colores, allá, mientras que cae la tarde, tales como vidrios delgados, finísimas láminas que vibrarían apenas, produciendo para la vista casi el equivalente a un ruido de escamas o de papel de seda?

Regresamos a casa. Fin de un día de invierno, un poco menos corto ya que el anterior, y lo comprobamos con placer. Levantamos los ojos: como cuando advertimos a un animal de ordinario invisible escabullirse en medio de un paisaje, o a un pájaro que atraviesa el cielo sin que sea posible identificarlo.

Es probable que durante esos pocos instantes, allí, las cosas hubieran cambiado, bajo los dedos frescos de la noche en ciernes; un instante.

Que se hubieran transformado en vidrio, materia precisa y frágil, aunque preciosa, también; y al mismo tiempo un poco más oscuras, y más transparentes; láminas de vidrio colocadas sobre la luz próxima a apagarse, pero que sabemos que volverá, follaje convertido en vidrio; una suerte de espejismo, ciertamente; ni menos singular, ni por ello menos conmovedor.

Hay allí vistas de esas capaces de hacerlo a usted cambiar de espacio, por el estrecho intersticio entre el día y la noche, entre el invierno y la primavera; aquí, en el intervalo, por un simple efecto de luz, le ofrecen la representación (pero sin nada de teatral) de un acercamiento entre las cosas y los pensamientos; las cosas son todavía cosas, el pasto todavía pasto, pero hay algo que resplandece por detrás, o debajo, o adentro.

Esto transcurre lejos de todo ruido, y al abrigo de la sombra. En ese momento y ese preciso lugar, la sombra deja de ser sinónimo de complot, de amenaza; al contrario. Ha cobrado la apariencia de una sirvienta que lo anima a usted a entrar.

Las palabras “triste” y “transparente”.

¡Rápido, mire eso! Apenas decido, y ya es de noche.

Follaje que se transforma en vidrio, oscuridad sin espesor que no es sombra, sino también vidrio, a la vez duro, exacto y frágil.

Aquello a lo que nos convida la sirvienta irreal apenas vislumbrada, es a la noche “más amable que el alba”, a la noche sin riesgo y sin opacidad.

Como si una portera invisible, que como tal permanecerá, lo invitara a escurrirse por la puerta entreabierta entre el día y la noche, la puerta cada vez menos verde y que no volverá a cerrarse detrás de usted.

Lo que la infancia pudo brindarle, hace ya tanto que uno apenas se acuerda, lo que el amor a veces permite: que la mirada vea más allá de los cerros, los muros, las montañas, la luz presente, mejor incluso que ningún recuerdo, lo ofrece aún a los ancianos exhaustos a fin de que permanezcan vivos todavía un poco más.

Habría pues dos sirvientas: la que, con mayor o menor paciencia, con mayor o menor rudeza, lo sostiene, lo alimenta, lo lava, y su doble invisible que, menos estricta, calladamente, con misericordia, lo llama con una tierna sonrisa.

(Jamás podría contarle aquello que apenas vi, como una frase escrita sobre un vidrio y borrada demasiado rápido.)

Es la luz quien traza así, velozmente, sus sueños sobre el vidrio. Quien se los revela o, al menos, los rememora. Quien extrae de usted lo mejor de usted, es decir: lo poco que le haya quedado de ella.

Luz maternal, a la que no es tan simple obedecer.

(viene de pág. 29)

energía negativa a inmiscuirse con el objeto, en la obstinación por dejar en paz (aún cuando busca apaciguar la 'eterna inquietud' personal). Handke describe "la timidez y la paciencia creadas por la escritura" de Jaccottet, que elude con elegancia y ligereza el empaque solipsista y abstracto: "El mundo no puede devenir absolutamente extranjero salvo a los muertos (y ni eso es una certeza)". El austríaco ve en Jaccottet a un monje zen, y lo compara con el cineasta Yasujiro Ozu y el novelista Yasushi Inoué por su uso del silencio, "no como anuncio de un desastre o como consecuencia de una catástrofe". En *L'Ignorant*, en *Airs*, en *Leçons*, su concentración lírica, de versos cortos y márgenes generosos, no ha dejado de mirar hacia oriente: "Hay en nosotros un silencio tan profundo/ que si pasara un cometa/ en ruta hacia la noche de las hijas de nuestras hijas/ lo oíríamos". Jaccottet, para quien "acaso el silencio es el otro nombre del espacio", se arrojó al haiku para alejarse del surrealismo y su abuso de la imagen: "la ligereza y la transparencia totales". Con la convicción de que los poetas de haiku "han acaso sentido y sugerido mejor que los otros, *sin decirlo*", una parte de Jaccottet cree que las cosas deben acercarse — y escribirse — *alla prima*, de una vez, "si las cosas no vienen rápido y fácilmente, no vendrán jamás, y encarnizarse no logra sino arruinarlas".

A pesar de haber colaborado con sutilísimos pintores como Pierre Tal-Coat, asegura no ser muy proclive al matrimonio pintura/poesía, "excepto en el caso de afinidades verdaderamente profundas, como sucede con mi mujer". Sin embargo, hay un nombre al que Jaccottet regresa una y otra vez: Giorgio Morandi, una pintura "muy íntima y para nada subjetiva a la vez", "tan misteriosa como la hierba". Su afinidad con Morandi no sólo no sorprende (aunque podría haber habido ejemplos todavía más obvios) sino que intensifica el rigor y la abstracción del campo elegido. Dice sobre Morandi en *La Seconde Saison*: "uno piensa en los monjes-poetas de Japón, a causa de la modesta pobreza, del bol blanco, o de eso que podría ser un tintero".

Otro maridaje, ya aludido, se celebra en la traducción. Traductor del griego (Homero), del alemán (Rilke), del italiano (Ungaretti), del castellano (Góngora), uno se pregunta de qué modo asalta Jaccottet cada idioma: "Más que de lenguas, creo que habría que hablar de los problemas que plantea cada obra en particular; [sobre todo si el arco que se transita va desde Homero a Rilke] Es fundamental intentar comprender, y sentir, la especificidad de cada obra, lo cual genera dificultades absolutamente distintas cada vez... Un riesgo es calcar ciegamente

el original, hasta el punto a veces de convertir en torpe o disonante algo que no es en absoluto así en el original". Editor de las obras de Hölderlin en La Pléiade, Jaccottet dice que "cuando la lengua de Hölderlin, en la creciente tensión de su vida, devino más y más dura y contracturada, como en algunos de los *Himnos*, un traductor como André du Bouchet, más abrupto en su propio trabajo, me pareció más apto para este período de la obra y nos la hizo sentir como la de un poeta contemporáneo".

La traducción fondea la obra de otro. Se trata de un tránsito, una transacción (¿de allí el tráfico de armas que ejemplificaba Rimbaud?) que Jaccottet ha venido desplegando también en reseñas y ensayos, cultivando distintas clases de afinidades con diversos poetas. Lo que Jules Supervielle "suscita es menos una forma que una presencia", sus poemas

“Un poeta reservado, extranjero vitalicio en Francia, apartado de París, supo conseguir que la poesía francesa más relevante del siglo XX pasara por él y acicalara, y no oprimiera, su tarea.”

"buscan más bien hacer pasar una corriente, una luz". Gustave Roué "nunca transmite mejor la impresión de ser él mismo, de estar presente, que en su casa". A propósito de Jacques Dupin, reitera que es en el paisaje natal donde se da la verdadera vida. En René Char "la naturaleza misma de su poesía deja poco lugar a la evolución". Ve en Char el peligro de una obra que termina por "encantarse a sí misma", una tendencia al "narcisismo poético, pero en términos estilísticos, no de actitud".

De una intransigencia franca, abierta, animada, Jaccottet explora qué clase de atención ejérica cada poeta. A André Dhôtel lo ubica entre ciertos románticos alemanes y pintores chinos de antaño, "ocupados solamente en permanecer inmóviles para captar, al final de largos años de modesta contemplación, la verdad de una montaña". Según

Jaccottet, Henri Michaux es más sensible a las fuerzas que a las formas: "accesos, arrebatos, apariciones y desapariciones, pasajes". En Borges subraya el pudor y la entonación. Advierte en C.-F. Ramuz "la misma reserva, la misma lentitud que en sus primogénitos". La prosa de Rilke asume "una fuerza contenida y casi silenciosa, una suerte de obstinación piadosa". Con la suerte de su lado, lo que un escritor elogia en otros termina actuando — bondadoso conjuro — sobre sí mismo. Recopilaciones como *L'entretien des muses*, *Une transaction secrète* y *Écrits pour papier journal* demuestran, por otra parte, que un poeta reservado, extranjero vitalicio en Francia, apartado de París, supo conseguir que la poesía francesa más relevante del siglo XX pasara por él y acicalara, y no oprimiera, su tarea. De todos modos, como el mismo Jaccottet anotó sobre John Cowper Powys: "La obra que se acomoda mal a la crítica tiene todas las chances de ser la más rica y verdadera".

Muy en línea con su anterior *Cahier de verdure*, el atento montaje de su libro más reciente (*Et, néanmoins*, que no refiere en absoluto a la carta de otro agrimensor, Kafka, a Milena: "Y no olvidas nunca, mientras tanto, a tu gran No Obstante"), presenta una síntesis magistral de los asombrosos rodeos de Philippe Jaccottet. En alguna oportunidad, el poeta suizo-francés escribió acerca de "las tentaciones de la maestría". ¿Hay entonces algo que aprender o desatender en tanto que escritor? "Creo que es un poco como les sucede a los intérpretes de música: hace falta que hagan olvidar su maestría, de lo contrario se los tilda de 'puros virtuosos': al ver su destreza no se oye más la obra; pero sin maestría [tambien traicionan la obra] Ante las páginas de Jaccottet, los antagonismos libro/realidad, destreza/desvarío se evaporan en el vaivén de una a otra, el puente — como el que se extiende entre dos lenguas, entre lo visible y lo oculto — se asemeja a una alfombra mágica, a la vez un objeto cotidiano, accesible: "Como si un hombre muy encorvado leyera un libro que está sobre el piso. // Su última lectura".

Notas:

Los títulos mencionados, en su mayoría, fueron publicados por Gallimard. Algunos otros aparecieron en Fata Morgana. Traducciones al castellano: poemas en *Poesía Francesa Contemporánea 1940-1997* (Tierra Firme, Buenos Aires, select. y trad. Jorge Fondederider); *A la luz del invierno* (Calima, Palma de Mallorca, 1997); *Antología personal* (Igitur, Tarragona, 2002); *Pensamientos bajo las nubes* (Calima, Mallorca, 2003); *Cuaderno de verdor* (Bartleby, Madrid, 2005); *La oscuridad* (Artemisa Ediciones, Tenerife, 2006).

EL RIESGO EXTREMO

Arnaldo Calveyra, *El maizal del gregoriano*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.

La obra de Arnaldo Calveyra empieza con *Cartas para que la alegría* (Buenos Aires, 1959¹), y viene con una marca en el orillo: su inquietante libertad en las formas y, como consecuencia, en el tema y sentido de sus materiales. "Osado" para la literatura argentina de esa época, como bien lo señaló Carlos Mastroratti, este primer libro esconde todavía bajo su leve forma epistolar una suave y fresca tensión entre el verso, el ritmo y la prosa. Pero, más allá de la afirmación de Mastroratti, podemos reconocer en *Cartas para que la alegría* recursos afincados en sensaciones extrañadas de espíritu martinfierrista, por no decir del primer Gironó, ("Al sol, al sol, al sol/ Las mil piernas del sol corriendo hasta este rincón") o metáforas inesperadas deudoras de las vanguardias históricas europeas que relacionan la prosa certera y sencilla la oralidad y el mundo del campo con la infancia y sus juegos de palabras ("¡Ay, la gallina ya se entró cloqueando con las grandes/ alas del paraguas y este pío pío pasará pasará y el último que/ dará"). De la misma manera, se observa en sus poemas preocupaciones formales que acercan el verso a la prosa, el ritmo a la puntuación, la descripción a la narración, etcétera. ("La loma de faldas anchas, entretenida con el niño, se olvida ahora de caerse rodando de sí misma/ Aprovecho el momento.")

En ese sentido, pasados casi 50 años de aquel momento inicial, podemos decir que Calveyra ha mantenido esas preocupaciones. Así, para dar algunos ejemplos, tanto en *Iguana, iguana* (París, 1985), donde vuelve a publicar tras un silencio editorial de casi 30 años, como en *La cama de Aurelia* (París, 1989), su primera novela, o en *El hombre de Luxemburgo* (París, 1998) este escritor entrerriano, que vive en París desde 1961, sigue recurriendo al habla de su infancia en los campos de Mansilla, heredada y guardada con mucho cuidado, experimenta con la noción de sujeto poético-narrativo, juega y se define por un ritmo y una escritura, ahora sí definitivamente, de poesía en prosa.

El maizal del gregoriano, publicada en el 2003 en Francia, es, entonces, el libro donde este poeta, prácticamente inédito en nuestro país hasta hace poco, extrema los riesgos. Es que las distintas operaciones que ha hecho a lo largo de su producción se han agudizado, se han vuelto más potentes y, como toda obra que, a diferencia de la *opera prima*, comienza a cerrar más que a abrir, se ha tornado también más intrincada y sombría. Poema largo, de alrededor de cien páginas, *El maizal del gregoriano*, escrito a partir de unas notas hechas en 1962, tiene la idiosin-

crasia de aquellas obras que desde un principio se interrogan por su carácter. También su título encierra el encuentro nuevamente de dos mundos o, más bien dos experiencias sobre esos mundos; la de escuchar el viento que pasa por entre los maizales entrerrianos de la infancia, la de escuchar los cantos gregorianos en la abadía de Solesmes, en Francia, a principios de la década del 60. Precisamente esta comparación entre espacios temporales, geográficos y mentales por parte del sujeto poético decanta en metáfora audaz en la medida que la distancia entre los elementos relacionados es considerable. Por consiguiente se instaura un instrumento cognoscitivo y una llave, especie de *abrete sésamo* para acceder a "otro mundo", con otras reglas y otras lógicas categóricamente diferentes de aquellos mundos con los que se arma esta figura poética.

Maizal y gregoriano son entonces dos palabras que representan, en su origen americano y europeo, respectivamente, acontecimientos íntimos e históricos que la forma laxa de la metáfora y del poema en prosa contienen y permiten que coexistan con naturalidad. "El título, que no es ninguna metáfora, es lo que yo escuché", dice Calveyra² en un reportaje sobre el libro, y no cabe ninguna duda que para el autor no lo es, pero, ¿qué pasa con el lenguaje cuando desea representar esa vivencia asociativa? *El maizal del gregoriano* constituye el difícil y feliz intento de acceder a esa sensación. La de "escuchar como", pagando el costoso diezmo de atravesar la noche insomne, desde "las dos de la mañana" del 22 de noviembre de 1998 hasta el "amanecer en el libro" del final, para atender, recordar, enseñar y visionar lo que sucede en la abadía benedictina de Solesmes, centro de restauración y recuperación del canto litúrgico cristiano medieval durante el siglo XIX, mientras se ejecutan, sin solución de continuidad, las melodías gregorianas. Es que esta reunión inesperada entre infancia y madurez, lleva, en el largo poema, a un intenso cruce entre aquello que parece primitivo y natural, como el maizal y la niñez, y aquello que parece artificial e impostado, como el canto religioso y la adultez, aunque ya nada sea lo que parece. Este acceso a una dimensión inédita para el sujeto propone, a modo de síntesis dialéctica, conocer los nexos que vinculan los acontecimientos, las experiencias, el lenguaje y las cosas: "... y yo, entrarían recién llegado a la abadía de Solesmes en busca del retiro y de silencio, me siento en un lugar apartado de la iglesia a oír el gregoriano que cunde a lo maizal de nave a nave en procura de los techos entibiado por la luz de las velas...". Este encuentro literal, por lo tanto, despalpa al sujeto y le permite en esa noche blanca comenzar a juntarse con todas aquellas preocupaciones que lo acucian y que no le permiten sossegarse y dormir.

(sigue en pág. 32)

(viene de pág. 31)

Sin embargo, más allá de la escena medieval, no hay que olvidar que, justamente, es la poesía moderna la que se caracterizó por posibilitar esas confluencias. Mejor dicho, como las llamó Baudelaire, "correspondencias" y así como él acercó "los perfumes frescos a las carnes de infantes" en *Las flores del mal*, Calveyra, en cifra política, acerca el descubrimiento de América a la Europa medieval, decimonónica y nazi o el maíz desgranado a la cabeza ensangantada de Juan Bautista, a Bertolt Brecht y a la última dictadura militar argentina. Quizás cambien los procedimientos y lo que en el poeta francés era sinestesia en Calveyra es cruce ensañado, alucinatorio, de imágenes visuales: "El monje de la derecha levanta el brazo como si designara un mojó en el campo. Es la cabeza del profeta cegada por la luz de refugio fijo que viene del mirador de ciudadela del campo vecino. Campo de muerte, campo de la muerte. En este momento la luz se enreda, en los pliegues de la túnica de Salomé, como a desgano participa de su striptease ensimismado". O superposición recursiva, en un ritmo abrumador, de esas mismas imágenes: "La cabeza del profeta sobre plato incandescente es ahora la mazorca. La cabeza del profeta sobre plato incandescente es ahora la espiga de maíz. La cabeza del profeta sobre el plato se ha vuelto maíz. Los monjes la reciben, reciben la mazorca de maíz".

En *El maizal del gregoriano* esta posibilidad de unir y mezclar impresiones asociadas por una memoria involuntaria, funciona, gracias al uso de la prosa poética, como matriz para organizar la emergencia sistemática de obsesiones políticas y poéticas ligadas en el libro. "Es el ritmo lo que impide que sea una cosa discursiva, y el ritmo fatalmente, acarrea el sentido. Yo tenía en mente la poesía en prosa de Baudelaire", afirma Calveyra en un reportaje reciente³ y explicita la importancia crucial de la prosa poética en su escritura con un aditamento inédito en su obra: ya no son los pequeños poemas en prosa de sus libros anteriores, como los ya citados y *El libro del espejo* (Paris, 2000) o el *Libro de las mariposas* (Buenos Aires, 2001), sino que alcanza una prosa extensa, un gran poema separado en estrofas de prosa poética, desbordado por las dudas de esa forma y sus consecuencias. "¿Escribir aunque más no sea de buyes perdidos para tratar de llenar el agujero? ¿Fondo sería forma? ¿O al llegar al fondo te encontrarías con la forma dispuesta a entrar en el juego?, ¿a entrar en conversación con el fondo hasta dar con la forma?, ¿al tocar fondo te encontrarías con la forma?, ¿al llegar a la forma te encontrarías con que fondo y forma ya no son mera forma? ¿O al tocar fondo te encontrarías con la forma? ¿Fondo no sería forma? ¿dejaría de ser fondo a secas, a solas?"

Las respuestas y sus vacilaciones a la incertidumbre de lo que con sencillez se denomina forma le abre al poema la capacidad de tolerar la convivencia entre toda esta diversidad de luchas y tensiones como si el mismo estuviera habitado por fantasmas y crímenes de los evangelios, de la conquista y del siglo XX. Así, entre la sinestesia y la metáfora, la versificación y la prosa, el teatro y la poesía, en esta singular prosa poética de Calveyra acecha lo que ya había imaginado Baudelaire en su dedicatoria de *Pequeños Poemas...*: "Una prosa poética, musical, sin ritmo y sin rima, lo bastante flexible y lo bastante golpeada para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones de la fantasía, a los sobresaltos de la conciencia". Y hasta ahí llega *El maizal del gregoriano*. Porque el libro sobresalta y, a diferencia de las luminosas obras previas de Calveyra, *El maizal del gregoriano* entra en un clima atormentado y pesadillesco.

"Novecientos años de campaña a la vista del ciervo herido en el vitral con la cruz en la frente ¿Amanece? Amanece en el libro" son las últimas palabras del poema del cual no sabemos cómo salir. De esta manera, Arnaldo Calveyra supera con *El maizal del gregoriano* las formas de representar el universo rural americano que abrió con *Cartas para que la alegría* y llega a un nudo entre ese mundo y el civilizado europeo. De las experiencias y los acontecimientos cruciales acumulados durante ese trayecto físico, cultural, político y temporal, el que va también de las notas de 1962 a su reescritura a fines del siglo XX, nos queda por fin este gran poema en prosa como un gran mal sueño⁴.

Yaki Setton

1. Se cita siempre la primera edición de sus libros sea en español o francés.

2. Reportaje de Osvaldo Aguirre, *Radial libros*, página 12, Buenos Aires, 2 de octubre de 2005. Sumarile esta afirmación hecha por Calveyra casi 20 años atrás: "En Entre Ríos la gente es muy metafórica en su forma de hablar", reportaje de Jorge Fondebriber, *Diario de Poesía* N° 4, Buenos Aires-Rosario, otoño de 1987.

3. Reportaje de Pablo Gianera y Daniel Samoilovich, *Diario de Poesía* N° 69, Buenos Aires-Rosario, diciembre 2004-marzo 2005.

4. "Leí que a través del esqueleto de alguien puede deducirse el oficio que ese alguien tuvo en vida. En el mío, quería que se leyera: tuvo un sueño". Jorge Fondebriber, op. cit.

NIEBLA EN EL CAMPO DE GOLF

Sandro Barrella. *El golf*. Alción, Córdoba, 2005; 89 páginas.

La pregunta por los efectos y las marcas de los usos que hizo del lenguaje la última dic-

tadura militar parece subyacer a los múltiples interrogantes que dan forma a los poemas de Sandro Barrella (Buenos Aires, 1967). "Aspectos del paisaje", el poema que abre el libro, inscribe de manera tácita un pasado que carga de incertidumbre al presente. Es el momento en que "una mañana de invierno/ regresa en la flecha/ lanzada por el tiempo"; el momento de una pérdida de gracia, de "la comunicación de la agilidad del espíritu humano que llamamos gracia" (George Steiner). "¿Volverían los dioses/a tomarnos en serio?", se pregunta el sujeto, colocado ante un campo que aparece envuelto en sombras y en el que pide "un paisaje que no sea una aldea".

Esa petición apunta quizás menos a un afán de universalidad que a la recomposición de un espacio, "allí donde el paisaje dictaba/ una disolución", como se lee en el segundo poema, "Escritura del aparecido". La noche todavía se extiende en la luz mortecina del nuevo día, en la niebla y los espejismos que conforman lo existente: en lugar de esa gracia que haría presentes a los dioses se insinúa una criatura fantástica, una bestia dentro del humano persiste sólo para recordar su extrañeza respecto de la humanidad; la noche no se retira sin dejar un estado de confusión y de incertidumbre que también afecta a la lengua, ya que hay "palabras de niebla/ en el campo de golf" y entonces se trata "de raspar en la punta/ de la lengua/ otra lengua". O de quitar los sentidos que inadverentemente se han posado sobre las palabras, las perversiones que han quedado inscriptas en la lengua.

El libro está formado por cinco partes convergentes en un espacio, el del campo del golf. Esa recurrencia queda inscripta ya en los títulos: "El golf propiamente dicho", "Regreso al golf", "El golf, dicho de otro modo" y "Último regreso al golf" (el quinto, "Una fantasía", señala una especie de rodeo para volver al mismo lugar, a través de la figura del cazador). En el recorrido se fusionan partes de una experiencia personal y fragmentos de historia, como se advierte sobre todo en una singular serie de autorretratos. El temor infantil a la oscuridad y "los villanos" que me quitan el sueño" sugiere allí un exterior ominoso, del que llegan señales mudas por parte del padre: una forma de estrechar la mano, la indicación para detenerse cuando "pasan dos autos/ que no reconozco/ salvo por el color". Por otra parte, la exploración del cuarto de una abuela, después de la muerte de esa abuela, produce una revelación en principio deceptiva, ya que "no se llevó ningún secreto", sus cosas se encuentran a la vista. Pero lo que importa es el descubrimiento del propio sujeto, el modo en que él se muestra al recorrer ese lugar, la imagen desconocida que le devuelve el ámbito familiar.

Los poemas, en versos y estrofas breves y de ajustada intensidad, se tramanean en una especie de red. El final del libro

remite al principio, a lo no dicho en el principio: el advenimiento de la noche, percibido notablemente como "un experimento con la luz". En el Gran Buenos Aires, campo de golf, *circa* 1976 (según el epígrafe de "Noche oscura"), el canto de las sirenas, un motivo poético emblemático, revierte en lo siniestro. Son las sirenas policiales, ahora, las que suenan mientras todos tapan sus oídos, aterrorizados ("los de las casas/ dicen mejor/ no salir de noche"). Y las cosas se vuelven del revés, "de los procedimientos/ de la luz/ la noche// es eficaz como ninguno". No sólo en la lengua alemana y en los años del nazismo, como dijo Steiner, el idioma fue distorsionado para que dijera luz donde sólo había oscuridad.

El último poema de *El golf*, "La repetición", dice el texto del primero, modificado por las resonancias de los poemas anteriores, y en otra lengua: esa lengua a la que Barrella vuelve consciente del peso con el que carga.

Osvaldo Aguirre

LA QUIETUD Y EL TACTO

Elsa Rotman. *Mujer de espaldas, Nuevo Hacer/ Grupo Editor Latinoamericano*, Buenos Aires, 2005; 100 páginas.

Hechos de los retazos que componen los recuerdos, los poemas de *Mujer de espaldas*, el primer libro de Elsa Rotman, observan las cosas en su quietud, interrogan los objetos, las figuras silenciosas de las pinturas (la impenetrable chica de Balthus, el león de Roussseau, que mira mansamente). La nitidez que obtienen sus imágenes, la densidad de su mirada, proviene de esa pregunta por la materia, de ese empeño en lo concreto, lo corpóreo, lo que puede tocarse (y hasta el cielo no es entonces más que un plano celeste: "El celeste/ imposible, que la mirada/ no toca").

El tacto aparece señalando la temperatura tibia y por eso mismo inquietante de esta poética: "Respetuosa, me inclino ante la serenidad,/ en el espacio corpóreo de una luz que invita a la constancia,/ a la bondad del tacto donde toda bondad reposa". Pero Rotman no sortea lo hiriente de ese reposo; dice en "Opening Night": "Estamos solos como objetos/ Traspasados por la misma luz/ heridos por la misma bondad./ De todos nuestros movimientos,/ la repetición es el más cierto." Lo material es, por su divisibilidad, el lugar de una individuación que atraviesa ineludiblemente los cuerpos humanos, extrañamente separados, y lleva a buscar en lo que no es cuerpo, en las palabras: "Las almas nunca saben cuándo están separadas/—eso lo saben los cuerpos". Porque en este libro las palabras palpan algo que quiere encar-

nar: "Es noche lo que separa./ Hijos de tus palabras/ hijos de mis palabras./ ¿en qué cuerpo habitarían?"

La reminiscencia, en los poemas de Rotman, no es nostalgia del origen, sino recuerdo de lo fechado, energicamente fechado por lugares, objetos, nombres de pintores o personajes históricos. Estos segmentos dicen la pena en su desmembramiento, una tristeza que no es melancolía, que está anclada en la extrañeza del viajero; algunos poemas se sitúan en Lisboa, Cintra, Berlín, Copenhague, otros en barrios de Buenos Aires: el viaje es metáfora de un desdoblamiento. La fragmentación, las interrupciones que marcan los poemas, delinean una silueta clara pero misteriosa. ¿No es enigmática, por antonomasia, la espalda de una mujer? ("Amo a esa mujer, como él me la hizo amar,/ en el instante de su largo vestido negro/ y el silencio de su nuca"). La mujer de Rotman no está de espaldas porque no quiera ver; está de espaldas porque quiere exhibir su otro lado, su reverso. La ceguera, protagonista del libro, no pertenece a una mujer que se da la vuelta ante ninguna cosa, sino que señala lo que rebasa el poema o, más precisamente, los nombres del poema; ver no es sino ver más allá. "No diste un paso/ más allá de tu nombre, no me viste", escribe Rotman. "Urbano es el encierro/ por el que pasan tus ojos".

En la poesía de Rotman los ojos tocan y el tacto mira. El tiempo entonces tiene que desmembrarse: no es una sucesión de instantes fugaces, sino una fuerza que actúa sobre las cosas. Tarea de la poesía es mostrar sus marcas. "¿De qué lado sopla el viento?// Hay tanto blanco como me mira la muerte./ El mundo que no vuelve/ y el alambre oxidado del parque de diversiones// Un perro allá// Rusos sin patria/ venden baratijas en la única calle, ausentes/ como yo en el negativo// ¿Cuántos recuerdos habrán perdido en la feria/ donde compré el collar azul/ por tres dólares?" Ese collar azul no es parte de un coloidalismo; está ahí para que la memoria se materialice, se "collarice": condensa el recuerdo, penetra lo concreto, lo fechado, para que se revele como una feria de baratijas, como óxido en un juego para niños. La muerte la mira de blanco y no de negro, porque el tiempo que pasa sabe de los ciclos, de la discontinuidad que es repetición, de las "estaciones interrumpidas" (como se titula uno de los capítulos del libro), del fruto que cae porque está ya maduro. En este tiempo las heridas no pueden desesperar, por eso la luz serena; deben aguardar la curación natural y soportar luego la indeleble cicatriz. Hasta la muerte es simpleza, roce, y pertenece al orden de las constelaciones: "Desde tan lejos/ en el aire del río/ la muerte viene// Cósmicamente simple/ hasta rozar el cuerpo."

En los poemas de Rotman, las palabras caen con el peso de la llaneza cuando está al servi-

cio de la ambigüedad del mundo. Poética concisa, de la quietud y la lejanía—de la espalda y de la nuca— está anclada al enigma la belleza y a la belleza del enigma. Un espejo, un círculo, tal vez un laberinto. No hay hilos redentores que lleven a la salida: "Ariadna, hermana mía, también tú te has marchado".

Florencia Abadi

ROSTROS DE LORENZO

Lorenzo García Vega. No mueras sin laberinto, selección y prólogo de Liliana García Carril, Bajo la luna, Buenos Aires, 2005; 221 páginas.

Invitado a enfrentar la pregunta "¿qué es eso llamado poesía?", Jacques Derrida dejaba escrito algo que podemos aplicarle a Lorenzo García Vega: "Para responder en dos palabras...te hará falta desmantelar la memoria, desarmar la cultura, saber olvidar el saber, incendiar las bibliotecas poéticas". El empeño derrideano exige —y conduce a— asumir una posición de lo más singular. "La poesía singulariza", agregaba el francés, sin más. Aunque eso es posible, apostillo, al precio de mostrar en su cultivo una inusual osadía: "cojones duros", detalló Pavese. Lo cierto es que existe poca gente singular, pocos valientes en el arte. En suma: pocos poetas.

García Vega (Jagüey Grande, Cuba, 1926) es un empujador de esos que acaban alcanzando poesía. Difícil de encasillar, único en su especie, sin género reconocible salvo el propio, García Vega afirmaba hace poco en el *Miami Herald*: "los poemas poemas, los pertenecientes al género poema, me molestan con su ruido de zapatos de charol recién estrenados". No es greguería ni provocación lo que afirma García Vega. Se limita a señalar con modestia su ambicioso proyecto poético: dar voz propia a la vida que le tocó vivir, en el lugar que el albur le hizo ocupar. En este volumen antológico que recoge sus libros *Vilis*, y los inéditos *Caminandito hasta estar sentado* y *Textilandia albina* se advierte que hablar con voz propia lo conduce a reconocer, y a encarnar, la incertidumbre que toda escritura lleva aparejada.

Este es un libro "raro", cualidad que Darío reservaba a fenómenos de la talla de Isidore Ducasse. Libro de escritura sorprendente, en su elocución y en sus silencios. Y libro que, después de comenzado, uno no deja de empuñar, en sillones y cafeterías, en trenes y retretes, pinzando entre dos dedos el lapicito de marcar párrafos memorables.

Pero, ¿quién es Lorenzo García Vega? Tal como responde el esclarecedor prólogo de este volumen: integrante más joven del grupo Orígenes, fiel (y acaso

único) seguidor de aquel famoso "curso délfico" promovido por Lezama Lima, doctor en derecho, premio nacional de literatura en Cuba a los 26 años, exiliado interior y exterior, columnista de prensa. Y sobre todo poeta, con una obra múltiple y dispersa publicada en Miami, Venezuela, España y Francia.

Entremos en su cadenciosa escritura por un ángulo simple y efectivo: enunciar el *character* o personaje que García Vega modela entre sus manos diestras de alfarero. Tarea estimulante pero llena de riesgos, porque lo que en sus textos aparenta ser sólo playa de suave arena blanca, más de una vez se tachona de despojos tintos en sangre, cuando no de un marrón dorado sospechoso. Al surfista lector capaz de encarnar personajes de laya vallejiana y muy despierta le conviene engolfarse en los laberintos de Lorenzo. La poesía de García Vega es la de "una figura sentada como frente a un mar blanco", usando palabras del narrador de "Otro intento autista". Más adelante, la voz insiste: "De suyo estoy sentado, yo siempre estoy sentado" ("Caminandito hasta estar sentado"). Recuerda a un personaje de los comics de Copi, aquella señora observando la comedia humana desde su banquito. La acción escrutada por el sosías de Lorenzo siempre se desarrolla delante del mismo sujeto lírico. Es que el poeta se mantiene implacablemente sujeto a su soñar despierto, y a la vez completamente lírico en sus turbantes crónicas. La escena está siempre dotada de las mismas características exteriores: las de una "playa albina" (la Miami de su doble exilio: el de una Cuba que él vive lezameca y el de toda gusanera mental) y que acaba transformando en trama y urdimbre de sus textos, hasta llegar en 2004 al colmo de los colmos: trazar el mapa entero de una "Textilandia albina". En ella, el relator poético desgrana uno por uno los rasgos de su proliferante personaje: alguien "con todas las tripas afuera, de la misma manera como está mi lengua, y como están mis palabras", un furtivo cazador del ratón destructivo que se oculta "dentro de nosotros", uno que mira siguiendo los imprevistos ochos y quebradas de la vida ("la vida ofrece variables"), alguien que "por mucho que lo piensa, no va a llegar a ninguna conclusión" un ingeniero convertido en matraaca, uno que se atreve a darle la espalda a la luna, "aunque sólo sea un segundo", el que asume su propia nostalgia playera, uno que "no sabe ni adonde está parado", aquel que no acaba de morirse del todo, algo "semejante a un paraguas", a un "buzo", a un "alquimista", alguien que no habla sin motivo, o que más bien habla del sin-motivo que lo empuja a hablar de motivo alguno ("Nadie sabe lo que es un silogismo"), un mudo ("¿Y qué

sentido / puede tener el momento contado por un mudo?"), un estancado, uno que escribe con mano ajena ("como una mano que no fuera la mía/ como una mano que pudiera ser un mapa/ como unos ojos/ que no fueran los míos"), el "experimento de una sombra" y al fin "el potaje de un sueño".

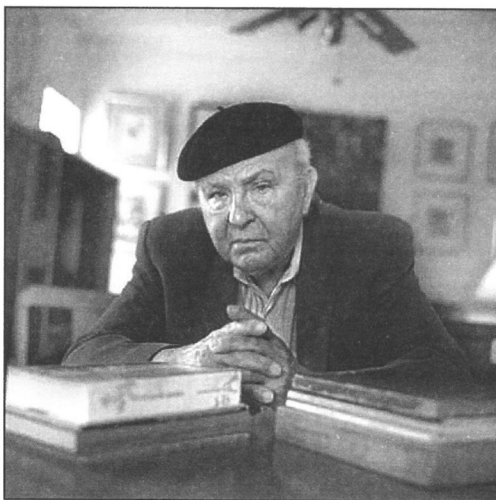
Página a página, de forma progresiva, con un orden que el lector acaba asumiendo, García Vega diseña el personaje del poeta, según él lo entiende: múltiple, hecha de continuos aparentes heterónimos (como en "Vilis"), en los que celebra a Fernando Pessoa, pero conservando una voz inconfundible: la de alguien que sueña, la de alguien que "empieza a ser fantasma", la de quien "no sabe si pudo ser lo que alguna vez pareció ser". Bilocación, multilocación del personaje Lorenzo en sus textos o, como a él le gusta decir, creación de un personaje caleidoscópico. El personaje de

tas. Una cajita es algo menudo, cierto, pero en ella el poeta abre, sin decir agua va, su inmenso acorón lleno de aridades. Casa y cajita son lo mismo: como en el show room de una delirada inmobiliaria maiamiensis, en moradas cajitas se ocultan o muestran las claves del lorénzico engendro.

Leamos, disfrutemos, los textos de Lorenzo. Por ejemplo, "Sin más pretensión": "¿Se me abarataría la voz si hablara claro? Pero es que estoy en el rincón de una acera, y no sé bien qué es lo que digo, cuando digo que estoy en el rincón de una acera./ Es que, como un fantasma que tuviera un ridículo moño, yo perverso tra las señales (y esto ahora que, más cercano a la muerte, vuelvo a estar en un 13 de octubre)/ Es increíble lo que se puede sentir cuando uno, creyendo que podría echar a andar, se logra ver a sí mismo, pero más detenido que nunca". Lorenzo está detenido, aposen-

oeste. Le va dando la espalda al astro rey (y de paso, a cuanto monarca se presente) y se hace capaz de verse "como una sombra" proyectada, esa que le marca el camino a seguir. Al hacerse Lorenzo todo-infancia, en su poesía toda infancia se vuelve Lorenzo. Y en un ensalmo el personaje se arroja con la esquiva condición de alguien que juega. Hablando de su relación con la revista *Orígenes*, García Vega cuenta lo siguiente: "Yo siempre la soñé como una revista de juego y la ley de esa forma. Creía que nuestra meta era ser grandes jugadores". El juego de Lorenzo sin embargo se puso serio: para acceder a unos juegos adultos tuvo que matar de un saque padre (Lezama) y madre (la infancia

“ Como un sol que se precie, Lorenzo marcha de este a oeste. Le va dando la espalda al astro rey (y de paso, a cuanto monarca se presente). ”



Lorenzo García Vega

FOTO: PEDRO PORTAL

Lorenzo es Lorenzo y, de forma indiscernible, los amigos que aparecen en "Vilis". Lorenzo se hace amigo de personas con apellidos-lanzadera, verdaderos apellidos-tigre, que saltan sobre la ocasión sin ninguna contención. Y así como en el Río de la Plata hay gentes que atienden a nombres como Shénifer, Shónatan o Betito, para ser amigo de Lorenzo conviene al parecer llamarse Pocaterra, Antilom Pertierra, Awindia López, o como mínimo Prisciliana o Eletiel.

El mundo entrañable del personaje lorrenziano está llenísimo de público: "tengo la casa ocupada por una multitud de gente". Pero no nos engañemos, por más que a toda costa García Vega trate de engatusarnos a base de situarnos en una playa (sugiriendo amplitud, muchedumbres extendidas, gesticulantes), todo ese personal no ocupa espacios vastos. Es más, Lorenzo mete a todos en "cajitas". El personaje de "Vilis", y de los otros textos, se tiene a sí mismo por constructor de cajita-

tado, en-cajado, en la rememoración de la infancia. Es un deserrado de su infancia. Alguien extremadamente consciente de que sin cesar aparece de nuevo esa patria (matriz) de la plenitud, aunque su acceso a ella le resulte imposible: no sabe decirlo, no puede captarla claramente, no consigue un adentro visible desde fuera, no es capaz de agarrarla. El personaje Lorenzo, ese niño-adulto-anciano-medusa-toro sentado, nunca se queda quieto. En su cajita se disparan los tiempos, los espacios: su infancia es un viaje feliz que él va transformando en sueño expectante, de fatal pronóstico inseguro. Pero continuamente el sueño se le atasca, aunque él no abandone el camino: "sólo puede rodar", dice un lorénzico narrante y bohemio.

Lorenzo es un hombre que camina hacia atrás (¿hacia la cajita?), "un iluminado al revés", uno que todo lo divide con esos gemelos invertidos, útiles para espigar gente en los conciertos. Como un sol que se precie, Lorenzo marcha de este a

cubana): optó por construir, desde cero, un entorno capaz de ofrecerle un origen de nuevo. Eso, a todos nos lleva mucho tiempo, si es que lo logramos. El mundo de esos juegos en Lorenzo se llama "Textilandia albina", tierra de palabras y personas, de realidades ficcionales, de fantasías atisbadas.

El personaje de los textos de Lorenzo, ¿qué género es? "¿Ese género es lo híbrido... un fantasmal verde... una fábula... un pozo... una historia que no la podría contar nadie... unos restos?" El narrador deja la respuesta al páiro: cerramos el libro extenuados, gozosos, y delante nuestro, como en un caleidoscopio, centellean los rasgos pinchados del personaje lorrenziano: ¿es un plástico? ¿un apasionado de las ruinas? ¿un ex jesuita ornitológico? ¿es algún que camina sobre un hilo? ¿el bag boy proverbial? ¿uno que sueña despierto? ¿el escritor albino? ¿un coleccionista de pautas inútiles?

Un último paso, ahora directamente en el vacío, como el de Sekiso, sabio zen trepado en la columna: ¿es Lorenzo García Vega tal como va dibujando el narrador de estos insólitos poemas? Tal vez él pueda (y deba) negarlo. Tal vez al lector le convenga afirmarlo, para acentuar la verosimilitud, la presencia, la firmeza, la seducción de encontrarse ante un ente vivito y (sigue en pág. 34, col. 4)

Carlos Ríos

La salud de W. R.

Medizinische Fakultät
Würzburg, 1893Informe y notas posteriores
Würzburg, 1895-1896

1. Equis día. Hay radiación que ingresa y subdivide. Nada en apariencia podría acreditarse ahí, salvo que un haz ha impactado en la carne que se asienta bajo el experimento. Cepo negro de prácticas. Y otra investigación, fuga en proceso, acertijo sobre lo que se observa. Oblicua diagnosis. Un instante en el que la ciencia calibra en diagonal su aproximación, el plop que haga estallar la hipótesis entelada, muchos años atrás, en el país cervereo, lejos del crack que dejó por el subsuelo a un presupuesto sanitario de provincia.

2. Que la ciencia, ese encaje de analogías, maquila en su papel de huérfana un futuro Nobel: Roentgen de Lennep (1845-1923), ahogado en una barba que le llega a las clavículas, a meses de descubrir el índice de radiación que hoy impacta sobre cualquier herida para dispensar evidencia. Que el ingeniero físico entró, suelto de cuerpo, en la dinámica, como la yegua sola se trasquila en la cañada.

4. "Anoche tuve un sueño", dice Maysa (como S. Rodríguez) a su colega, mientras levanta con el dedo un grano de azúcar: *testemunha*. Un trocito, imagina, de la bóveda celeste en la que se esparcen todas las fuentes emitiendo radiación hacia quién sabe dónde, una locura (¿se ven?, ¿podrían ser captadas por las cámaras?). "Un sueño donde Roentgen masca unas bolitas verdegrinas, mientras camina kilómetros tierra adentro, arreando mil carneros hacia una aurora boreal." Bajo el tubo fluorescente se ilumina la mano de la practicante que jugando cricket se fisuró el hueso semilunar. Observan la radiografía. "¿No es elte proximal?" "Algo, sí." Como una radiación de fondo en equis longitud de onda, la figura pelúcida del saboteado Wilhelm aún flota en su seso paulista.

5. Así procede la fluoroscopia cuyas imágenes se producen por transmisión. Un rayo de fotones de alta energía (dicta W. R. a su asistente) pasa a través de la estructura examinada: lo hace muy rápido, como un pez dibuja otro más dilatado en el fondo de la alberca. Secciones acusadas, sangre, porciones mínimas de grasa dejan un área oscurificada en la película, algo que al paciente asusta, extraña, frente al físico que se agencia, como siempre, el control que da seguridad. No debemos dejarnos. Control. Respiración profunda. El paciente no debe moverse. Es igual a posar para un cuadro. Al registro descriptivo que asocia un cuerpo equis a un mapa de la República (con el solo objeto de separar ilusoriamente y por un segundo tejidos blandos de las líneas que anticipan la estructura ósea) le sigue, bajo estudio, el haz de rayos que repasa la zona y aparece, de primera, como una línea negra sobre el armazón blanco.

8. El paciente se quita la ropa y collares o pulseras que puedan interferir con la exposición; se le dará una bata, etcétera. Si hay miedo, el radioterapeuta tendrá que dejar la sesión para el día siguiente. Acostado en la mesa, ese cuerpo servido en bandeja (que no sangra pero integra su dolor al procedimiento) es más bien el de un carnero listo para abrirse en canal. Una vez que el director de rayos dispara, el sujeto pregunta. "¿Es todo?". Que sí. Entonces se coloca la ropa. Impulsado por su derrumbe quiere abrir, sin éxito, la puerta del ascensor. Un lettero, puesto ahí quién sabe desde cuándo, advierte: FUERA DE USO.

12. "Sobre un nuevo tipo de rayos, una comunicación preliminar". Informe ante la Sociedad Físico-Médica de Würzburg. Noviembre, 1895

No pienso: investigo. Una hoja de papel recubierta con platinocianuro de bario se ilumina cada vez que la corriente eléctrica pasa a través de un tubo. El resplandor continúa sin que la luz incida sobre la placa, en plena oscuridad. Eso es todo. Un agente desconocido atraviesa la cartulina, llega hasta la placa y activa en ella su fluorescencia. Quien cree en un invento se equivoca. Se trata de un fenómeno, diríamos, casi poético: donde se fragua un rígido programa. Cualquier ojo instruido en la luminiscencia que se acerque y explique. Historiografía de la luz. Una radiación X penetra el espesor de un material sin ser absorbida o se dispersa, de acuerdo a su energía y longitud de onda, respecto de la naturaleza del material que los rayos barren en su camino. El sol de invierno es débil y no logra excitar la fluorescencia para que ésta genere rayos X que atraviesen la cubierta protectora, pero ya se verá.

13. Exposición de campo. *Urpflanze: protoplanta* "Esta máquina en la que se retratarán mis huesos y pulmones ofrece poco del elemento decisivo, el centro en la cuestión: el gesto. Yo, el pequeño Franz, soy un gesto en la mano de mi padre. El gesto es el movimiento que hace la mano cuando firma. Es el poder de mi padre que se apoya en el papel. Es él: su peso específico, en la firma, se hace legal. Yo desaparezco. Rayos equis: *Roentgenstrahlen*: un vaciamiento también equis de mi cuerpo. ¿Eso que se ve en la placa es la materia excedente? ¡El negativo de mi vida! Dentro mío, doctor, no queda nada. Soy una caverna. Esos hilillos en la exposición pintan el cuadro anónimo de una estructura que nació para ser vencida. Que hoy se releva. Una actividad eficaz elevada por el rigor de un sistema fundado en la razón."

15. Fiebre consumista. La gente paga por una fotografía de sus huesos. Una multitud se baña en rayos X. En Postdam, el gobernador emplaza una estatua de W. R. en pleno Zentralpark. *Roentgenstrahlen*: diáfana fuente de salud y juventud. Los carretes de inducción y los tubos de rayos catódicos son rebaudados. En los consultorios, se hace casi obligatorio usar rayos para el diagnóstico y tratamiento de múltiples enfermedades.

17. Enlace radiográfico. Estructura, esbozo, *imitazione* Placa-testigo: imagen de la mano de Anna Bertha. El anillo prenupcial. Un cuerpo se hace visible sin necesidad de intervenir con cirugía. El contorno difuso, blanco, de los huesos de su mano bajo el rayo revelador. Falanges macizas, campiranas, en esa garra de zombi que maniobra una zona reservada al servicio del causante del hechizo. Reducida, a posteriori, por los efectos de la radiación ionizante. Por esos rayos transversales, en ondas, que ignoran olímpicamente los acelerados campos magnéticos. Que atraviesan, inalterables, la gruesa pulpa de la *donna* de Roentgen.

(viene de pág. 33)
coaleante, un viajero de mente, perfectamente sentado. Entre tanta poesía que circula, ésta es de las que nos respira en el cuello. Y como lo que más nos atrae es presenciar vida y nutrinos de ella, la suya se despliega a simple vista, impúdica y doliente como toda existencia, muy nueva y muy sabida, parecida a la nuestra. Lorenzo es capaz de decirlo y decirnoslo.

Alberto Silva

Fragmentos de *Vilis* fueron publicados en el N°63 de *Diario de Poesía*, marzo de 2003; y en el N° 70, agosto de 2005, dos poemas de *Textilandia Albina*.

DE LO OPACO Y LO TRANSPARENTE

Carlos Ríos, *La salud de W. R., Dársena3*, colección "El pez de plata", Mar del Plata, 2005; 40 páginas.

Cada tanto se escriben libros extraños. *La salud de W. R.* de Carlos Ríos (Santa Teresita, 1967) es uno de ellos. Lo extraño es lo que se lee como destello en un corpus de textos. Corta porque enrarece. Lo extraño no es necesariamente bueno en literatura, pero podría decirse que es necesario. Que permite leer el resto, que pone en evidencia la fisura de algo que tal vez suene homogéneo. *La salud de W. R.* ingresa en esta categoría, sin duda, pero además es de los libros que hacen de la escritura una práctica medida y meditada: un lugar lujoso de la lengua y del objeto que se arma a partir de ella. Extraño, entonces, porque desentona, porque rompe un continuo y, además, porque es un libro que tensa la lengua poética hasta lugares inusitados.

Las iniciales presentes en el título envían a un nombre, Wilhelm Roentgen (el físico alemán que descubre los rayos X en 1895), y darán lugar a una especie de trama narrativa. Hablar de la radiografía, de sus usos, de la vida del científico que dice "No pienso: investigo"; hablar de otras radiografías y otros métodos en distintos tiempos y espacios. Hay si un núcleo científico duro en el libro, nombres, información en bruto (verdaderos archivos). Sin embargo, aun a nivel narrativo todo se enrarece: Maysa Barreto sueña a Roentgen, como un gran brujo ingiriendo sustancias que producen iluminaciones profanas (Roentgen, en una aurora boreal). De eso se trata *La salud de W. R.*, de iluminaciones profanas, de la luz sobre los cuerpos, sobre la carne, de lo que se puede ver ahí. De lo opaco y lo transparente. De lo transparente que cubre con imágenes lo opaco de la ciencia sin anular su racionalidad (porque lo racional es bello); así los huesos pueden ser "una turba albina. Tubos (óseo linaje) que parecen nacidos de un cristal de Bohemia", y la radiografía será un

punto clave en la "historiografía de la luz", el punto de inflexión de "una memoria óptica" que puede ser exhumada. Una lámina opaca que echa luz sobre los cuerpos desmantelados y sobre la muerte.

La salud de W. R. podría leerse como la combinación de una inteligencia frankfurtiana (racional, clara y radical) y un sueño antropológico: Roentgen ingiriendo "esferas nutricias usadas por chamanes" y alucinando (Roentgen en este gesto soñado por un pasante paulista, décadas después). Las dos cosas, no una sola: la luz de la placa radiográfica y la luz de la aurora boreal. Aquí está su nueva y necesaria rareza.

Ana Porrúa

LOS MUNDOS PRESENTES

Diana Bellessi, *La rebelión del instante*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2005; 176 páginas.

De la delicadeza de lo real trata este libro. Velo vibrante donde cada criatura es contada como hebra preciosa, y que por su cualidad resulta, igualmente, fácil de estropear, romper o lastimar. Esta meditación tiene largo alcance en la obra de Diana Bellessi, como esa "semilla capaz de atravesar las edades" de la que se habla en un poema de su libro *El Jardín*, y cuyo fruto es posible reconocer también aquí. Y una vez más, es el ojo, cuerpo y voz, puesto en el mundo para advertirse a sí mismo formando parte de aquello en lo que "mira y es mirado". Bodas de lo diverso, escena de un equilibrio siempre a punto de quebrarse por inconstancia amante, por atención que se disculpa en el propio egotismo: "...y casi no sabemos nada/ de puro ejercitarnos nomás toda/ la vida en calcular plusvalías, tomá/ nota: no rinde el tiempo a plazo fijo/ y es sin retorno el brillo de su diamante."

Por eso la urgencia de rebelión en el poema está marcada por la insistencia. Insistencia en la condición doble de todo lo que vive, insistencia en la precisión acental del ritmo, continuo, acabalgado, o traspasado de pronto por un quiebre, para dar cuenta de la disolución que apunta en cada giro de la voz y la materia, pero también para recordar "que lo mejor del alma/ del yo percedero o sea, lo afinado/ continúa en la hermosura creciente/ de los otros...". De este modo ocurre, como deber y necesidad, que la atención se vuelve aeechianza, impulso elástico y, al mismo tiempo, espera de la visión que se alcanza, no así nomás, sino que "es de amor y de asombro constante". Principio este mismo en el que antes ahondaron poemas de *La edad dorada*, como "La bella descripción". Ya se ofrezca bajo la forma del viaje o en el peque-

Carlos Ríos nació en Santa Teresita, Buenos Aires, en 1967. Actualmente vive en la ciudad de Puebla, México. Publicó *Media romana* (Ediciones el Broche, La Plata, 2001) y *La salud de W.R. (dársena3, colección "El pez de plata", Mar del Plata, 2005)*, libro del que se han extractado algunos fragmentos aquí arriba. (Ver reseña en esta misma página)

ño rincón hecho propio, repetido en la rutina de los años, el paisaje que finalmente traza la mirada tendrá la amplitud que únicamente adquiere aquello trabajado en el silencio del corazón. Sólo entonces es posible celebrar la unidad que subyace al mundo infinitamente variado de lo sensible, donde "suena cada instante diferente"; variado porque las formas no son tomadas en el modo de su fijeza, sino, por el contrario, en la fluidez y el continuo movimiento de su naturaleza temporal. La misma que reúne historia humana y tiempo cíclico allí donde mutuamente se desbordan, y configuran el cuerpo mediano, la imposible visión en que se aúnan la belleza y también el dolor y la impotencia ante la repetición de la injusticia, el sufrimiento o el temor.

Y en esta escena doble que propicia un "mundo/ tan amado y tan capaz de horror/ y gentileza", el yo no es más que el lugar desde donde la voz se deja ir en el "tú", expiración que, exhalada, aúna pérdida y encuentro. Epifanía simple del gesto, saludo, mano que se alza y revela "Un alma/ que siempre preguntada a otra/ su condición de ser".

Apelación y respuesta, diálogo de armónicos que sostiene la vibración preciosa del velo, alegría del deseo, proliferación que apunta aun contra el impulso violento de la muerte, todo esto se vuelve presencia alta y jubilosidad cuando el poema acepta poner el cuerpo al estrechamiento que provoca "lo frágil/ de todo lo que existe".

Las cinco partes en que está dividido el libro, también se aluden unas a otras, se responden y complementan. Como en *El Jardín*, su distribución parece señalar una necesidad de reordenar el cosmos, y más concretamente, acompaña el esfuerzo de la voz por reunir los pedazos de un mundo que se resquebraja, amenazado por la desintegración histórica y la imposibilidad de imaginar otros futuros posibles; marcando una situación formal distinta a la de obras posteriores a *El Jardín*, como *Sur*, *La Edad Dorada*, *Mate Cocido*, donde la estructura discursiva se ofrece, podría decirse, "en torrente".

Aun reconociendo el sustento luminoso de la existencia, la grandeza de su misterio que opera por disolución y renovación continuas, lo que el poema elige es lo que se ama día a día, el temblor precioso de "las formas en ello sostenidas". La rebelión del instante se concentra en este acto para afirmar la resistencia como cualidad pertinaz que la vida comparte con el canto y la belleza, y posibilita esos momentos de regocijo en el alzamiento de las formas, la explosión dinámica del instinto, el estar que es entrega absoluta a la intensidad del presente, "fundido en la gracia/ de ser nomás por siéndolo/ borrachera aliento/ amén, sólo eso".

Y es allí, en el reverbero de las pequeñas criaturas, en su modo de andar a la intemperie, de perderse y volver como eco

que se confían una a otra, como los buhitos en el monte, o las flores, o el reflejo de la luna en el agua, o el mate que pasa, o el saludo, o la anécdota cotidiana, o la confianza de un sueño o una pena, donde se realiza el "desciframiento", donde se revela el curso de la corriente mayor que fluye y siempre obra su aparición, aun en los momentos más oscuros, cuando la lucha resulta ante todo lucha por no desalmarse: "Eso es, dulce reunión humana/ o comunión que el dolor ofrece y la tierra/ acoge sin decir palabra. Se duele/ la torzaz allá en el monte seguro/ de deseo, como el nuestro, permanecer/ por siempre en lo que amamos."

Sonia Scarabelli

DESESPERAR Y TRADUCIR

Jan de Jager. *Casa de cambio (traducciones y afinés), Nuevo Hacer/ Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires, 2004; 199 páginas.*

Los poemas son borradores, parece sostener Jan de Jager en este libro. Versiones, variaciones, transcripciones, adaptaciones, traslaciones, explicaciones, sellan estos textos en proceso hacia otro lenguaje: una poesía concebida como *work in progress*. La poliglosa — que incluye el neerlandés, inglés, portugués, latín y francés, entre otras lenguas — postula que es necesario decirlo todo de otro modo. La palabra escrita no ha nombrado, carece y necesita, y esta carencia deviene, en este primer volumen de *Casa de cambio* — el proyecto abarca otros dos tomos — profusión, desmesura, exceso. La abundancia es desesperación, que el poeta exacerba con notas que subrayan la insuficiencia: algo hay que ir a buscar a la última página, algo que se agrega y que, por supuesto, no completa.

Como escribe Ricardo Ibarlucía en la contrapata, el poeta de *Casa de cambio* "no es sino un mercader... Su negocio es milenario: babelizar, o más precisamente, confundir las lenguas para que nunca pueda volver a erigirse la torre". La profusión de lenguas indica un lugar partido, quebrado, vacío: "poesía ya/ versos sin relleno, / que para eso no hay tiempo/ versos escritos en este/ rato que pronto/ pasa/ entre mojar pañales y rellenar mortaja". Todo está permitido: de Jager trabaja con la poesía visual, con el kitsch, la poesía coloquial, el discurso político-social, la parodia, el lunfardo, la música popular. La corrección, como instancia de la escritura, se convierte en una pregunta: "podar palabras/ tachar, obliterarlas/ hacia la nada/ pulir el verso: empujarlo compacto// al silencio". El poema titulado "Afasia", bajo un epígrafe de Rimbaud que dice "ah, être poète, ah oui", muestra que el humor de

este libro no es ironía, sino carcajada: "no se como/ bombones/ que el gusto tanto mutilar (...) — tan bien miedo de cuchillo claro—/ todo un polvo proferido en callo/ por mudo/ no por ti mudo". El poema "No se vuela el faisán" está firmado al pie: "pluma: Luis, tijeras: Jan" y "El viento y el timón", tiene una nota que califica de "truchos" los propios versos, sólo rescatados — según el autor — para una observación sobre la rima: "Episodios al azar/ gobiernan nuestra vida// Nuestra libre voluntad/ gobierna nuestra vida// Ambas cosas son verdad/ambas cosas son mentira".

De Jager escapa al estilo y, al mismo tiempo, demuestra que la libertad de recursos formales no se agota en una búsqueda experimental, en el sentido reducido del concepto de "experimento". En *Casa de cambio* no se trata del primado de un proceso organizado y consciente, donde la mezcla de los materiales cristaliza intencionalmente; más bien lo lúdico interviene para decir un sufrimiento que no puede someterse a ningún control. En medio de paréntesis que no cierran, de poemas que "terminan" con una coma, de la fusión de lo popular con lo académico ("Tango atonal"), de los símbolos y las asociaciones infinitas, aparecen lapsus que develan. En "Chuck loves María", un norteamericano enamorado de una latina canta sus versos de amor en un español mal hablado y le explica que no puede quedarse con ella porque su esposa lo espera: "Yo quiero siempre quedar con María/ yo aprende mucho español todavía/ Una problema grande grande es/ cansado con mujer que habla inglés".

Perdido y agónico anda el amor recurrente en "Diofanes de Myrina Eros", bajo una cita de Góngora que lo define como un dios caduco. El amor muere y necesita traducción; es otro lenguaje caído y deshilachado, al que la solemnidad no se debe acercar más que para negarse: "Nena/ Guarda con Eros que es flor de punga// Andá alzado, calzado/ encuegado// desvelado y como loco el penjeño// Fija que nos deja en bolas". La devolución toca al niño picaro de la flecha, al que se creía amor-cortés y al que se creía amor-pasión; los dos se han caído como ídolos: "Como una bañera enlazada de blanco/ Cuando el agua caliente se corta o se entibia/ Así es el lento enfriarse de nuestra cortés pasión/ Oh mi muy alabada pero no-del-todo-satisfactoria dama". También se dice adiós a la princesa azul. El poema es "traducción" o "afin" de uno de Pound (cuya versión inglesa se incluye en la misma página) y continúa: "O bien otra versión// Infructuosamente/ como cuando los ciruelos florecen muy temprano y los campesinos intentan/ espantar las heladas con fogatas de neumáticos de tractor y humareda negra// así, nuestro amor".

Pound, Lucebert, Frost, Bashó, Maiakovski, Bob Dylan, Naná Vanconcelos, García Lor-

ca son traídos por de Jager como quien necesita compartir algo, leerle a otro un poema o hacerle escuchar un canción que descubrió. No se trata solamente de intertextos; los poemas, mientras cambian pañales, cuentan que se levantan chicas en el extranjero diciendo que fueron amigos del Che; sufren el desamor, miran con ternura, dicen lo que están traduciendo y de qué autores disfrutaban ("One word in memoriam James Joyce/ wanderfool"). Las voces de *Casa de cambio* a veces se quieren suicidar, otras veces viven el tormento de su sociedad, piensan en el sida, cantan a la luna, hablan de Dios y del alma ("Ay Almita/ Bicho fofó, transparentito/ Compañera de copas de este cuerpo"), y sobre todo, claman por su traducción. Quieren dejar la huella de lo que se sabe transitorio, de la lengua misma, de una lengua que nadie conocerá en el futuro.

La lengua puede morir sólo porque vive. No se fija; se borrona, del mismo modo que su sonido, tarde o temprano, acaba por extinguirse. Por eso el plano fónico merece tanta atención en este libro ("Homofonía revisited: Ay sí/ Ay no/ I see/ I know"). Pero también la metáfora muere y de Jager, travestido de filólogo, explica: "La expresión/ la farmacia está de turno/ que se utiliza metafóricamente/ para insinuar o sugerir al distraído/ que el ojo de su bragueta/ pardapea". La metáfora muere y transvive; da lugar a otra metáfora. La fugacidad está cerca como un útil ("Todo es fugaz: ya/ no hay trolebús ni en Montevideo") y obliga a hacer poemas *in memoriam*. Los chistes, que son cicatrices privilegiadas del tiempo, conviven con pañales, como en "El amor brujo": "Tu cuerpo es un prostíbulo de lujo/ y el sacudimiento que me produjo/ fue como nacer, entre pujo y pujo// —texto escrito en pulcro por un monje cartujo/ feliciten de mi parte al que lo tradujo."

Casi como signo de extenuación, *Casa de cambio* es contundente respecto de una cosa: la versión final no existe. El anteuítulo poema del libro, "La forma es el vacío, el vacío la forma", lleva al pie, en letra minúscula, la leyenda: "borrador, variaciones"; su primera estrofa dice: "condenso el poema/ se reduce a su esencia/ hasta esfumarse". El último tiene el mismo título, pero debajo se lee: "Versión final: 40". Al buscar la nota, vemos que está en blanco. Traducir quizá sea un acto de desesperación: "Poco sabemos/ hasta qué punto/ esta vida torpe/ es una traducción// And the only real translators/ are those who attempt this hopeless endeavor/ knowing it is *desperado*". Este, sin duda, es el punto más subversivo de una poesía que hace de la trasgresión algo más peligroso que una bandera.

Florencia Abadi

LA INTEMPERIE DEL INSTANTE

Carlos Battilana. *El lado ciego, Siesta, Buenos Aires, 2005; 61 páginas.*

Un sujeto que se ofrece al descubierto, inmóvil, "en la intemperie del instante", no parece ofrecer ningún obstáculo a su observación. Pero es justamente en ese intento donde la palabra encuentra su lado ciego, su espacio de incertidumbre y de silencio. Sin historia ni porvenir aparentes, anonadado en su quietud, viviendo entre las cosas que el frío emudece, ese sujeto apenas se cuenta, por muy poco, entre los seres animados. Y es ese apenas, ese escaso y dudoso margen vital, lo que mide la dificultad del acercamiento, la extensión donde, con helada inquietud, se plantean interrogantes centrales: "¿Dónde se halla la energía en su cuerpo? ¿Y la respiración?"

Los textos de *El lado ciego* se ofrecen íntegramente en prosa, forma que Battilana (Corrientes, 1964) trabajó de modo ocasional en sus libros anteriores (*Unos días, 1992; El fin del verano, 1999; La demora, 2003*). Claramente evocan las características del fragmento, no por referencia a un cuerpo mayor, en construcción o bien disuelto, y tampoco como resultado de una obra inconclusa. Ni resto ni anticipo, entonces. El punto de vista se desplaza de un texto a otro, como quien busca una vía de ingreso, pero el sujeto se mantiene en su lugar (y se trata, justamente, de ver cuál es su lugar, ese punto donde se halla, "insensato a los signos del mundo") y desde esa posición, con su mutismo, su vacío, limita el movimiento del discurso, le impone ese carácter fragmentario no por una pretensión de verosimilitud sino en virtud de una especie de correspondencia. Los poemas constituyen las sucesivas formulaciones de una única escena: "en la repetición sucede algo", escribe Battilana, pero ese algo es ante todo materia de conjeturas. El sujeto de estos poemas se encuentra (o se pierde) en una situación de espera, y es una espera casi beckettiana, cuyo interés resulta torrencioso. Una espera en estado puro, en la que no hay esfuerzo previo ni expectativa de que ocurra nada. Un estado de suspensión, también, en el que se escribe, y donde la escritura asume un valor ambiguo, porque tanto puede reparar las imperfecciones de lo dado como sonar mucho menos confortable que el silencio, y constata una y otra vez, como quien no se cansa de chocar contra una pared, la resistencia de los objetos, su inadecuación al lenguaje, lo imposible de una expresión literal: "Con las letras de las palabras, ordena el mundo. Pero el mundo está hecho de materias, de desvíos, de bloques irrespirables".

Mostrar sus palabras puras, articular un discurso capaz de insertarse en el movimiento del mundo, no son exactamente los

(sigue en pág. 36, col. 4)

Ganadores del premio "Felipe Aldana"

Ada Torres. *Atril*, Editorial Municipal de Rosario, Rosario, 2005.

Francisco Garamona. *Aceite Invierno*, Editorial Municipal de Rosario, Rosario, 2005.

Mucho se ha hablado de la diversidad de la poesía argentina de los últimos quince años. Para referirse a esa heterogeneidad, la morsa de la originalidad arrancó a los críticos eufemismos tales como "constelación de poetas", "miríada de voces" y "mosaico de poéticas". Sin embargo, Ada Torres y Francisco Garamona —primer y segundo premio respectivamente del Concurso Municipal de Poesía de Rosario "Felipe Aldana", cuyo jurado integraron Mirta Rosenberg, Scarla Scarabelli y Roberto Retamoso— ostentan un sincretismo de rara calidad. No es que el sincretismo falte en la copiosa mesa de la poesía argentina, pero no es frecuente que su factura se sostenga sobre recursos formales sólidos e imágenes bien encadenadas. No se trata, en todo caso, de una superación de la diversidad, sino de una apropiación —lógica, necesaria, hasta bienvenida— que revela la penetración que nuestra poesía contemporánea tiene entre los propios poetas. Así, la respuesta a la por momentos insalvable diversidad de los últimos lustros, comienza a ser una respuesta poética, salida de la boca y la pluma de los propios poetas, y que señala que la mejor crítica posible de la poesía quizás esté siempre en la poesía nueva. El gesto, que podría ser sospechado de intento de inserción en las líneas de trabajo sobre la palabra ya existentes, es por el contrario el ejercicio del derecho honesto a aprender y aprehender de lo propio ajeno, o sea, de lo "común". Y con ese mismo gesto ahuyentan cualquier suspicacia, ya que recuperan de sus coetáneos elementos dispersos, a veces sorprendentes o inesperados, sin someterlos a escalafones artificiales ni preestablecidos. Le elección resulta ser siempre personal, fruto de la lectura de la poesía que hacen estos poetas.

Ada Torres parece incorporarse sobre ese balcón de textos contemporáneos y recoger lo necesario para componer y para seducir. Pero los poemas reunidos en *Atril* también revelan los otros intereses de la autora —historiadora, docente, traductora— y enriquecen sus versos sin hundirlos en el academicismo tumefacto. El verso, guardando un impecable cuidado formal, desdén el sesgo arcaizante sin por ello privarse de ninguno de los imaginarios posibles. Así, resulta difícil no leer *Salmas*, el poema que abre el li-

bro, como una piadosa declaración de principios frente a la norma y la prescendencia de ella: "Desde donde te miro, arte, / irrisoria y tensa/ suspiro la constancia de los fieles que/ prescinden del dogma./ y perseveran./ Esas constancias sacras..." Las referencias clásicas no funcionan más que como apoyatura —referencia musical que me resulta obligada frente al título del volumen— del verso libre que se ciñe sólo a una cadencia bien respirada y personal. Curiosamente, las líneas iniciales del poema "Trunco en Atenas", me remiten una y otra vez al libretto que Giambattista Varesco escribiera para *Idomeneo, rey de Creta*, de W. A. Mozart. Pero la poeta se desmonta sabiamente de la consabida nostalgia de los "mundos íntegros" para afirmar su propia existencia, real, viva: "Querido mar, gola de aedo, me presento en tu orilla, sin desnudez, sin pepllos/ sin aqueo/ por quien montar el horizonte/ No soy mujer del cuerpo de la espuma, ni resbalo en la blanca menducencia/ sobre las piedras que te afrontan./ No me pierdes la farsa de abordarte." Y hacia el final del mismo poema: "Es mi único tributo un desconueso/ lo que llevo desde niña en el carácter,/ y que, en las noches de tus gentes, arde/ no bailar como dios, no ser morena." Esquivando con destreza vertientes demasiado navegadas de la poesía de mujeres, Ada Torres alza una voz que no celebra ni rezonga, sino que "razona" con las palabras. Y razona con las palabras en el doble sentido de esta construcción verbal: razona con ellas usándolas para razonar, y razona con ellas personificándolas, intentando hacerlas "entrar en razón". Como cualquiera que haya trabajado o jugado con palabras bien sabe, las palabras no entran en razón de buen grado ni fácilmente, y esa fricción en el interior del verso termina por rezumar el delicioso y raro perfume de la ironía: "El perro pasa./ íntegro/ todo huésped./ Respira./ huésped de respirar./ No le duele./ pero/ si le doliera/ sería./ huésped de su dolor./ Lamiendo sin intención./ curaría, o moriría./ sin el segundo de alterar./ la historia./ Y la Historia./ como velo mórvido./ sorbería sus pelos./ quedando en perro/ o yendo/ a flor".

En *Aceite Invierno*, Francisco Garamona también se beneficia de una tensión interna, resultante en este caso de una fusión, o más bien asimilación, pronominal. En efecto, el poeta parece "asimilar" ambas primeras personas —el yo singular y el nosotros plural— y someterlas al imperio de la imagen. Como rezan los primeras líneas de su poema "Criaturas", "Las flores tienen las suyas, igual que nosotros./ Como una marioneta algo se

nos acercaba./ y a ese desafío fuimos sumando otras cosas:/ un limbo circular donde nos detuvimos/ pasando las hojas con puntos luminosos/ o excrecencias". Pero a esa fusión del yo y el nosotros el poeta necesariamente debe oponer —por dialéctica pura— un antagonista que contrapesa y señale el afuera, la exclusión. Y en el mismo poema Garamona nos enfrenta al oponente: "Si en este camino se voló la cabeza un soldado nadie asiente". Ese "nadie" que ni siquiera es otro, se alza entonces como la "otredad", esa palabra lisa y llanamente fea que acunaron los teóricos y que despersonaliza los vínculos. Y el poeta busca y rebusca en su derrotero personal, propone incesantemente imágenes y paisajes, instantáneas de experiencia compartida: "Yo también adoré esas tormentas veraniegas/ tras el vidrio verde de unos días lentísimos". Y obsérvese que cuando el autor se permite el "yo", lo secunda de inmediato con un "también" que interpela, que se sale de la página para posarse en el hombro del lector. Ese movimiento de búsqueda de la imagen compartida, esa constante humanización de los otros, es prolífica

—Garamona, nacido en 1976, ya cuenta con doce libros publicados—, pero esto quizá no sea objetable, ya que una búsqueda nunca es sintética, sino que siempre es exhaustiva. Y gracias a esa experiencia adquirida, que se trasluce en la familiaridad con la que el poeta se expresa en verso, el poeta puede ahondar con holgura en el enraecido imaginario de la infancia tardía ("Era igual a las aventuras de los libros que leía/ eligiendo las tapas por colores o fragmentos./ que anunciaban la proliferación de ciertos temas./ Siempre la cabaña borrosa y el punteo de piedra./ iluminados en el tren que va por las montañas./ siendo a las mismas cosas sus apariencias cambiantes") y de la pubertad ("El amor se abría como un capullo./ el sexo sombreaba nuestra edad"). A lo largo del libro, el tiempo verbal parece rehuir con contumacia el presente, para refugiarse en los pretéritos o fugarse hacia delante, hacia potenciales y subjuntivos, como si el poeta ya hubiese descubierto que el espacio de la experiencia común se encuentra en el pasado y también en el futuro.

Frente al cinismo desmadrado que enarbó parte de la poesía argentina de la última década, es placentero descubrir poéticas como la de Ada Torres y Francisco Garamona, que celebran, como un *finale* mozartiano de conciliación humana, la elevación de la ironía y la llaneza de la inclusión.

Jaime Arrambide

(viene de pág. 35)

desos de este sujeto: habrían sido sus deseos, debería decirse, en otra circunstancia. Una circunstancia que no se puede precisar, porque como se lee en "Muros" el mundo es lo que se observa, "no está incompleto, no falta ni un poco de tierra". Habría que ver, como sugieren estas palabras, si hay algo más acuciante que una falta que no puede ser situada. Aquí y en cada uno de sus poemas Battilana dice de modo indirecto, a través de lo que se afirma como no dicho en las propias palabras, incluso del silencio. La intervención que produce sobre la expresión condicional —recurrente en este libro— parece elocuente al respecto. Si en el uso corriente la cláusula condicional establecida ante todo una premisa para que se cumpla determinada acción, aquí asume un valor inverso, el de sancionar una negación para cancelar el acontecimiento: "Si mira el entorno, desfallece", se lee en "Tesoros", y en "Proezas": "Si respira un poco más, desfallece".

Desgajado del pasado y del futuro, el sujeto "busca los hechos de la costumbre". Pero antes que inscribir una duración, el hábito significa aquí una acción mecánica, que no califica, más bien lo contrario, en términos vitales: el que "camina por hábito" parece un autómat. Por eso, quizá, es que el sujeto se vuelve hacia el instante, "hace del instante su mayor tesoro". Espacio sin resguardo donde cada cosa ocurre por primera vez, ese tiempo de la poesía aparece asociado a la figura del círculo. Escribir, una "tarea ordenadora" para Battilana, es también trazar un círculo, y el círculo supone una figura mágica, protege todo aquello que se resguarda en su interior.

Carlos Battilana, según Santiago Llach ("La poesía en los noventa: una aproximación"), era el "acompañante casi silencioso de aquella parranda alegre que en la revista *18 whiskies* atibababa los primeros indicios de una poética realista". Y en esa expresión austera se configura una de las mejores voces de la nueva poesía argentina.

Oswaldo Aguirre

LA CADENA QUE NO DEBE CORTARSE

Fabián Iriarte. *con sutiles artimañas*, *Darsena3*, colección "El pez de plata", Mar del Plata, 2005; 36 páginas.

Si el estímulo fuese válido, quien pone el ojo en un libro como *con sutiles artimañas* de Fabián Iriarte (Laprida, 1963), no podrá dejar de leer. Leer un poema y otro y otro. Pero además, leer los otros textos a los que llevan los poemas (los de la tradición clásica de las epístolas amorosas; Marco Aurelio o Filóstrato), y leer también los poemas anteriores de Iriarte (ver,

en ese gesto, cómo limpia y encuentra un estilo y una voz absolutamente personal en relación con la tradición y con un uso erudito de la misma).

La idea, condensada en la sección "El desencadenante", proviene de un poema de Catulo: "Te temo a ti y a tu pasión, funesta a los muchachos buenos y malos. Lévala adonde quieras, como quieras y cuanto gustes, una vez desencadenada: sólo excepto, creo que modestamente, a este muchacho", que se encomienda así a Aurelio.

La pasión es lo que se desencadena y también la poesía. Este es el movimiento peculiar del libro de Iriarte. Como desencadenada, la pasión es del otro, aquella de la que hay que resguardarse (aunque el otro esté ausente) y es propia, en una sumatoria que se plantea insoluble. Como desdoblamiento en el texto, en su retórica, lo que se propone en *con sutiles artimañas* es la cadena epistolar. Y las cadenas no deben cortarse: "Si no das réplica a esta carta dentro de catorce días tres minutos siete segundos, todo tu cuerpo se llenará de hormigas rojas y un bostezo de niebla invadirá tu garganta. Esta es una cadena. Esta es una línea/ ininterrompida de. Esta, oh gran diada, *espèce de con*, es una epifanía, una jaculatoria, una revelación". Un *ars amandi* completo que en el caso de Iriarte fundirá la pasión y la ironía. Ambas bajo la forma de la hipérbol ("copia esta carta en cadena dos millones de veces"), del gesto excesivo de quien declama, se arrodilla, está "a punto de desmayarse", de las enumeraciones de efectos extraños o de nombres amorosos ("Lláname mirlo, lláname ruseñor desatado, lláname aguiro negro y amarillo"); pero también del gesto patético de quien rebusca en una retórica que siempre es insuficiente: "Da el ejemplo pedagógico. Nada de incluir un 'objective correlative' ni una muestra de 'negative capability'".

Es válido aclarar, sin embargo, que la de Iriarte no es una mirada deceptiva sobre la pasión y sus géneros. A pesar de la ironía, del tratamiento humorístico —o justamente por esto— *con sutiles artimañas* da como resultado el pasaje de una tradición y de un tipo —el del poema erótico y amoroso— por una forma renovada del deseo. Aquí está el rasgo más saliente de la escritura de Iriarte que no abandona —a pesar de las modas o los vestidos de época— el lugar justificado para hablar. Y este libro es, sin dudas, uno de los puntos más altos, de mayor calidad en un año largo trayecto.

En dos líneas podría decirse, retornando al gesto mimético: el escritor no debe cortar la cadena de la tradición sino repetirla y traducirla (eligiendo en este caso una de sus zonas más productivas). Renovarla y convertirla en discurso de la intimidad. Hacer de nuevo del *ars amandi* un cuerpo vivo; de la escritura, un "diario íntimo", tal como se lee en "Intraducible", el poema que cierra el libro.

Ana Porrúa

(viene de pág. 37)

contacto, fotocopia del DNI y una breve referencia bibliográfica. Los trabajos deben arribar antes del **31 de julio de 2006**, a Registro General de Entrada de la Diputación de Valencia, Plaza de Manises nº 4 bajo, 46003 Valencia, España.

* Está abierta la convocatoria al **XXVIII Certamen Poético "Ciudad de Archidona"** dotado de tres premios: **1.600 euros** para el primero, **800 euros** para el segundo y **600 euros** para el tercero. Es condición indispensable para recibir el premio asistir al acto de entrega del mismo en Archidona, Málaga, el **12 de agosto de 2006**; la Comisión Organizadora otorgará, en concepto de gastos de desplazamiento, una cantidad que en ningún caso sobrepasará el 50% del premio asignado. El o los poemas deberán ser inéditos y su extensión total no podrá ser inferior a los catorce versos ni superior a los setenta. Rige el sistema de plica. Las obras deberán enviarse mecanografiadas a doble espacio y por quintuplicado, al Ilustre Ayuntamiento de Archidona, XXVIII Certamen Poético "Ciudad de Archidona", 29300 Archidona, Málaga, España. (N. de la R.: Vista desde Argentina, la cosa más o menos cierra si uno saca el primer premio, si no, no. Siempre queda la posibilidad de volar con Air Madrid, que es muy barato; en ese caso, llevarse viaando porque no te dan de comer.)

* Está abierta la convocatoria al **XXVI Premio Internacional de Poesía Ciudad Autónoma de Melilla**, dotado con **18.000 euros** y la edición del libro ganador en la Colección Rusadir. El premio será adjudicado a un libro de poemas con extensión mínima de 750 versos. Los trabajos serán presentados a doble espacio, en quintuplicado ejemplo, tamaño Din A4, debidamente cosidos o grapados. Rige el sistema de plica. El original, sus copias y el sobre cerrado serán remitidos, antes del **15 de agosto de 2006**, por correo certificado al **XXVI Premio Internacional de Poesía "Ciudad de Melilla"**. Ciudad Autónoma de Melilla, Plaza de España, s/n - 52001 Melilla, España. Se podrá participar también a través de correo electrónico: internacionaldepoesia@melilla.uned.es. Puede consultarse la página web: www.melilla.es/ovmellila/opencms/portal.com.

* Se convoca al **XVI Premio Internacional de Poesía Ateneo Jovellanos**, del que podrán participar libros de poemas inéditos en lengua castellana, de un mínimo de 350 versos y un máximo de 500. Los trabajos deben presentarse a dos espacios, por quintuplicado; rige el sistema de plica. El premio consta de **6.000 euros**, más la publicación de la obra ganadora. Los trabajos deberán arribar a: Ateneo Jovellanos, C/ Begoña 25, 33206 Gijón, Principado de Asturias, España, antes del **6 de octubre de 2006**. El fallo será dado a conocer el 10 de noviembre.

* El Ayuntamiento de Majadahonda convoca al **XVIII Premio de Poesía Blas de Otero**, al que podrán presentarse poemas de cualquier nacionalidad, enviando obras inéditas, escritas en castellano; se presentarán tres copias mecanografiadas a dos espacios por una sola cara del papel; la extensión mínima será de 700 versos, y la máxima de 1.000; rige el sistema de plica, en el interior de la cual, además de los datos del

autor deberá haber una fotocopia de su documento de identidad. La Concejalía de Cultura del Ayuntamiento se reserva el derecho de publicar en primera edición la obra premiada, entregando cien ejemplares al ganador. La entrega del premio se hará en un acto público al que deberá concurrir el ganador, que será previamente notificado. El envío debe hacerse, mencionando el nombre del Premio, a: Casa de Cultura "Carmen Conde" de Majadahonda, Plaza de Colón s/n, 28220 Majadahonda (Madrid), España, hasta el **13 de octubre de 2005**. Para los envíos recibidos por correo se tendrá como fecha de recepción la del matasello, siempre que arriben a la Concejalía no más tarde del 27 de octubre. No se admite más de un envío por autor. El premio está dotado con **5.560 euros**.

P

Poesía

* **Bertolé, Emilia. *Obra poética y pictórica*, Editorial Municipal de Rosario, Rosario, 2006.**

La Editorial Municipal de Rosario continúa su trabajo de rescate de obras de grandes escritores del litoral con una deslumbrante edición de poemas y retratos de Emilia Bertolé (El Trébol, Santa Fe, 1896 - Rosario, 1949). El libro se abre con un exhaustivo estudio de Nora Avaro, sustentando en abundante documentación y fotografías inéditas y la correspondencia de la autora, e incluye *Espejo en sombra*, único libro publicado en vida por Bertolé (en 1927), una selección del resto de su poesía, en parte nunca publicada (*Poemas de los álbumes y Poemas del cuaderno de tapa de cuero*), y concluye con una galería de retratos compuestos por Bertolé para portadas de revistas y exposiciones artísticas. También se ofrecen estudios de Rafael Sendra y Raúl D'Amelio sobre la obra plástica.

* **Campos, Haroldo de. *El ángel izquierdo de la poesía: poética y política*, Eloisa Cartonera, Buenos Aires, 2006.**

Excelente antología bilingüe del poeta brasileño Haroldo de Campos, con prólogo y selección a cargo de Gonzalo Aguilar y traducciones de Arturo Carrera, Roberto Echavarrén, Daniel García Helder, Reynaldo Jiménez y Andrés Sánchez Robayna. Contactos y pedidos: www.eloisacartera.com.ar.

* **Castro, Reynaldo. *Memoria del olvido*, Ediciones Perro Pila, San Salvador de Jujuy, 2005.**

Reynaldo Castro (San Salvador de Jujuy, 1962) viene desarrollando una intensa actividad tanto en el campo de la poesía como en la discusión y la investigación en torno a la memoria de los hechos ocurridos durante la dictadura. En este último sentido se destaca con su libro *Con vida los llevaron* (La Rosa Blindada, que será reeditado este año) y la revista *Nadie*

olvida nada, que edita en la capital jujeña con la dirección de Andrés Fidalgo. En 1991 publicó la antología *Nueva poesía de Jujuy*, que permanece como uno de los aportes más valiosos y consistentes sobre su tema. En los poemas de este libro apela al humor y a una presencia fuerte de la primera persona para ofrecer una visión irónica y a la vez crítica, que hace foco en las cuestiones de la memoria y de la posición de los intelectuales. (O. A.)

* **Cófreces, Javier y Alberto Muñoz. *Canción de amor vegetal*, Ediciones en Danza. Buenos Aires, 2006.**

Según las notas preliminares que intercalan los autores, este libro de impecable edición forma parte de la obra de ficción *El Tigre*, de próxima edición, y los árboles que mencionan en los textos "conforman la mayoría de las especies arbóreas autóctonas de la zona del delta del Paraná" y también, "a modo de tributo" corresponden a ejemplares no originarios de la región, aunque trasladados con éxito. Cada poema está así consagrado a una especie, y a modo de complemento se ofrece en paralelo un texto informativo en prosa. "Plátano": *Estoy viejo/ vegetal próximo/ a una casa/ La haré trizas/ la convertiré en astillas/ cuando caiga/ Veo desde aquí/ antiguos gallos/ ropa tendida en los muelles/ Mañana será un pez/ los enornes/ encarnamos bajo el agua/ Una anguila ligera/ un dorado/ una raya de río.*

* **Cursaro, Andrés. *Estación/Tierra/ Nada*, Ediciones en Danza, Buenos Aires, 2006.**

"Distancia, tierra, silencio, cajones rojos, sangre en la boca y en los charcos, chapas, polvo que se traga, cerros entumidos, bailarines que no bailan, yeguas, trenes, potrillos, morochas brotadas de espinas, mujeres locas forman la corte de Cursaro en su itinerario. El va trazando cartografías precisas para perderse", dice Cristian Aliaga en el prólogo a este libro. Cursaro (Neuquén, 1968) reside en Comodoro Rivadavia, donde trabaja como periodista (entre otros trabajos, con un rescate de la figura de Roberto Mariani, uno de los protagonistas de la vanguardia poética de los 60 y quien precisamente comparte la dedicatoria del libro con el pampeano Juan Carlos Bustriazo Ortiz). Tiene publicado otro libro de poemas, *Jirones de un desierto que ocurre* (1999). El volumen presenta cinco secciones de poemas, separadas por fotografías. Escribe Cursaro: *Conservamos las penas/ de nuestra vida antigua./ Ahora heces viajado/ por el viento que sigue/ sacudiéndose entre las ruedas./ Llegamos/ y de esta herida brota tierra.*

* **Guido-Lavalle, Tomás. *Tramos*, Ediciones del Copista, Córdoba, 2005.**

Guido-Lavalle (Buenos Aires, 1937) reside en España desde 1971 y ha publicado estudios sobre Macedonio Fernández y una antología de autores del siglo XIX, *Cien años de poesía hispanoamericana* (1974). El volumen reúne textos de sus libros *Amarte mundo* (1967), *Via aérea* (1970), *Trinita* y *tres poemas* (1985), *Todo calla y nada puede callar* (1994) y *Versiones con ciclopas* (2000).

* **Mansilla, Raúl. *Ojos rojos*, Libros Celebrios. Neuquén, 2005.**

Nacido en Comodoro Rivadavia y residente en Neuquén, Raúl

Mansilla es autor de una obra poética que merece mucha mayor atención de la que ha recibido hasta el momento, aunque sea reconocido desde hace tiempo como uno de los grandes amadores de la movida poética en la Patagonia.

"Neuropatía de ojos rojos IV": *Té en vez de colirio no refregar el ojo rojo no dejarlo rosa salmón rosa rojo despintado sin personalidad. Un ojo rojo es por antonomasia un pozo que pregunta por la superficie su color es la mariposa que provoca un terremoto en Japón y un jabón tocando los muslos de la mujer que se ducha a rayas rojas líneas de agua roja más potable que la sangre donde vive el tegretol y más dura que el acero la verosimilitud del poema y otros análisis académicos que no van al caso. Abre comillas cierra comillas abre comillas cierra comillas cita a rita después de tanto tiempo.*

Mansilla dirige el interesante sitio Escritores Patagónicos (<http://escritorespatagonicos.8m.com>) e integra Celebriades, un grupo de acción poética de Neuquén. (O. A.)

* **Mattoni, Silvio. *Poemas sentimentales*, Ediciones Siesta, Buenos Aires, 2005.**

¿De cuántas maneras se puede desgranar la pregunta por la propia identidad? Silvio Mattoni (Córdoba, 1969) parece invertir en este bello libro el célebre "Pienso, luego existo" de Descartes, porque en sus poemas pensar da origen, siempre, a una difuminación de la fragilidad, una conciencia de su fragilidad, y a la vez, una apertura a las otras cosas que uno quisiera o no quisiera ser, que uno ha sido o podría ser o haber sido: un pájaro, un amigo que se amoldó al destino de abogado que le habían previsto, un niño, un viejo sin hijos. Este discurso no se da en un marco de desconfianza y rechazo a la historia personal, sentimental, sino en una indagación del propio pasado y del propio presente, desde los cuales salta de improviso la inestabilidad del sujeto. La falta de estridencia, la música pareja de un verso endecasílabo regular que jamás suena forzado, ayudan a que este campo minado sea más peligroso: se empieza a pensar, se narra una anécdota, se describe una escena, y las sorpresas, la emoción, están allí, pero no subrayando su carácter de sorpresas y emociones, sino simplemente acechando, esperando la lectura que tropiece con ellas.

Este es el octavo libro de poemas de Mattoni, autor, además de un libro de ensayos (*Koré*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2000) y de traducciones de Catulo, Valéry, Giorgio Agamben, Michaux, Bataille, Francis Ponge y Cesare Pavese, entre otros. Actualmente, da clases de estética en la Universidad de Córdoba. (D. S.)

"¿Quién es?": *Soy el que hablo. Antes de serlo, fui una mosca, un ratón, una lombriz/ esperando que algo me apresara./ De noche, mientras leo me distrae/ un arañón en el techo. Veo sus patas/ esmeraldas en el borde de plástico./ asomada. Una pollita da vueltas/ alrededor de la lámpara. Mi frase/ pensada se interrumpe: ahí está/ enteramente negra, caminando/ a una velocidad espantosa. Quieta, / la noche muda se tragó el zumbido/ que acompañó mi libro. No le ruego/ a nada, pero pido ser un pájaro/ que llegue hasta allí arriba donde ella/ chupa jugo de insecto. Salir, huir/ de la pieza. ¿Cómo podrá apagar/ la luz, dormir cuando sus pasos suaves/ golpean al revés lo que me cubre?*

* **Mattoso, Glauco. *Delirios líricos*, Eloisa Cartonera, Buenos Aires, 2006.**

Antología bilingüe de Glauco Mattoso (San Pablo, 1951) preparada por Mario Cámara. Incluye poemas del libro de Mattoso *Journal Dobrabil* traducidos por Mario Cámara y Luciana di Leone y sonetos traducidos por Cristian De Nápoli, así como dos prólogos de Néstor Perlongher y Franklin Aves.

"Soneto 26 Lírico". *De Amor dicen "es ciego", carne, "es torpe" / Yo sólo pude amar como miraba./ Hoy la ceguera quema como lava / y el corazón resiste cualquier golpe. / Tesón de yerba, resaca de esta noche. / Se fue el amor que tuvo a mi alma esclava / y si suelta esta pena que me acaba / se burlan y me tratan de fantecho. / No todo está perdido: algo olfato, algo entra en mis narinas cuando paso / por la puerta del viejo zapatero. / ¿A ver... ¿qué papel hago? De payaso. / Mi olfato, mi recurso postrimero / y el tufo del fetiche, único lazo.*

* **Oliva, Angeh Salud. *Alción*, Editora, Córdoba, 2005.**

Primer libro de Angeh Oliva (Rosario, 1970). "La sombra siembra": *La sombra ha cortado la hierba / Noviembre, morando la sed de las gargantas, / se yergue como una alabarda, / corona el aire la oropéndola del sol / y su labor larvaria y oferte, / se lastra con la fécula del vino. / Plenaria, la gárgara del vino / absolverá lo ingrato de la obra / girará el girasol, saltará el saltamontes. / Proveerán los ciclos del Horóscopo / las jurisdicciones del hambre, / seminarán los tiranos sus praderas / de páldos bastardos y crecerán / los colmillos de los tigres anillados. / Y allí donde la gárgara del vino / absuelve lo ingrato de la obra, / allí donde la tierra, ciega e insumisa, / pregone el amargo argumento de los siglos, / surgirá, incorrecta, la música del verso confundido / que se asa al sol, / que se asemeja a sí mismo, / que arrebatará a la sombra de la muerte, / que le permitirá bajo quebranto / limpiar el alba con la palma y el sudor.*

* **Rubio, Alejandro. *Rosario*, Ediciones Gog y Magog, Buenos Aires, 2005.**

"Es un lugar común de la crítica antiestalinista que los libros de poesía no los escribe un comité -dice Rubio en una advertencia preliminar-. Bueno, éste es un libro de poesía escrito por un comité. Está formado por Martín Gambarotta, Osvaldo Méndez y yo mismo. El volumen lleva mi firma por comodidad y discreción. Tampoco hubiera sido posible sin la colaboración involuntaria de Robert Creeley, Rubén Darío, Ricardo Zelarayán y Leónidas Lamborghini, además de la de un anónimo reductor de Sucesos Argentinos de los años 40".

* **VV. AA. *Cuatro cuartetos I. Cuatro poemas recientes de Chile / Cuatro cuartetos II. Cuatro poemas recientes del Brasil*, Black & Vermelho, Buenos Aires, 2005-2006.**

En esta serie (que promete muy pronto un volumen dedicado a cuatro poemas recientes de Perú), el editor y poeta Cristian De Nápoli con encomiable cuidado selecciona, compila, prolonga -y en el caso de Brasil, traduce junto con los autores- poemas, muchas veces inéditos, de la producción reciente de Chile y Brasil. Los poetas chilenos elegidos son Paula

(sigue en pág. 39)

Robert Walser - traducción de Juan de Sola Llovet y María Condor

Microgramas

La antigua marcha de Berna

Le voy a dedicar un articulillo. Rapidito, porque por lo general la gente se burla de ella desde la altura que da el buen gusto. Si todas esas burlas están justificadas es algo que prefiero no analizar. ¿O sí? ¿Debería arriesgarme? ¿De verdad no tendría que darme vergüenza? ¡Qué saltarina, qué punteada suena! Tiene algo juvenil, vivaracho. ¿Es de recibo burlarse de algo alegre? Es una suerte de niño, y cuando oigan cómo suena, creerán casi que suena en su honor. Los músicos que la interpretan ponen cara afable, como si quisieran decir: "Es tremendamente fácil". Pero siempre hay gente que le tributa un aplauso espontáneo. Ayer o cómo la interpretaban, y vi que algunos la evitaban como si fuera aburrida. Pero yo afirmo alegremente que no, no lo es. No es ni mucho menos aburrida, sólo que no embriaga ni seduce, pero eso es en su caso una cualidad buena, no mala. Suena a arquitectura, lo cual considero muy gracioso por su parte. No promete mucho a los oídos, pero cumple todo cuanto promete, que al fin y al cabo siempre es algo. Y luego se comporta de un modo extremadamente simpático, me parece muy decente, vamos. En ella resuena una cierta decencia, y que no cautive en absoluto, que no fascine al instante ni engatuse le da un toque interesante. ¿Que si me equivocó cuando digo que, en cuanto a su origen, me parece gótica? Es decir, está claro que no data de la Edad Media, pero tiene un perfume tan medieval, de la misma manera que todo el arte rural y étnico ha conservado su carácter arcaico hasta nuestros días. Cuando la oigo, siento en cierto modo como si subiera y bajara, forma algo así como escaleras. Algo zigzagueante. En fin, que me interesa. Presenta una música que transporta al oyente al entorno, al presente, a la realidad. No ofusca, tiene algo evocador, romántico. Parece un compañero leal. ¿Es entonces tan fácil de entender? No, en absoluto. Ya ven lo mucho que me esfuerzo en tratar de comprenderla. Que siga viviendo a sus anchas y que tenga una especie de danza peculiar me hace apreciarla. Quienes la compusieron crearon también otras cosas hermosas. Dejen que siga existiendo y gozando de buena salud. En cuanto a la afinación que tiene o causa, soy de la opinión de que no le falta. La tiene, aunque pueda parecer que carece de ella. No, no le falta, la tiene. Créanme, la tiene. Les aseguro que la tiene. Está en perfecta armonía consigo misma.

Actualmente saludo a una muchacha

Actualmente saludo a una muchacha que veo todos los días de un modo muy singular, ya que no bajo la cabeza sino que la levanto bien alta, como hacen los soldados cuando sus superiores pasan revista. La muchacha se ha sorprendido bastante. ¡Menuda mirada de firmeza le echo cada vez que la veo! Cuando la saludo, ella se estremece y echa a correr como si tuviera miedo. Esta suerte de saludo, orgulloso y verdaderamente magnífico, sólo lo empleo con ella. ¿Que qué significa? Ahora se lo cuento. Ella trabaja en una librería, en la librería de una editorial, donde yo saludo a mi profesión. Saludo a todas las obras fruto del inte-

ROBERT WALSER, 1907



lecto que se encuentran en esa y en todas las demás librerías. Jamás se ha saludado tan desafiante, tan imponentemente. Ella apenas se atreve a mirarme, mis saludos han acabado por infundirle timidez, pero no importa. Sea como fuere, influyo en ella como los poetas en sus lectores. No alcanza a comprenderme, está claro por qué. ¿Cómo puede pensar que con este saludo tan especial pretendía hacerme respetar? Hay saludos muy irreflexivos, pero los hay también muy conscientes. ¿Que estoy atormentando a la muchacha? Y qué si la atormento. Así podrá experimentar por una vez en su vida cómo se comportan los escritores cuya valía no se olvida fácilmente.

Mierdas, tiranos y tristes figuras

Hablaré aquí de varias cosas aunque no salga más que una mierda. Con "mierda" nos referimos siempre de manera irreflexiva a algo poco deseable. Pero la mierda es sin embargo tan útil y necesaria. ¿Por qué decimos que algo es una mierda cuando queremos decir que es inútil, si la mierda es imprescindible para el cultivo de los alimentos? Eso es por lo visto cosa de la falta de reflexión al hablar y de la imprudencia de las fosas nasales, muy señoritas ellas. En este ensayo aparece la hija de un mariscal de campo tocando el piano. Mientras dejo la mierda a un lado, me acerco a la triste figura. Lo que es a mí, me encantan las tristes figuras, aunque me temo que hay otros a los que no les gusta ni una pizca. Es una lástima. Pestalozzi, cuando hubo de presentarse al emperador Alejandro de Rusia, apareció ante el soberano como una auténtica triste figura que despertaba compasión. No obstante, le impresionó. Mi novia, la adoradísima, se ha ido hundiendo hasta convertirse en una triste figura. Tiene algunas verrugas que le desfigurán el rostro, lo cual la favorece. No pasemos delante de las tristes figuras con desdén. No deberíamos dejarnos llevar tanto por la buena presencia, pues eso acaba degenerando en un defecto. Los defectos son una mierda, pero ya he dicho que la mierda es algo útil. El joven Napoleón fue todo un general de triste figura, flaco, demacrado. Pero sus soldados lo querían precisamente por eso y bajo su mando consiguieron cosas asombrosas. De ahí que debamos ser más prudentes a la hora de juzgar una triste figura. Hace años, una señora me encontró triste y me trató tristemente. Al día de hoy lamenta no haber podido ir más allá del valor de mi tristeza. Era sencillamente incapaz de mirar entre bastidores. Finalmente, por culpa de su error, la traté yo con una desconsideración que en cierto modo le hizo abrir los ojos. También yo lo lamentó por mi parte, claro. Nos pasamos el día dándonos motivos para lamentarnos, hecho que me parece harto interesante. Tendríamos ahí por primera vez un montón de mierda que sirva para algo. Cuanta más mierda tiene un campesino, más acomodado es. Vaya una sentencia que acabo de pronunciar. Soy un tipo inteligente, ¿verdad? Ya no existen tiranos. Suspiro por encontrar un tirano y no hallo ninguno. Ay, quién me diera un tirano; me refiero por supuesto a un tirano de verdad, valiente, absoluto, un architirano, no uno de esos de pacotilla. Sé que mi deseo no se cumplirá jamás. Me desanimo y regreso de nuevo a mi triste figura. La hija del mariscal de campo ha terminado sus estudios. Aún podría añadir otras palabras a esta retahíla, pero así ya está bien, no decir la última palabra me deja siempre una sensación de bienestar.

Tirano me llamará
quien tiranizame no podrá.

Durante su instrucción en el Instituto Benjamenta, Jakob von Gunten, protagonista de la novela homónima del suizo Robert Walser, solía aburrirse después de la tres de la tarde. A esa hora, los directores se retiraban a sus aposentos y los alumnos quedaban librados a su propia suerte. Entonces Jakob probaba diversos ejercicios de evasión. Contenta la respiración. O escribía. O cerraba los ojos para no ver nada. "Los ojos transmiten ideas, por eso los cierro de vez en cuando, a fin de no verme obligado a pensar". La anécdota permite tal vez imaginar el procedimiento de Robert Walser cuando escribía los "microgramas", la ilusión de leer en cada texto la transfiguración verbal de las formas —huellas psíquicas de lo real— que se proyectan en el lado oscuro de los párpados.

Los ojos son órganos relevantes para explicar los microgramas, entre otras cosas porque esos textos breves resultaron al principio ilegibles. El último libro que Walser publicó en vida fue *La rosa*, en 1925. El tono de ese librito —a mitad de camino entre la narración, el ensayo veloz, el poema en prosa y la confesión— se volvió más extremo en sus textos posteriores, rigurosamente inéditos y escritos en los asilos psiquiátricos de Waldau, Berna, primero, y desde 1933 hasta su muerte en 1956, en el sanatorio cantonal de Appenzell-Ausserhoden, en Herisau. Las hojas —aunque conviene aclarar que Walser tomaba notas en facturas, tarjetas postales o revistas— fueron descubiertas por una enfermera en una caja de zapatos y confiadas a Carl Seelig, su único interlocutor en los últimos años y autor del delicioso *Paseos con Robert Walser*. Escrita a lápiz, la grafía literalmente microscópica (de treinta páginas de microgramas podría salir una novela de ciento cincuenta páginas) suscitó problemas de interpretación que demoraron la circulación de los textos. Finalmente, y tras un arduo trabajo de desc-

framiento, los editores Bernhard Echte y Werner Morlang establecieron una versión definitiva en seis tomos que convierte a *Aus dem Bleistiftgebiet. Mikrogramme* en uno de los libros más apasionantes de la literatura en lengua alemana. La editorial Siruela, de Madrid, publicó en noviembre del año pasado una excelente traducción castellana del primero de esos tomos —*Escrito a lápiz. Microgramas I (1924-1925)*—, de la que proceden los fragmentos arriba reproducidos a título de mínima muestra de esta recomendable edición.

Aunque el término "micrograma" alude a cuestiones puramente caligráficas, es posible extenderlo a la totalidad de estas formas breves de la grafomanía. En su artículo sobre Walser, Walter Benjamin hace notar que aquellos lectores habituados a las obras de arte cultivadas y llenas de intenciones se encuentran aquí ante una jungla lingüística que no persigue ningún propósito, y que esa falta de propósitos es en sí misma una finalidad. Cada una de estas prosas breves es un viaje a la deriva, la ocasión —improbable pero realizada— de encontrar una modesta travesía en el diámetro escaso de un estanque. Series de acontecimientos y de ideas que a veces, cada tanto y raramente, se ordenan bajo la forma civilizada de una historia. Prosas en las que el autor se enfunda antes de ponerse a escribir. Walser le confió a Seelig que la felicidad no necesita comentario, pero que el dolor, la tragedia y la comedia eran explosivos. Basta una mera incandescencia para que la mecha, el papel, se enciendan. Incomensurables, estos microgramas no terminan. Ni siquiera se interrumpen. Sencillamente, encienden la mecha y se extinguen.

P. G.

(viene de pág. 37)

Ilabaca (1979), Diego Ramírez (1982), Pablo Karvayal (1975) y Héctor Hernández (1979). Al leerlos, es evidente que no pertenecen a un grupo ni movimiento, sino que cada obra apunta a un registro absolutamente personal y lo que los une, según De Nápoli es "una búsqueda heterónoma a la hora de crear afinidades (...). Los cuatro poetas aquí seleccionados se refieren por ejemplo a letras de rock". Un punto en común, a mi criterio, de poca importancia en el resultado final de tan absoluta-mente diversas poéticas, que se manifiestan en variadísimos registros, desde el prosaísmo hasta el erotismo que dialoga con el surrealismo, desde el discurso académico hasta una secuela del *audiotext* y el experimentalismo. Aquí una muestra, por ejemplo, de los versos encabalgados de Paula Ilabaca: *soy una voz, soy una / soy una voz pequeña / que quiere aprender no / que quiere / comenzar a de / a dejarte no / que quiere comenzar a decir.*

Los poetas de Brasil seleccionados por De Nápoli son Joca Reiners Terron (1968), Angélica Freitas (1973), Ricardo Domeneck (1977), y Elisa Andrade Buzzo (1981). En el prólogo apunta De Nápoli: "Hay, sin embargo, entre tanta diversidad estética (en la poesía de Brasil) dos registros que se desarrollaron en los últimos cincuenta años y que siguen siendo, a mi entender, mayoritariamente elegidos como 'horizonte de posibilidad' por los poetas actuales: el de la poesía concreta (...) y el de la llamada 'poesía marginal' a partir de los 70 (...)". Los cuatro poetas aquí seleccionados están más lejos que cerca de esos dos registros que tantos adeptos siguen ganando. Hay sin embargo, resabios de ambas tendencias mencionadas por De Nápoli en la marginalidad de Joca Reiners Terron, en la lograda ironía de Angélica Freitas, en la mezcla de cultura "alta" y popular de Ricardo Domeneck, en la lírica matérica de Elisa Andrade Buzzo.

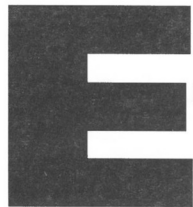
Un poema de Angélica Freitas, "¿qué es un baibai?: baibai es un adió / un fareuell sin pañuelos / hay gente que escribe haikais, / tres líneas a la basho / los baibais también siguen modelos / el que escribe baibais sabe que acabó / lo que era dulce. (M. R.)

★ **VV. AA. La poesía del siglo XX en Chile, ed. de Julio Espinosa Guerra, Visor, Madrid, 2005.**

El cuerpo central de esta antología lo constituyen 16 poetas nacidos entre 1938 (Oscar Hahn) y 1956 (Tomás Harris), incluyendo algunos tan poco hablables en las librerías argentinas como Juan Luis Martínez, Waldo Rojas, Gonzalo Millán o Diego Maquieira; a este cuerpo central lo preceden, en una sección titulada "Antecedentes", otros cuatro autores: Nicanor Parra (1914), Gonzalo Rojas (1917), Enrique Lihn (1929-1988) y Jorge Teijer (1935-1996). Este corpus bien delimitado, y la cantidad de páginas del libro (algo más de 500) permite que cada poeta esté generosamente representado, evitando ese gusto a poco que dejan las antologías que, a fuer de profusas en la cantidad de poetas incluidos, terminan limitándose a tres o cuatro poemas, preferentemente cortos, por autor. No es éste el caso, y, más allá de los nombres que uno puecl extrañar, como el de José Angel Cuevas (1945) en la sección principal y el de Armando Uribe Arce (1933) en la otra, lo que está está muy bien, confor-

mando un libro importante y necesario. Cabe mencionar que casi no se superpone con la antología *Poesía Chilena Contemporánea* de Nain Nómez, editada por el Fondo de Cultura Económica en 1992 y reeditada varias veces, libro que termina prácticamente donde este empieza; así, en cambio, coincide el período abarcado por esta selección, casi puntualmente, con la pionera *Poesía chilena de hoy - De Parra a nuestros días*, preparada por Erwin Díaz y publicada en Chile por la editorial Documentas en 1988 (también hay varias reediciones); en cualquier caso, ninguno de esos dos libros había tenido distribución en Argentina.

Siguiendo con el recorte temporal de esta antología: se trata de una delimitación coherente, pero no se corresponde con el título *La poesía del siglo XX en Chile*, ya que deja afuera tanto las primeras décadas del siglo (Neruda, Huidobro, de Rokha, etc.) como los autores que empezaron a publicar en los 80, algunos de los cuales tienen a esta altura una obra considerable. En suma: salvado el título poco adecuado, hay aquí adentro mucha y muy buena poesía de las llamadas generaciones del 60 y del 70 chilenas, a la que era difícil acceder.



Ensayo

★ **Graña, María Cecilia (compiladora). La suma que es el todo y que no cesa. El poema largo en la modernidad hispanoamericana. Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2006.**

Según destaca en la introducción María Cecilia Graña, la definición del poema largo comporta un problema en sí mismo, ya que suele reducirse a la acepción literal del término o a la reiteración de términos de la crítica anglosajona. En consecuencia propone pensar el concepto "considerando la particular presencia elocutoria del sujeto", instancia que "se tensa entre el cantar y el contar, entre la lírica y la épica". Ese sujeto, de acuerdo a su argumentación, asume un estatuto variable históricamente, ya que si en el siglo XIX el poema largo puede constituir el ámbito donde se despliega "el pensamiento de un hablante", a partir del siglo XX "deviene el lugar de la desaparición del yo que, al anunciar, paradójicamente, sigue existiendo en el discurso". El volumen reúne estudios de los académicos Ignacio Álvarez, Andrea Ostrov, Nicanor Vélez, Francisco Pava, Alvaro Salvador, Antonio Melis, Geneviève Fabry y la propia Graña sobre obras de Vicente Huidobro, Octavio Paz, Pablo Neruda, Martín Adán, Héctor Viel Temperley y Ernesto Cardenal. "El conjunto de los trabajos pone el acento en ese movimiento que tensa cada poema a través de la dialéctica entre la unidad y la variedad, entre la repetición y la sorpresa, que lo vuelven análogo a una fuga", dice la compiladora, profesora de Lengua y Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Verona.



Revistas

★ **El poeta y su trabajo, número 20. México, otoño de 2005.**

"Agrupamos, en este número especial, textos de Juan José Saer (1938-2005) y otros redactados aquí y allá, para indagar en la significación de una obra excepcional, escrita en nuestra lengua y como un modo de testimoniar, ante su muerte reciente, nuestro doloroso homenaje", dice Hugo Gola en el editorial de la revista que dirige y edita en la ciudad de México. El volumen se integra con memorias de Raúl Becerro y Roberto Maurer (imperdible evocación de una amistad y de los años de Saer en Santa Fe), ensayos sobre diversos aspectos de la obra de Saer a cargo de Nicolás Cabral, José Luis Bobadilla, Guadalupe Alemán, Juan Alcántara y William Rowe ("lo que hacía diferente a Saer como novelista era que la poesía estaba en el centro de su trabajo") y dos entrevistas realizadas en distintas ocasiones por Guillermo Saavedra y Florencia Abbate ("Yo tengo mis modelos literarios -dice allí Saer-, sin embargo, como escritor sé que debo abandonarlos y tratar de encontrar otra cosa que es incierta, algo incierto que se va construyendo, como una vida, a lo largo del tiempo"). También se incluye una selección de textos de *La mayor y El arte de narrar*. El número está ilustrado con pinturas de Fernando Espino. Correspondencia: Torres de Mixcoac A8-802, 01490 México, D. F.; correo electrónico: elpoetay sutrabajoy@yahoo.com

★ **La Ventana, número 10. Santa Fe, diciembre de 2005.**

Publicada por la Dirección de Cultura de la Universidad Nacional del Litoral y dirigida por Estela Figueroa, esta revista presenta en su último número un dossier sobre Manuel Puig y otro en homenaje a Juan José Saer (tres cuentos de un reportaje y un ensayo de Gustavo Esquivó) entrevistas al dibujante Juan Arancio y al actor Rubén "Chirri" Rodríguez Aragón (en este caso referida a su amistad con Francisco Urondo), textos de Domingo Sábida y J. M. Taverna Irigoyen sobre el gran dibujante rosarino Julián Usandizaga, un ensayo de Luis Melgar Brizuela sobre "La vida y obra de Roque Dalton", con una antología del poeta salvadoreño. También hay poemas bilingües (en español y alemán) de Ricardo Ahumada y un autorreportaje de Carlos María Gómez sobre las adaptaciones que hizo el Grupo de Cine (de la ciudad de Santa Fe) sobre cuentos de Raymond Carver. Correspondencia: 9 de Julio 2154, (3000) Santa Fe; correo electrónico: laventana@unl.edu.ar

★ **Lucera. Revista del Centro Cultural Parque de España. Rosario, otoño de 2006.**

En su número 12 la revista ofrece un ensayo de Juan Ritvo a propósito de la polémica desatada por una carta de Oscar del Barco sobre la militancia política en los años 70. A su vez Julio Schwartzzamm escribe sobre la cuarta edición de

"Muerte y transfiguración de Martín Fierro". Gustavo Ng entrevista a Oscar Aráiz y Diego Giordano hace lo propio con Lilianna Herrero. La sección de poesía está dedicada a Héctor A. Piccoli, de quien se incluyen varios textos inéditos, con un comentario de Juan Manuel Alonso. En otras páginas, Pablo Markovsky analiza la obra del artista plástico Daniel García y Adriana Kaspensky propone una nueva mirada sobre *Las genealogías*, de Margo Glantz. En el editorial la directora, Susana De Zorzi, recuerda a Fernando Toloza, editor de Lucera, fallecido a fines del año pasado en un accidente: "Lo que los lectores aprecian de Lucera, lo que esperan de ella, todo eso es, en esencia, fruto del profundo amor de Fernando. Un amor ilimitado".



Y además

★ **El jueves 7 de septiembre se inaugura en el Centro Cultural Parque de España de Rosario (Sarmiento y el Río Paraná) una muestra dedicada a los veinte años del *Diario de Poesía*, con curaduría a cargo de Viviana Usubiaga. Durante todo el resto del mes de septiembre serán expuestos carteles, fotografías, bocetos y videos relacionados con la historia y el presente de esta publicación. El viernes 8 habrá un recital de los poetas Orlando García Valdez, Pedro Provencio, Miguel Casado y Arnaldo Calveyra; el 15, leerán sus poemas Juana Bignozzi y Hugo Padeletti. Además, entre el lunes 11 y el jueves 14, siempre en el Centro Cultural Parque de España, se dictará un seminario (abierto al público gratuitamente, con previa inscripción)**

coordinado por María Teresa Grugliolo, cuyo título es *Un pictura poesis*. Estará dedicado a explorar las relaciones entre la poesía y las artes plásticas. El programa completo del seminario es el siguiente:

11 de septiembre. **Introducción.**
1) Un recorrido teórico a través de la tradición del *ut pictura poesis*. Importancia de la historia del *paragone* para categorías esenciales de la literatura: mimesis o representación, tiempo, espacio, géneros. Expositora: Ana Lía Gabriellini. 2) Las vanguardias rusas. Un caso singular de la articulación de poesía y pintura en la modernidad. Primitivismo, futurismo, experimentos lingüísticos y objetos estéticos. Expositor: Daniel Samoilovich.

12 de septiembre. **Barroco.**
1) La metáfora del barroco: arquitectura y figuratividad. Diferencia histórica del concepto de barroco. Exaltación del momento intelectual en la producción y resolución del sentido. La puesta en cuestión de los problemas del reconocimiento y la representabilidad. Expositor: Héctor Piccoli. 2) El dilema de la representación de los poemas de Homero y las exploraciones de la categoría de lo sublime en el arte de los siglos XVI y XVII. Expositor: José Emilio Burucúa.

13 de septiembre. **Vanguardias.**
1) La crisis de la forma en la modernidad y la reflexión de la poesía en el arte. Baudelaire, Mallarmé, Apollinaire y las primeras vanguardias. Expositor: Edgardo Dobry. 2) Vicente de Rego Monteiro: pintor y poeta antropópago. Indianismo de vanguardia en dos "libros de artista". Expositor: Jorge Schwartz.

14 de septiembre. **Arte contemporáneo.**

1) Cuestiones del soporte: nostalgias de la página y el lienzo. El mito de la "página en blanco" en la era de la hipertexto de los formatos. Expositor: Eduardo Stupía. 2) Estrategias verbales en las artes plásticas. Desmaterialización del soporte artístico y alcances de la mediación de la palabra. Expositora: Nora Catelli. ☐



Boceto de la tapa de Diario de Poesía N°3, diciembre de 1986, por Juan Pablo Renzi.

Juan Luis Martínez

Poemas del otro

Observaciones

¿Quién asegura que ∞ no haya tenido
Vivencias Infantiles Perjudiciales?

Algún día se comprobará que el Espacio
también se deteriora con el curso del Tiempo.

Hay colores que sufren de Daltonismo agudo.

Los corchos marca "Papá".
Las botellas marca "Mamá".

En el estricto plano del lenguaje
nada más triste que una Lámpara de Lágrimas.

El Unicornio es el único animal
que no se conoce a sí mismo,
y no cree en Unicornios.

Hay una confusión tan simplísima:
Mamá era Lógica y sin embargo...
Papá era Escolapio y no robaba.

Si la Muerte no es más fiel que la vida,
por lo menos es más larga.

Muchas verdades parecen de mentira.
Muchas mentiras parecen de verdad.

Habla por los ojos,
sus dientes son blancos y perfectos,
pero se lava los oídos con pasta dentífrica.

Bipedos ineptos para la mensuración del número Pi,
sépanlo de una vez: las Matemáticas son de Plástica.

El Kilo que tu padre hacía después del almuerzo
ya son sólo 600 gramos.

Sumar su amor, restar los restos de su madre,
multiplicar la multitud, dividir lo dividido.

Interrogar a las ventanas
sobre la absoluta transparencia
de los vidrios que faltan.

Q.E.P.D., porque
perdido en la planicie
o en la patética curvatura del globo
persiguió siempre la indecisa línea del horizonte.

Lo necesario implícito conducirá ciertamente
a lo inescrupuloso advertido.

Jugose todo lo que tenía: un hermoso cuello,
un metro de cordel y el arte de juntarlos.

Resistir la felicidad hasta el fin

Si tuviera tu amor a mi alcance
ya no tendría la fuerza para escribir.
Las palabras, la angustia quemarían
en las cobijas de nuestras pequeñeces.

Nos quedaría el dolor
de ser dos en una única soledad
y aquello que me atare a tu cuerpo sería
el olor de nuestra muerte conjugada.

Yo soy mi sexo en el espacio abolido:
penetrarte hasta el estallido
no sería ya vivir:
esa línea sombría entre tus muslos
es el inasible vuelo de la verdad.

La marcha de mis manos
sobre la arena de tu piel:
jah, recorrer hasta la locura
ese desierto donde se dilatan
los dos soles del desvarío!

Yo te abandono mi cuerpo
y la rabia que contiene:
la conquista de la demencia
es el traspaso de la muerte.

Encerrarnos en la carne
es adelantar la muerte
y relegarla en compañía
de nuestros movimientos rutinarios.
¿Qué es una boca
que no desgarrar?

un poco de todo, por los alrededores
se forman cráteres, surgiendo de las arenas movedizas.
Esto se pone inquietante,
es evidente que quieren impedir
mi ascenso a las cumbres:
en efecto, mínusculas colinas sentadas
alrededor de la casa.
Supongo que todo
terminará mal. Digo esto porque
el unto me retiene inmovilizado en el corredor.
Y allá abajo, detrás de los matorrales,
tratando de salir de un cráter,
distingo las patas velludas
inmundas de una enorme araña.
Y yo, detesto esos animalejos.

A causa de ella

Mi soledad es como una amante rechazada. Muchas veces
me ha sucedido pelearme con ella y echarla. Mas, tan
pronto está lejos la ruego, la conjuro a volver. Pero nada
pasa. Ni mis súplicas un poco ridículas, ni mis amenazas
un poco pasadas de moda. Y luego un día, sin que yo lo
espere ella regresa más enigmática y flotante que nunca.
Más envolvente, sobre todo. Y ella se instala como si na-
da, cuando ya no la deseo. Pero, qué puedo hacer, no
puedo luchar así.
Y decir que iba a vivir feliz.

Ahogar sus gritos

Existe, no sé dónde
una voz atenta a responderme
y ya mi angustia crea
un cuerpo marcado por el abandono.

Toda nuestra vida no vale
más que para el día
en que nuestras sangres se mezclaran
en una herida única.

El espacio, es a nuestra medida
que podemos esconderlo en un sueño.
La distancia, no es un océano
para atemorizar esta alma que me lleva.

Mis sueños, se abren sobre tu rostro velado
que adivino.
Siento en ti un dolor
que me aparta del sueño.
Así es como tomo las horas
de un justo encuentro.

En verdad tengo bastante de elio
conozco todo mi cuerpo
hasta los rincones de mi cabeza
he explorado.

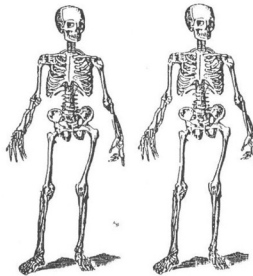
La soledad mata al que no la comparte,
ya no puedo aceptar ni espera ni esperanza.
La muerte es dulce
a los ojos del que busca la aventura.

Abandonaré esos sueños
entre los cuales se desliza mi fervor:
jatravesar el torrente
arriesgando una caída!

Subo hacia ti
que has sabido tenderme tu voz.
Me instalaré en ti
que has sabido oír lo que no se percibe.

¡Oh Amor! ¡Oh! Poesía.

Estoy doblemente tranquilo



EL "YO" Y EL "NOSOTROS"

{Juan Luis Martínez}
{Juan de Dios Martínez}

MANO A MANO QUE
ES MEJOR OLVIDAR

Historia de ninguna manera natural

Me lo había repetido insistentemente: "¡No des vuelta así,
vas a terminar por caer en el juego!"
Y fui cogido. No en el juego naturalmente pero sí en el
/unto.

Uds. saben, ese unto que invade
los cerebros más compactos
y que tiene lugar desde el primer indicio.
Y luego, mi casa interior es tan frágil,
está compuesta de materias tan sutiles
como las casas de muñecas de Japón, no muy serias.
Y cuando una borrasca se avecina
¡hop! la barraca es destruida en un dos por tres.
Y la reconstruyo muy seca,
enseguida no tengo más que esperar el siguiente tifón.
Juego, un pequeño demonio ha embetunado la totalidad
de mi alojamiento, sin ahorrar mi lecho.
Así ya no sé dónde tenderme.
Y no es cuestión de aventurarme fuera;
después de esta carga cerrada