

75
información
creación
ensayo

POESÍA

Noviembre
de 2007
a Marzo
de 2008



Sergio Chejfec: Monumentos pasajeros ★ Blake Morrison: La poesía en Inglaterra, hoy ★ W. G. Sebald: Misterios de la lengua optativa ★ Alan Sillitoe ★ Enrique Lihn: Una nota estridente ★ Orfeo en el kiosco de diarios ★ Y todos los concursos de poesía

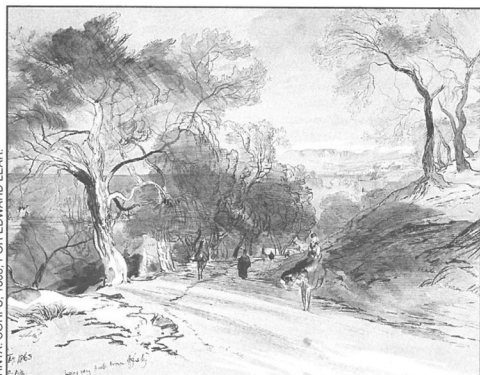


LA POESÍA CONTADA A LOS NIÑOS

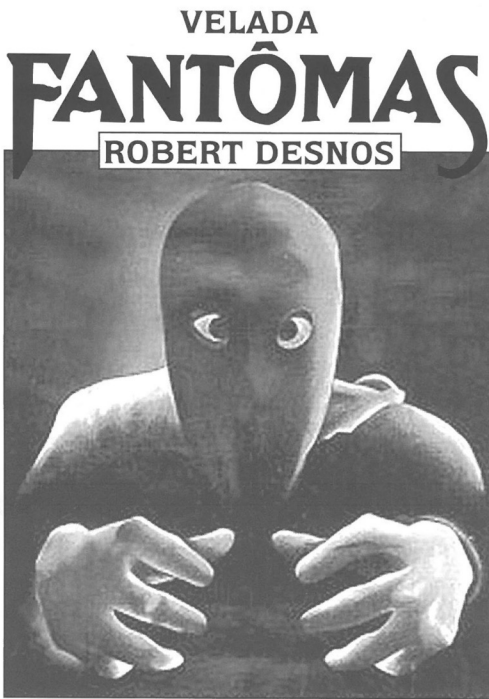
Valerio Magrelli (Roma, 1957) pone en foco temas clave de la poesía contemporánea. Pág. 24.

Diario Griego CALVEYRA

Los dioses griegos cobran vida de la mano de Arnaldo Calveyra (Mansilla, Entre Ríos, 1929).



TINTA. COPEL, 1863. POR EDWARD LEAR.



De página 11 a 16, el texto completo de la suite radiofónica escrita por el poeta surrealista Robert Desnos, estrenada en noviembre de 1933 por Radio París, con la voz de Antonin Artaud como Fantomas, emperador del crimen, producción musical de Alejo Carpentier y del propio Desnos, y partitura de Kurt Weill.

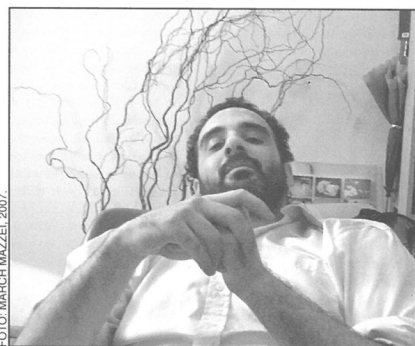


FOTO: MARCH MAZZEI, 2007.

Gambarotta REPORTAJE Y NUEVOS POEMAS

Desde la publicación de su primer libro, *Punctum*, en 1996, Martín Gambarotta (Buenos Aires, 1968) se ha afirmado como una de las voces más renovadoras de la poesía argentina. Poesía, política, y lo que se escribe en Latinoamérica, en una entrevista con Osvaldo Aguirre. Página 3.




FOTO: TERRY BYRNES, 2006.

anne CARSON Charles Breves

Una colección de poemas en prosa y un extraordinario ensayo acerca del amor y el misticismo, por Anne Carson, poeta canadiense a la que Harold Bloom ha señalado como "la más admirable de cuantas escriben hoy en inglés en todo el mundo". Página 19.

Sumario

Monumentos pasajeros, por Sergio Chejfec	2
Martín Gambarotta: La cocina de la historia, entrevista de Osvaldo Aguirre	3
Rumano, por Martín Gambarotta	4
Vos & yo, por Cecilia Pavón	6
Los gramáticos de la prudencia, por Meliza Ortiz / Parajes arbitrarios, por Silvia Dabul	7
El enigma de las flores, por Delfina Muschietti / El efecto del viento, por Gabriel Rechas	8
Al borde del mundo, por María Julia De Ruschi	9
Estudio de lo visible, por Mariano Peyrou	10
<hr/>	
	
Velada Fantomas, por Ricardo Ibarlucia	11
La gran letanía de Fantomas, por Robert Desnos, trad. y notas de R. Ibarlucia	12
<hr/>	
El cuaderno griego, por Arnaldo Calveyra	17
Anne Carson, por Mirta Rosenberg / Charlas breves, por Anne Carson, trad. de Mercedes Cebrián, Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich	19
Decreación, por Anne Carson, trad. de M. Rosenberg	20
¿Qué es la poesía?, por Valerio Magrelli, trad. de Florencia Abadi	24
Blake Morrison: la poesía como testimonio social, entrevista de Andrew Graham-Yooll	26
La nueva frontera de Europa, por Blake Morrison, trad. de A. Graham-Yooll	27
El código Morse, por Alan Sillitoe, trad. de M. Rosenberg y D. Samoilovich	28
De la misma llama, dos lecturas, por Edgardo Dobry y Nora Avaro	29
Resenas, por Florencia Abadi, Carlos Battilana, Diego Colomba, Irina Garbatzky y Anahí Mallol	30
Vieja y nueva moral, por Lorenzo García Vega	33
Agenda	34
Orfeo en el kiosco de diarios, por Edgardo Dobry	36
Misterios de la lengua optativa, por Matías Serra Bradford	38
Sin contar, por W. G. Sebald	39
Una nota estridente, por Enrique Lihn	40

Monumentos pasajeros

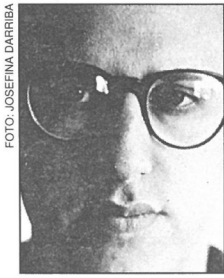


FOTO: JOSEFINA DARRIBA

columna de
Sergio Chejfec

sumarios, resueltos con economía, con lo cual estos técnicos parecían subrayar que el ruido es siempre aséptico, el menos emocional de los sentidos. Maniobraban los aparatos, pero el espectador se dejaba llevar y pensaba que los sonidistas no provocaban el ruido, sino que lo creaban. El ruido era lo único que en esa sala verdaderamente nacía de cero. Las máquinas que para ello usaban eran heterogéneas y más o menos precarias, sucedáneas, máquinas de trucos. Puede distinguir un metrónomo, esporádica metáfora del tiempo, una especie de tambor horizontal gigante, imagino que adentro tendría semillas o molerías algún vegetal crocante, que al girar reproducía algo así como el viento marítimo; un megáfono, del cual se servía uno de los expertos para dar voz a uno de los personajes que se comunicaba por radiófono; una delgada plancha metálica, puesta como una cortina, ideal para los truenos y sonidos afines; una suerte de cadalso portátil, donde el sonidista golpeaba el piso con los pies, o corría, si quería dar sonido a una caminata o pasos sobre una escalera, o donde también gateaba sin avanzar si quería reproducir la carrera de varias personas a la vez (para ello se ponía zapatos en las manos).

Esta película se transformaba en una suerte de espectáculo-verdad. La producción de ruido concentraba todo mi interés. ¿Qué me atraía? Seguramente que el sonido fuera un tipo de representación simple: por un lado, sencillamente buscaba mostrar aquello que se proponía, sin mayores mediaciones de interpretación: el sonido era literal; por otro lado, había una evidente simplificación material, ya que cada movimiento mecánico o físico se traducía en sonido ambiental. Ello me recordó el género radiofónico, las antiguas formas de creación convencional de ruido para que pareciera verdadero. Los trucos y artilugios. Esta película de avanzada, que se exponía a sí misma como una mezcla de acto de vanguardia y de apelación ar-

tesanal, establecía su más alto punto de ruptura, o elaboración formal, en el recurso más sencillo y directo. Pero era un recurso no exento de deliberación, porque los tipos de ruido a los que apelaba eran por supuesto lo más gastados y conocidos, digamos los más teatrales, pertenecientes a los orígenes del cine sonoro. Por lo tanto debí reconocer que me sentía atraído por lo anticuado devenido presente y, sobre todo, activo.

Pero esto ahora no es lo más importante. A la salida del cine me pregunté cómo resultaría un esquema como este trasladado a lo escrito. Por ejemplo, una novela que mostrara la morfología desnuda con sus componentes separados. Ya se hizo, pensé; cada tanto, cuando la idea de realidad se actualiza o cambia, aparece una de esas obras que parecen provenir de una inteligencia despierta, de un talento activo, pero demasiado obvio al mostrar así, tan abiertamente, el procedimiento. La película que menciono podía dividir sus fuentes de emisión (como dije, imágenes, sonido, música, relato) porque se basaba en estereotipos: el argumento consistía en una historia familiar gótico-científica, con un padre que trepana los cerebros de sus hijos para sus experimentos científicos. Les va quitando la inteligencia, la sensibilidad, se van convirtiendo en zombies sin ectoplasma. El escenario natural es una localidad deshabitada que podría ser una isla. Expresionismo, decadentismo neorromántico; la película se planteaba como una parodia, y la parodia parecía ser el sentido final de la representación. Este parece ser el límite de las películas de Maddin. (En otra película, *La canción más triste del mundo*, parece atravesarlo, sin embargo sucumbe a la lógica de su forma habitual de construcción, basada en lo enumerativo y el patchwork.)

Al mejor la descomposición constructiva precisa siempre de estereotipos, para compensar lo desarticulado de la organización formal. El artista, en este caso el director, sería una especie de clarividente, aunque de una clarividencia engañosa, porque desagra los componentes manteniendo una lógica coherente de la narración. El procedimiento consiste en esta desagregación. Los mitos estéticos y culturales sostienen ese andamiaje. Sin esa parodia la película sería un experimento verdadero.

Qué tipo de escritura es más apta a estas operaciones de desarticulación? Es usual pensar en la narración y en la poesía, pero en una alcanza peores resultados que

en la otra. Los narradores que buscan ese efecto tienen menos posibilidades de éxito que los poetas. Esto es así porque la poesía puede representar mejor la desconexión, las fuentes heterogéneas de sus opciones verbales, en la medida en que escenifica siempre la emisión, digamos el canto. Como en *Brand Upon the Brain!*, los componentes son capaces de mostrar su naturaleza autónoma mientras contribuyen a la formación de un objeto más o menos reconocible, como es el poema; el precio por su parte también puede ser similar: a veces algún poema termina recostado en los significados convencionales o los estereotipos lingüísticos para unir aquello de distinta procedencia. ■

El número 76
aparece en abril
de 2008.
Nuevas aventuras
del Ulises de
Joyce.

DIARIO DE POESÍA

Año 21 N° 75
Noviembre de 2007
a marzo de 2008

Consejo de Dirección
Osvaldo Aguirre, Edgardo Dobry, Pablo Gianera, Ricardo Ibarlucia, Mirta Rosenberg, Daniel Samoilovich, Matías Serra Bradford 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
Jaime Arrambide, Valeria Castelló-Joubert, Sergio Chejfec (Nueva York), Circe Maia (Tacuarembó), Guillermo Piro, Alberto Silva (Kyoto) y Samuel Zaidman

Diseño original
Juan Pablo Renzi

Martín Gambarotta: La cocina de la historia

Martín Gambarotta (Buenos Aires, 1968) obtuvo el primer premio en el I Concurso Hispanoamericano Diario de Poesía con su primer libro, *Punctum* (1996). Luego publicó *Seudo* (2000) y *Relapso+Angola* (2005). Este año apareció en Chile *Refrito*, libro compuesto con partes de los anteriores y "pocas cosas inéditas", pero que, según aclara, no entiende como antología. Fue editor del site Poesia.com y ha sido incluido en diversas antologías de poesía argentina y latinoamericana.

entrevista de
Osvaldo Aguirre

En un artículo, "El habla como materia prima", situas un momento, en 1990, en que estás leyendo a Juan José Saer y a la vez interesado por la relación de poesía y política. ¿Qué escribías entonces?

—Me parece que esa preocupación por la relación de poesía y política ahora se volvió un lugar común. Se puede hablar del asunto pero no bajo ese título, "la relación entre poesía y política", ni tratando de sentar dogma o de bajar alguna línea. Yo vengo de una familia atravesada por la historia. No hace falta dar detalles, pero en un momento la política se vuelve para mí un asunto familiar. Porque la familia está involucrada, pero también porque la política se le vuelve a uno familiar en el sentido de conocer la cocina de la historia, desde una perspectiva. Si he tenido un interés en indagar la relación de la literatura y política desde ese lugar, como diciendo "si es familiar, si es algo conocido, no le escapa necesariamente al campo de la literatura". Tengo cosas que decir al respecto, pero en ese plano, y no para fundar un dogma o develar cuál es la relación de la poesía y la política.

—¿En qué sentido la política le resulta familiar?

—No en cuanto a una herencia. Tampoco como legado sino como una cosa de todos los días, como una situación donde la historia parecía influir en el devenir de la casa, de la cocina; algo bastante conflictivo, pero bajando un escalón de la plataforma de la declamación. Los textos que me parecen interesantes en ese momento son los que encaran el tema desde el análisis, desde el adentro o desde algún adentro que los textos declamatorios no tienen.

—¿Cuáles, por ejemplo?

—Bueno, hay uno muy conocido que es el libro de Heberto Padilla, *Fuera del juego*. El caso es muy famoso. Es un libro que me pasa Daniel García Helder antes de *Punctum*. Helder parecía tener una serie de libros inconseguibles, la clase de libros que uno necesitaba leer. Y mucho tiempo después leo una en-

tervista donde Padilla habla de ese libro y dice: "lo que yo estaba planteando ahí no era una cuestión declamatoria de principios, de vanagloria, sino de análisis político". Eso tiene también una resonancia familiar en el sentido de que es la manera en que en los mejores momentos una persona política trata los asuntos políticos, cuando se sienta a una mesa y se pone a hablar. La discusión se plantea en esos términos, en términos de análisis: cuando uno está hablando con un compañero o con una camarada la idea no es ganar una discusión para ver quién es el más bravo sino plantear una situación para que de ahí pueda salir algo. Tener en cuenta lo que el otro dice para analizar la situación. Cuando uno habla de política en serio, para decirlo de alguna manera, necesariamente tiene que escuchar al otro, porque el otro es el que te permite pensar. Eso es lo que yo creo detectar en el texto de Padilla, y en los asuntos familiares, pensándolo ahora, porque en el momento no era tan claro. Y hay otra característica que me gusta ver en algunos textos que me interesan: el verso que funciona como una especie de parte de situación urgente. Si se lo piensa un poco, la forma más directa de emitir un mensaje, la más independiente de toda intermediación, es en verso. Eso se lee en el libro de Padilla.

—¿Y aparte del caso de Padilla?

—Otro ejemplo que se me ocurre es el de Sergio Raimondi con *Poesía civil*, donde él arma un sistema poético para transmitir información en forma de verso. Los versos son casi como cables de alta tensión diseñados para transmitir una información en un momento concreto, y creo que funciona muy bien. Otro caso es el de Gonzalo Millán en *La ciudad*. Lo más importante del contenido político de ese texto, para mí, no es que se denuncie, cosa que hace, al "tirano Pinochet" —lo digo casi con ironía, recargando los adjetivos sobre el apellido de Pinochet— sino más bien, el hecho de que la materia de ese texto es el efecto de un sistema sobre el idioma. Al haber un sistema previo con el cual él aborda el asunto transmite cierta información de manera efectiva en verso. En el libro de Millán, y es-

to me lo señaló Alejandro Rubio, se puede leer el clima de agobio y de dolor económico que va a traer ese sistema para el futuro. Se puede hacer una lectura positiva o negativa del neoliberalismo. Lo que indudablemente conllevó fue mucho dolor, incluso donde parece haber funcionado, hay un momento de agobio económico que la población tiene que pasar; hay una sensación de acoso, de competencia que se viene. ¿Qué le pide uno a un analista político? Que más o menos anticipe un par de coordenadas para ver lo que está por venir. Eso pasa en el texto de Millán. Profundizando un poco más, lo que hace especialmente significativo a Pinochet no es que fue un simple dictador más sino que se vuelve la fuente de inspiración para el renacimiento conservador. Tanto para Thatcher como para Reagan. Y eso

de mi infancia en Inglaterra. Eso fue de 1977 a 1983. Ahí hay todo un asunto con la lengua. Tal vez sea interesante pensar cuál fue, en términos de la lengua, el efecto de cierta cantidad de ciudadanos que se fueron, cierta cantidad de ciudadanos que volvieron, sean de donde sean, y también el efecto que eso pudo llegar a tener en la literatura.

Esas dos lenguas estaban en conflicto?

—Claro. Es uno de los conflictos. Quedar posicionado en un lugar donde va a llevar un poco más de trabajo expresarse, pero a la vez querer igualmente intervenir en ese campo.

—¿Por eso decís en *Punctum* que "mejor que saber dos idiomas es no saber ninguno"?

—Sí, esa es una gracia. Uno

en efecto no eran retóricas, en efecto debían estar vivas, pero inevitablemente con el paso de los acontecimientos históricos se habían vuelto poco efectivas, antiguas. En el momento en que eso sucede son materia para la literatura. Son como antiguadas verbales: "la tierra para quien la trabaja". Independientemente de que ahora esa con-

“Me interesan los textos que encaran la política desde un adentro, no desde la declamación.”

FOTO: MARCH MAZZEI



Martín Gambarotta, 2007.

en el libro de Millán está. Ese es el plano donde me interesa que se lean ciertos textos, no se trata de la declamación para vencer en una discusión sino de presentar el estado de situación para que el que lee el texto saque sus propias conclusiones y obtenga algo para su análisis. Aparte, las palabras, como los sistemas políticos, también se gastan. "Exilio", por ejemplo, se volvió una palabra casi inusable. Lo que se percibe en el libro de Millán es a él mismo recordándose cómo se escribe en castellano. Son todos versos muy simples, y esto a su vez tiene que ver con su hija, que está creciendo en otro país, en Canadá, y entonces está también la situación de que él le enseña el castellano en un lugar donde ella está aprendiendo otro idioma.

—Una situación que debió resonar en tu propia historia.

—Sí, porque pasé una parte

podría decir "bueno, igualmente el asunto es regresar y poder expresarse en un castellano perfecto", pero no es así. La literatura es un asunto más complicado. Una lengua siempre está en movimiento. Se pueden hacer mirones de correlatos. Si uno lee los primeros libros de Conrad en inglés, ve que su inglés es malo. Son casos muy conocidos: el castellano de Arlt. Lo que a mí me parecía en ese momento y me sigue pareciendo, y esto es otra cuestión que se abre, es que las formas de hacer política también son históricas. En un momento los discursos y las consignas de los 70 quedan claramente en desuso. Eso lo viví personalmente en los 80, al intentar militar políticamente. En ese sentido soy un militante fracasado, no le encontraba la correlación a ese discurso con el momento histórico, ni con nada. Me parecía que era una reproducción de formas que en un momento, los 70,

signa se revalorice porque hay gobiernos que redistribuyan la tierra. Formas, consignas, imágenes que antes tenían vida en política se vuelven trabajables porque justamente se trata de señalar que ahí hay algo que tiene que funcionar de otra manera. Es como tratar de buscar un nuevo discurso. Se toca con el asunto familiar del que hablábamos. Acá me sale un ejemplo que no es muy buen ejemplo, que ahora está muy en boga y no lo tengo muy leído, que es Bolaño. Lo que sucede es que esos discursos declamativos públicos, esas consignas que empiezan a hacer ruido, empiezan también a hacer juego con un montón de cosas que internamente, en el sufrimiento y la derrota, colapsan. Ver eso desde adentro también lleva a una salida o lo vuelve material para un discurso literario. Y en el caso de Bolaño, lo poco que leí, él trabaja con eso: sus personajes, todos asilados, viven en carne propia ese descalabro, el mismo Bolaño también. Una vez que definís el trabajo con la lengua y con el discurso, el tema es la propia eclósion que hace el colapso de ese discurso. Porque no tiene más sentido, aunque se quiera perpetuar la realidad; entonces queda un montón de inercia, sigue ocupando espacios, pero el colapso, para el individuo que se da cuenta, es un momento significativo. Se puede traslapar esa mirada y esa lectura de Bolaño a lo que seguramente en los 60 y 70 fue algo muy impresionante y algo muy efectivo y que por inercia todavía aparece, sobre todo en los festivales latinoamericanos de poesía. A veces cuando escucho leer de cierta manera me digo, "¿De dónde viene esto (sigue en pág. 4, col. 4)

Martín Gambarotta

Rumano

Tres veces ganó la misma corona porque se la quitaron dos veces y ahora no para de croar en las arenas de su mundo, en una arena croa con la corona puesta, en otra arena croa sin la corona, en una arena croa para que le saquen la corona en otra arena croa para que le pongan la corona, en otra arena croa como si le hubieran quitado la corona y en otra arena croa como si le hubieran puesto la corona y en otra arena croa como si quisiera que le devuelvan la corona y en otra arena, siempre en su mundo, croa como si quisiera devolver la corona y en otra arena croa como devolviéndola y en otra arena croa como reclamando su corona.

Los anestésistas están de huelga: primavera /antagónica.
El agua mineral tiene gusto a kerosén: primavera /neutra.
Salió campeón el equipo del ejército. Niños /demoníacos de toda Tasmania aprenden a decir estrella en /rumano.
Mensajes de texto vuelan por los aires. Sintonizo /radio alfa blondi en onda corta. El musicalizador de la /edad de polvo queda supeditado al oro. En todo el burgo se bebe ron subsidiado. La neocelandesa de uñas naranjas ansía cloro. Es tentador declararse rumano pero, a no temer, no voy a caer en la tentación dede clarame rumano.

Más rumano que todos los rumanos el más rumano sin ser del todo rumano.

Me quedaría toda la tarde. Pero en esta parte el anestésista inhala de su tubo anestésico. Desenchufo artefactos antes de salir. Bajo el efecto /de ese adormilado elixir, toc toc toco a las puertas de Rumanía. /Negocio mi propia negociación.
Niego que todo es negociación. Una nevisca rocia /las explanadas.
Los odoeños arden. Soy una hoja de puerro. Huelo /a pasto quemado. Paseo un perro que no es mío.

La paramédica que después de trabajar vuelve a su casa y lo primero que hace con el uniforme verde agua o blanco cisme sucio todavía puesto es prender el equipo de música para escucharlo croar mientras fuma mirando el fenecer del día por la ventana merece que le saquen la corona, merece que le pongan la corona, merece croar por la corona: con el uniforme todavía puesto le sacaría la corona, le pondría la corona, le daría consejos al oído para que en las arenas de su mundo croe pidiendo croe rechazando, croe con la corona puesta.

O el radiólogo que después de manejar horas una máquina de rayos equis detrás de una pared de plomo todo el día, trunk, radiografiando cráneos rútlas, fémures, trunk, un tórax, trunk se sienta a fumar con una compañera en la entrada de la clínica y también croa por lo bajo su testamento específico para que venga alguien bueno a ponerle la corona, para que venga alguien muy pero muy bueno a sacarle la corona dos veces perdida, tres veces ganada por todos en nombre de uno por uno en nombre de todos.

(Marzo 2005 a Junio 2007)

A lo que me responde le respondo

a lo que le respondo me responde

a lo que me responde reclamando

a lo que le respondo rechazando.

La camarada duerme en otro lado un hombre piensa en comprar un pequeño cepillo de dientes mientras se prende los botones de carey de su camisa acaso tu mentor no te enseñó el asunto de la buena estrella, no te enseñó a ser preciso mientras otros filmaban felicidad con sus video cámaras e inventaban historias sobre el alce volador de Klaus la vida acá es pan ansioso, casi envidia todos son lentos o son santos, ningún trineo se desliza por la nieve negra del cielo dejando a su paso una ingravida estela de sal plateada que se torna ultra blanca justo antes que la oscuridad la absorba.

Hay criaturas afuera que le dicen dulce reno o alce descansa tu cabeza sobre un almohadón de tersa piel el trineo que ara la compacta nieve zarista no tiene nada de interestelar.

Tanta cámara preannuncia la muerte de la foto sacada a quemarropa en un lugar llamado Alaska que no es el territorio llamado Alaska pero tiene una iluminación alaskense que /encandila cerca de la verdadera Alaska la nieve fosforescía de noche, en esa luz lunar dada por el cielo al hielo y por el hielo devuelta en un acto reflexivo al cielo fumaba con Nijenson que hablaba de irse a vivir a un lado tan frío como el monte de pinos en que estábamos.

(viene de pág. 3)

que no me hace ningún efecto o que me produce un efecto negativo, de no gustarme? ¿De dónde viene esta manera de leer, esta manera de arengar?. En los 60 y en los 70, debía ser impresionante de una manera viva. Es una forma de leer que seguramente tenía Neruda o alguien así. Pero alguien que viene después y ve eso de afuera dice "no, hay que generar un nuevo discurso que esté vivo y no sea retórico, desde otro lugar". No es sólo un problema de posiciones políticas. La cuestión es generar un discurso y después en todo caso tomar una posición política, o la posición política no cura que un discurso sea vetusto, aburrido.

Se me ocurre entonces que no es lo político en sí lo familiar sino, o también, un cierto discurso político.

—Sí. Una persona que se asume como actor en la historia tiene una manera singular de analizar. Que tiene que ver con esto, de nuevo: ponerse a hablar con otro. Y como las discusiones en efecto son discusiones para después pasar a la acción, uno tiene que sintonizar de una manera más fina cuando está hablando con el otro. Después de haber presenciado eso de modo familiar uno no se puede permitir declamar, porque no era así como funcionaba la manera de discutir o de presentarse los asuntos. Cuando uno de chico presencia esta experiencia militante, por llamarlo de alguna manera, es algo que queda, inevitablemente uno empieza a analizar políticamente casi todo. Está la lengua materna de la cocina pero a la vez están las discusiones de las cuales uno era testigo como puede ser testigo un niño, como todo niño que se queda a escuchar a sus padres mientras discuten en una reunión de amigos.

—Lo político se enlaza con tu reflexión sobre la lengua materna?

—La lengua materna, al menos en mi caso, es un castellano que se enraece con respecto al castellano que se sigue hablando en el país de origen y a la vez es un castellano que no está—estoy buscando una palabra neutra—afectado por el discurso oficial dominante del país, en este caso el discurso del gobierno militar, los discursos que se enseñan en la escuela, en la prensa escrita, en la televisión. Por un lado el discurso del Estado, que no es sólo el idioma sino también la vida social y por otro un idioma que tendría esa raza, un idioma que se aprende o se desarrolla lejos de ese aparato. Una pregunta que me hacía es si se podía hacer literatura con un idioma de esas características, que no participa de las expresiones ni del discurso oficial del momento.

—Parece que al menos una respuesta empezaba a formularse en aquel momento de 1990. Desde entonces hasta la publicación de Punctum, ¿qué pasa con

tu escritura, como se va definiendo lo que luego aparece en el libro?

—Antes de Punctum, yo venía escribiendo cosas más cortas. Y me preguntaba a mí mismo si me quería dedicar a eso, a una escritura que estaba marcada, por decirlo de alguna manera, por el estilo de la época. A escribir bajo cierta influencia del objetivismo argentino. Se produce una situación en Tandil: yo mandé poemas a un concurso, el libro gana el premio, sale elegido por un jurado integrado por objetivistas, que yo no conocía. Incluso una persona del jurado dice "ah, yo pienso que este es tal y lo conozco". Y no era tal sino que era yo. Pero eso que mínimamente en los inicios me interesaba, ese material que decantaba en un pseudo-objetivismo, después me empezó a hacer ruido y me pareció limitado. Había personas que lo hacían mejor que yo, y era un discurso ya fundado. Fue la determinación de decir, en un momento, "bueno, leyendo el campo contemporáneo, esto está muy bien pero finalmente lo que yo quiero hacer es juntar todas las influencias en una cotelera y presentar esto de otra manera".

Hablando de influencias, en "El habla como materia prima" hay una crítica de Saer. Pero el comienzo de Punctum recuerda al de El limonero real.

—Sí, claro, hay una influencia que se vuelve utilizable cuando se pone un poco en crisis a Saer. El momento en que hago una crítica es cuando leo Glosa y digo "pero acá hay un mundo que no está, estos personajes están moviéndose en un mundo que, por lo pronto, no es el mío".

—¿La idea de Saer en cuanto al cruce de poesía y narración te interesaba?

—No de manera lineal. Me parecía que en las últimas páginas de Glosa, dentro de lo que percibía como fracaso, había una cosa magistral de un personaje político con una crisis mental, y un punto de partida para hacer otra cosa.

—En Punctum hay una burla hacia los narradores del presente a través de una especie de ajusticiamiento. ¿Como poeta te importaba o te importa conocer lo que se hace en narrativa?

—No en términos programáticos. Más bien me interesa un híbrido de tonos que incluye en algún punto a la narrativa, pero no para decir cuál es la relación de poesía y narrativa en términos de, digamos, mesa redonda. Hay que ver cómo se lee lo de los jóvenes narradores ejecutados simbólicamente, no sé cuánto explicar. Pero sí me parecía que había una camada de narradores que estaba tratando el tema de la militancia de los 70 desde un lugar poco familiar. Era gracioso, era innovador, pero para mí el asunto no estaba cerrado desde ese lugar. Conociendo la cocina, no resultaba tan efectivo ese discurso, ese yeite de utilizar esa situación para pescar historias.

—¿Como entendés el híbrido de poesía y narrativa?

—No sólo de poesía y narrativa. El híbrido en el sentido de pensar por qué uno tiene que ser objetivista y por qué el otro tiene que ser neobarroco, por qué uno tiene que ser narrador y otro poeta. Puede haber momentos de discurso objetivo, entendido de muchas maneras, y puede haber momentos de otro tipo de tonos.

En *Seudo me llamó la atención la estructura paradójica o ilógica de muchos poemas. Como una especie de contención o de decepción del sentido. Como si el poema dijera "no es eso que piensan".*

—Ahí hay dos cosas, me parece. Una es que *Punctum* tiene mucha influencia de Pound, de tomarse en serio a Pound y no como un poeta más. Es una lectura, que puede ser errónea, aunque en general las lecturas son erróneas y de ahí sale algo. Sobre todo de un librito que yo leí en castellano, *El arte de la poesía*. Pound es un personaje muy conocido, ese librito tal vez no tanto; yo pensé que había sido más leído de lo que después me vine a dar cuenta. Y también hay una lectura de Eliot. Después de lidiar con estos personajes conocidos me pongo a seguir un poco la línea que continúa a Pound, para ver cómo sigue el tema de los asuntos políticos en verso. Lo que se me ocurre llamar la baja escuela poundiana, los jóvenes que él publicó en sus revistas. Resulta que los nombres que aparecen son los que después van a ser los objetivistas norteamericanos: Carl Rakosi, Louis Zukofsky, George Oppen, Charles Reznikoff y Lorine Niedecker. Son hijos de inmigrantes judíos, la mayoría, miembros del Partido Comunista o del Frente Popular, en Estados Unidos. Es una línea que no prospera, no son autores que triunfan, de ninguna manera, no en lo que uno supone que es la consagración, tampoco en lo económico y mucho menos triunfan políticamente. Entonces es así un discurso enterrado. Zukofsky tiene un libro muy grande que se llama *A*, es un ladrillo de experimentación. Desparejo si se quiere, no importa; del primer Rakosi ni siquiera hay libros sino que hay un volumen reconstruido por un alumno de Charles Olson. Sobre todo leí a Zukofsky; *A* tiene pasajes políticos, y también esa cosa de entrecasa y de cocina, y sus poemas cortos, que son experimentales, a medio camino tal vez, son objetos verbales, no de alguien supuestamente objetivizando la realidad pero sí objetos hechos de palabras, una máquina de palabras. Esto tendría un limitado interés a no ser porque en un viaje que hago a Chile voy a verlo a Millán, le hago una entrevista y cuando le pregunto por las influencias de *La ciudad* —no soy muy buen entrevistador— me dice: "los objetivistas norteamericanos, entre otras cosas". Entonces ahí se puede plantear una lectura de Pound hacia Latinoamérica,

donde sí Pound y Eliot parecen ser esenciales. Y Pound parece tener mucha influencia en Latinoamérica. Un ejemplo muy colérico, no del todo exitoso, es el de Cardenal. Pero también está José Ángel Cuevas. ¿Y se puede pensar a Leónidas Lamborghini sin su lectura de Eliot y los modernistas? Creo que no. De hecho, Lamborghini mismo tiene un verso que dice "bueno para el aquí me pongo resultó ser don Tomás". Ese don Tomás es... ¿no? Y también es muy difícil pensar en *La ciudad* o en José Ángel Cuevas sin Pound, sin el espíritu del modernismo, un poco reformista, contestatario, en un momento histórico en que eso parecía funcionar, y sin los objetivistas norteamericanos. Ahí parece haber, en Latinoamérica, una línea que responde a una relectura del modernismo de Pound. En el momento de *Seudo*, en que hago esas lecturas, hay un poco de reírse de *Punctum* o de plantear esas nuevas influencias y redefinir lo que se planteaba en *Punctum*, tratando de liquidar toda maquinaria supra-poema. En *Punctum* hay una cosa retórica si se quiere, y también más concentrada, mientras que si se incorpora la idea del objetivismo entendido de este modo el texto es lo que pasa a ser un objeto hecho de palabras. El contenido no tiene necesariamente que ser una naturaleza muerta ni tiene que haber un autor contemplando una escena. Y haciendo toda la vuelta, estas lecturas también aparecen en *Seudo*, ya con una cosa muy de cocina con otras voces, interviniendo ya en mi cabeza. Al vivir en familia, con chicos dando vueltas por la casa, es casi como que las voces irrumpen y empiezo a escuchar eso. Entonces, escribir ahí se vuelve hacer objetos con eso que voy escuchando también.

A propósito de escuchar, está la definición de poeta de Ricardo Zelarayan: "ser hablado por la poesía. Ser hablado implica una escucha, ¿no?"

—Y supuestamente saber lo que uno quiere sacar de lo que escucha. En el posfoco a *La obsesión del espacio* Zelarayan dice que está en una pizzería y escucha una conversación y que de ahí "salen cosas". Después la función del que escribe consiste en seleccionar, y retocar. En una poeta contemporánea donde aparecen claramente los textos como objetos verbales es en Lucía Bianco. Pareciera otra manera de entender lo que sería objetivismo. No porque la etiqueta tenga un valor por sí, un poema no tiene valor porque sea o no sea objetivista. Pero lo que sí me interesa de sus poemas es que la materia prima es el idioma hablado, el oído, y a partir de ahí hay una máquina verbal o un objeto hecho de palabras.

—En *Seudo* se reclama "no hablar el idioma oficial". ¿Por ahí viene tu poética?

—Bueno, no sé si en esos términos. Esa parte de *Seudo* que mencionás es casi un homenaje a Lamborghini, es muy cons-

ciente el lamborghiniismo de esa frase. No sé si está bien decir la palabra homenaje. Como una reverencia. Una lectura.

—En el mismo libro se habla de un punto: "de ahí vino y hacia allá va / el tuyo pensamiento". ¿Es el punctum?

—Con *Punctum* me había inventado un montón de dogmas para producir el texto. A la mayoría de esos dogmas me los olvidé. Tenían que ver con la lectura de Pound y con otras cosas. Y también me parecía que el tono representaba esos dogmas, sobre todo cómo está tratado el sonido y la imagen y, más que nada, la imagen, porque el sonido está más jugado al ruido. Me parece que tiene más que ver con la forma de captar una imagen. Al momento de ponerle un título al libro en vez de ponerle un temático tuve el descaro de usar un término bastante conocido pero para llamar la atención, no sobre el tema, porque de última el tema podría haber sido cualquiera, sino sobre el modo en que, en el mejor de los casos, estaba escrito. Sobre el modo de tratar la imagen.

“La publicidad nunca va a llegar a un discurso antes que el arte.”

—Retorcer la lengua materna, como se dice en *Relapso*, ¿es lo que describe tu procedimiento?

—Sí, pero no es una cuestión temática como si uno dijera "hablamos de la guerra de Malvinas". Retorcerlo hasta volverlo un material, ese es el asunto con el que trataba de trabajar. Supongo que es lícito que esos asuntos se traten en poesía, porque esa es la materia de la poesía, no tanto el tema sino el lenguaje mismo, el uso de las palabras.

Escribís poemas o directamente libros?

—Más bien libros. Poemas, no.

—¿Cómo vas pensando la estructura?

—Van apareciendo cosas a partir de ponerme a pensar en la búsqueda de sentido. Van apareciendo cosas y veo después cómo lo puedo armar en un texto, cómo puedo armar una totalidad a partir de series. Son totalidades un poco abiertas a la vez. Lo de Rodríguez en *Angola* podría ser un texto solo, la de los pomelos podría ser también una serie sola. Son partes ensambladas que no parecen agotar sus posibilidades. En ese sentido son como discursos fallidos que se van mezclando.

—¿Por qué te interesó *Angola* como cuestión en tus poemas?

—No me interesaba tanto *Angola* como, primero, el hecho de que Silvio Rodríguez haya estado en *Angola*. Y segundo, haber visto una foto de Silvio Rodríguez en *Angola*, en ropa de fajina, que había en un libro de los 80. El tema no es *Angola* sino Silvio Rodríguez en *Angola* y ni siquiera Silvio Rodríguez en *Angola* de modo personal sino la foto de él en *Angola*, que se tocara con lo de los discursos que se vienen abajo inevitablemente, el efecto que tenía en el momento esa foto y el discurso que Silvio Rodríguez presentaba.

—¿Qué significado tiene para vos el relapso?

—El relapso que le doy, aunque no hay que dar muchas pistas, es el de una recaída en el discurso de *Seudo*. Por momentos parece que se sale de ese tono, con el asunto de Rodríguez en *Angola*, y por momentos hay una recaída.

—El título y muchos versos del libro forman operaciones aritméticas desconcertantes.

—Eso también se toca con el colapso del discurso político. Como decir, ese discurso que en un momento se vuelve casi psicótico no sirve de nada. Salvo que uno pueda hacer literatura con él —las operaciones esas, si se quiere, son como anotaciones de un manifiesto político de un enfermo mental, pero no del todo. Parece que lo que hay, en el libro, es una dificultad para llegar al sentido. Como si los textos estuvieran ubicados donde otro asunto fuera la dificultad de llegar al sentido y la dificultad de explicar lo que está sucediendo. Es un asunto que uno no lee en textos que a uno le parecen muy directos. Claro, no hay dificultades en llegar al sentido en Roque Dalton, un tipo que se definió como marxista leninista y está metido en la historia y está en El Salvador con una metralleta. Lo que de hecho mejor le sale, y de hecho le sale, está muy bien, es transmitir sentido. Casi sin conflicto. No hay tampoco dificultad de transmitir sentido, pero ya hay un descalabro del discurso en José Cuevas.

—Un poema de Relapso, precisamente, advierte que "se corta la transmisión".

—Sí. Pareciera haber un momento donde se llega a transmitir sentido y un momento donde el asunto es: se puede transmitir sentido o esto no tiene sentido o se corta la transmisión de sentido.

—En la serie sobre el pomelo, en ese mismo libro, reaparece el problema de la mirada, que está en *Seudo*. Pero también *Corrupción de la naranja*, de Dario Canton, como referencia.

—Claro. Fue otro de los libros que me pasó Older. No es una cosa directa, pero sí una de las que resuenan en esa parte. Y está bueno que resuenen. Aparte en definitiva está esa aspiración también, presentar un texto que le resuene a la persona que está más concentrada en

el tema. Ese parece ser el destinatario. Lo que se puede decir es que lei *Corrupción de la naranja*, y que me pareció algo muy bueno. Ahí supongo que entraría el asunto del híbrido, aunque no sé si híbrido es la palabra. El asunto de aceptar otras cosas, o no quedarse en una posibilidad, o no quedarse en esta falta de sentido, o por momentos caer uno mismo en decir "bueno, por qué no me sale o por qué no puedo abordar estos temas de esta manera discursiva, por qué no puedo ser un rato objetivista o tratar un tema que me está interesando como el gran Canton lo trató en su libro". En el peor de los casos y en el mejor de los casos es un ejercicio. También es decir "yo puedo escribir esto". Se tocaría con lo que pasó en aquel concurso de Tandil. No son absolutas las cosas, también en un momento parecía que se podía seguir por ese camino. El truco —no sé si truco es la palabra— sería incorporar los pomelos a una máquina mayor y ver si funcionan.

Mirar detenidamente "es una invitación al pánico", dice uno de tus poemas. Y otro: "el primer sintoma de pánico es una sintaxis indisciplinada".

—Ahí ya se vuelve casi una consigna política, o esta cosa que a mí me gusta que es leer todo en términos políticos. Y eso también se toca con lo que hablamos de los discursos que caen. Claramente los acontecimientos políticos tienen correlato discursivo. Un cable de una agencia de noticias, mal redactado, es un sintoma político preocupante. Que los diarios estén generalmente mal escritos, con todas las salvedades que se pueden hacer de lo que es un diario mal escrito, es un sintoma preocupante. La forma en que escriben los principales analistas políticos del país es un sintoma preocupante. Ahí, por más que suene terrible, yo le encuentro una función social a la poesía. No escribir bien sino explorar para encontrar discursos que después le sirvan a la sociedad. Si uno, en definitiva, se considera político como lo fueron en un sentido Pound, Eliot o Lamborghini, la función es dar con discursos que después le sirvan a la sociedad en su conjunto. Estoy seguro que los poemas de Eliot de algún modo fundan una retórica y un modo de hablar que le permite a los discursos que vienen después expresarse de una manera más directa, más vital. Esos discursos, a la larga, son apropiados por la publicidad, el periodismo, etcétera. Casi seguro que la publicidad nunca va a llegar a un discurso antes que el arte.

—¿Refrito, tu último libro, es una antología?

—Justamente es como una huida de la palabra antología, de la antología personal. Al principio el librito tiene una definición de lo que es un refrito. Y justamente está la reformulación de una obra literaria, así textual. Al pensar un título y ajustar lo que estaba tratando de decir, funcionó. Un primer (sigue en pág. 6)

(viene de pág. 5)

intento de reformulación, bla, bla, bla. En principio me propusieron una antología personal. No me interesaba la idea, no me agradaba que dijera "antología personal" en la tapa, no me veía haciendo yo una selección de mis textos bajo ese formato. Por lo que yo entiendo como antología personal: tantos textos de tal libro, tantos de tal otro, dejando señalados que pertenecen a tal o cual lugar. Después pensé que podía armar algo híbrido, que tuviera textos de *Seudo* y *Relapsos*, y ahí sí me entusiasmo un poco más la idea. En realidad es una primera aproximación a una idea de hacer de varios refritos e ir viendo si hay una salida sobre todo al tono de *Seudo* que se me quedó bastante pegado. En la antología *Monstruos* hay una remezcla de *Seudo* y en la revista *Matadero 101* también hay cosas de ese libro con cosas que eran nuevas en ese momento, que están ahí y no en otro lugar. Esto deriva de las pocas lecturas que tuve que hacer en público. A mí por lo general no me gusta leer en público y evito hacerlo. Casi obligado a leer me empezó a pasar eso de tener que redefinir un poco. Cada vez que tengo que leer, que no es muy seguido, voy haciendo como un juego, como si tuviera una persona que va siguiendo cada uno de mis lecturas, casi como una gracia. Incluso la primera vez que fui a Chile escribí algunas cosas para leer, que después quedaron en *Seudo*.

Con frecuencia usás la palabra máquina para referirte al poema. ¿Cómo explicarías su cualidad de artefacto?

—Tiene que ver con esa lectura del objetivismo norteamericano donde el poema es el objeto. Lo que es una máquina es el poema. Hay una definición muy conocida de William Carlos Williams: "El poema es una máquina hecha de palabras". Y a la vez tiene que ver con despojar al asunto de cualquier misticismo. Cada vez más prefiero no hablar de "poemas" ni de "poesía". Me interesa la idea de máquina, y la idea de sistema. Las cosas que me interesan son sistemas que uno puede encontrar novedosos en determinado momento. Por ejemplo, el que nombré de Lucia Bianco. El sistema de Sergio Raimondi también me parece novedoso, alguien que hace uso de Pound, de Lucrecio. Un sistema donde no es sólo Pound, que ya lo tenemos masticado, sino Pound más Lucrecio más Martínez Estrada, o lo que sea, más el oído. Otro sistema singular es el de Martín Rodríguez, que pareciera obviar deliberadamente la influencia anglosajona. También el de Rubio. Son sistemas que llevan no sólo a escribir un poema, o dos poemas, porque a esta altura no me parece relevante que alguien pueda escribir un "poema". Lo que a mí me resulta más relevante es encontrar un sistema que permita elaborar un discurso para escribir. ■

Cecilia Pavón

Vos & yo

ciudad

el otoño descende sobre el caos
(quizás emerge desde el centro de la tierra)
arroya un aire tibio sobre cúpulas como cárceles
y edificios como cajas de cartón.
quisiera regresar al momento en que era más feliz, porque hacía mis
/propias lámparas, y pintaba de blanco los muebles astillados
cuando aún no conocía la ciudad y la imaginaba como un parque de
/diversiones para personas y ratas
recuerdo que las ventanas de mi antiguo departamento eran hermosas,
/solía mirarlas como si mirara cuadros.
hoy me siento en su living o entro a una tienda de productos
/importados de tai-wan,
lo mismo da.
él habla sobre autores & euros
se ve tan tonto con su bufanda de escritor
sé que no se atreve a mencionarlo, pero sueña con que lo traduzcan al
/francés.
mientras me habla miro al techo y hago como si me interesara,
imagino qué bello debe haber sido de adolescente, antes de meterse en
/esto, ¿alguna vez fue un chico que tiró piedras?
¿alguna vez se disfrazó con la ropa de su mamá, o robó algo
electrónico en una mega-tienda?

¿alguna vez bebió tres botellas de tequila y pateó portones oxidados
que resonaron infinitamente en la noche?

pequeños detalles, pequeños miedos
el barniz aceitoso de la puerta que se soltaba de a poco
un sonido en la cerradura,
falso, imaginado
que atravesaba el living de la casa.
siempre el mismo pequeño miedo,
día tras días, durante años.
un miedo perdido para siempre, que no regresará.

aunque no esté en la ciudad yo siempre trabajo para la ciudad.
¿vienen mi tristeza de las hormonas o de la arquitectura?

tal vez una fotografía lograra aplacar mi inconformismo
por ejemplo, una foto de la sombra de una planta contra una pared

una sombra es algo fresco y vacío y gris y romántico, y yo espero el
/colectivo para ir hacia las personas buenas y blandas.

las personas buenas parecen mojadas y son desprolijas y se visten mal
/y cuando sirven el té derraman un poco sobre el mantel.

las personas malas usan ropa nueva y no saben comprar en ferias
/americanas.
a mí sólo me gustaría comprar tiempo o no ser de ningún país.

aunque no esté en la ciudad, yo siempre trabajo para la ciudad.
algunas personas salen del teatro, otras del club, pero a mí nunca me
/convencerán de entrar al museo
la ciudad es precaria como el esqueleto de un pájaro
o delgada como las letras de tu cuaderno.
aunque no esté en la ciudad, yo siempre trabajo para la ciudad.
odio la ciudad, pero un solo paso fuera de su perímetro me aniquilaría
/al instante
como si el resto del mundo fuera California y estuviera electrificado.

Hablemos como si no existieran más escritores que yo y vos
como si no se hubiera publicado nunca ningún libro en la historia de la
/humanidad como si los libros todavía no se hubiesen inventado
como si nosotros estuviésemos recién formando nuestras primeras
/letras.
De repente, el concreto se derrite y las avenidas
se transforman en olas de material viscoso
Miramos todo desde el piso 13 corriendo agitados por el balcón.
Algunos dicen "ya pasará" "ya pasará". Pero es el Apocalipsis, los
/libros no existen, es el Apocalipsis, no existe la literatura policial ni
/la poesía argentina. Todos los libros quedaron sumergidos en un
/sótano que se inundó.
Inventamos nuestras primeras letras haciendo marcas en el parquet con
/una navaja suiza.

....

Es maravilloso gastar el dinero cuando lo ganas con facilidad. Como si
fuera liviano, limpio, y como si estuvieras haciéndole un bien al género
humano, estos veinte dólares que ahora salen de tu billetera pondrán
en movimiento cientos de industrias. Desde ahora esa bufanda verde
con hilos dorados viaja de la tienda a tu casa. El dinero hace que las
cosas se muevan con magia por la ciudad. Cosas viajeras en valijas. Lo
único importante de viajar es traer cosas. Los recuerdos son ilusiones,
las cosas, la única verdad que permanece a lo largo de los años, tiempo
y dinero. Cuando te mueras lo harás en tu cama, rodeada de objetos
bellos y significativos, ropa de diseñadores talentosos, o libros de
fotografías con hojas pesadas. La ropa cara es la única que le viene
bien al cuerpo. Los libros de los poetas jóvenes alemanes son hermosos
y cuestan dinero, las mecedoras de haya son hermosas y cuestan
dinero, las copas de cristal, los anillos de falso brillante, el champagne.
Ah, el aire en los Alpes es como hecho de champagne! A esta altura,
nadie debería trabajar y todos deberían gastar; ah los dólares alpinos!
Si sacaran todo el dinero de los bancos suizos se formarían montañas
de francos suizos:
Quisiera tener una habitación llena de euros, desde el piso hasta el
techo, entrar en la madrugada cuando está todo oscuro y pisarlos;
tomaría un puñado sin mirar la cantidad y los pondría en los bolsillos
de los invitados, dormiría sobre los euros como si durmiera sobre el
heno de un establo. Protegida por la comunidad europea y sus
monumentos.

los libros

no encuentro los libros cuando los busco
están dispersos entre debajo de la cama
están en la mesita de luz
están húmedos
manchados con cerveza y té
costaron mucho dinero pero están rotos
taron que leerlos pero no los encuentro
se perdieron entre las sábanas
quedaron arriba de todo
ese día teníamos que leerlos
dejamos los libros en el restaurant
nos robaron los libros en el subterráneo

s/T

cosas que me gustan en primer lugar,
las estrellas, las flores, el agua.

cosas que me gustan en segundo lugar,
el dinero, los zapatos, el café.

cosas que me producen perplejidad,
el amor, la noche, los animales

yo, un falso diamante que al abrirse es un espejo

Meliza Ortiz

Los gramáticos de la prudencia

(Del verbo soportar)

Las líneas rojas.
La vista
derecho
a la caja.
(Es).

(Soporte, Ortiz.
Soporte).

Gramática II

(a Vercellone en el banco de adelante)

Yo me acuerdo que un día me salvaste,
chico triste,
de las garras del abismo.
Y ahora que sé que te cuesta
se me caen,
irremediablemente,
estas letras flacas.
(A modo de homenaje inconsciente).

Muchas veces imaginé tu velorio

Todas las elegías hacen que me acuerde de vos.

Muchas veces imaginé tu velorio.

Imaginé el momento de saludar a tu madre y a tu hermano.

Imaginé tu cajón.

Imaginé las coronas.

Imaginé una por una las personas presentes. A mí misma en
/relación a ellas.

Me imaginé buscando un rincón para llorar. Para esconderme
/de una mirada. Para quedarme. Para no irme.

Imaginé un amigo tuyo acercándose para hablar. Para
/preguntarme si yo era yo. Para decirme. Para verme.

Lo imaginé varias veces.

Me imaginé leyendo la noticia en el diario.

Y ni siquiera así fui capaz de llamar.

.....

No me despertó el mensaje.

Me despertó tu gran madurez hecha pedazos a las seis de la
/mañana.

Y quise meter la mano por el celular

y sacarte aquí por una manga.

¡Y adiviná!: me terminé saliendo una de esas conjunciones

/estúpidas que no llevan a ninguna parte.
(También).

(Los gramáticos de la prudencia
me enseñaron a escribir
que los brazos no se tuercen).

Meliza (María Elizabeth) Ortiz nació en Jujuy en 1982. Es inédita. La editorial Perro Pila anuncia la próxima aparición de *Poemas para sacármelos de encima*, volumen al que pertenecen estos poemas. Una obra teatral de su autoría, "Duele", está siendo puesta en escena actualmente por el grupo de teatro La Rosa en San Salvador de Jujuy.

Silvia Dabul

Parajes arbitrarios

*Juro por la tarde que el hombre corre
hacia su pérdida
(El Corán)*

Edad

No sabíamos aún
del color amarillo del cielo
en señal de desmesura
y separámos del aire
los olores mezclados de humo
y de damasco

con imprecisión nacimos
en lugares que se borran
y al volver las manos inmunes
a esos desórdenes del clima
aprendimos a caminar
y a dormir
en un baldío atravesado
por una falla sísmica

Al Quamar *

Cruzó el mar en la última nave
la orden era encontrarlos

diáfana y muerta ahora canta
en su lengua materna

se pinta el pelo de negro
lo cubre con un pañuelo

encaramada a un cuarto
de luna creciente
me muestra una danza
y mientras se despoja
abandona los velos
que del pecho le nacen
a un lado y otro del camino

oculta entre matorrales
señuelos de gasa negra
que levanto con los pies

* *La luna*

Cantos robados

Sólo se escucha una música
los viejos se miran las manos
hablan

cierran los ojos
les brotan larvas de seda en los
dedos
que suben hasta las cuencas
a deshacerles el rictus de congoja

en esa curva profunda albergan
lo que no cede al dolor

treinta y tres veces los viejos
despliegan las alas
y se les vuela una música

líneas sin descifrar
en un idioma que habla de
abluciones
de ánforas

dicen que con esos cantos
bañan a los muertos
y que por olvidar los secretos

de los cadáveres desnudos
los viejos reciben frutos de los
árboles
dones de sosiego en las alas

Alborac*

Una jarra se ha volcado
asciende al jardín el elegido
inmóvil en la cama
a través del mito en trance
sobre una bestia alada
que sin jadear inclina
rasgos de mujer

lleva piedras de hurí
incrustadas en los bellos
jugos del limbo
gemas
colgando de las ancas

cinco siglos tardará
el agua en derramarse

al paso de una yegua
el poeta atisba
su ración de paraíso

* *Animal fantástico que conducía al
profeta Mahoma en su visión del
edén y los infiernos*

Bozales

Los niños insomnes aún creen
en la hoguera del infierno
han atado sus titeres
a unas cruces de piedra
guardan tumbas de juguete
en teatros de cartón

y si un perro lejano corta
como un hacha la noche
el aullido penetra el campo y crece
bastardo del silencio

tiemblan

los niños insomnes

mientras las horas se deslizan
hacia la mañana en gotas tensas
y los árboles
en la madrugada sin viento
desvían con las ramas
el primer hilo de luz

Aria

Dijo que el pájaro conocía
todos los cantos del mundo
dijo
es luminoso breve
como un lirio naranja
dijo la felicidad es un animal
que resbala escurridizo

y me besó en la frente

y mientras yo reía
él
amorosamente recortaba
las puntas de sus alas

Episodio

Es el modo en que se filtra la luz

poco falta para que retumbe el
/golpe
que revive a los ahogados

lo que sobra del atardecer
fulgura
brilla como los ojos
de un sapo entre los matorrales

un lienzo mece
lo que filtra la luz

mece con un ruidito

viscoso

mece

un trapo
yuyos secos

filtra

el cuerpo de la madre

Transiciones

Para recuperar la paz
apoyaba sobre las sienes
suavemente las palmas
sabía cómo postergar
el equilibrio
de un pequeño salto

tras la delgada película
yacía la estructura en reposo
como una mujer saciada

su ley
vestía ropa de abrigo
por cábala
o estrategia
usaba la máscara azul y oscura
de un lago

à trois

En el libro está escrito
escuchará las voces
de dos hombres que juegan

no verá más que la sombra
de sus cuerpos alargados
sobre una cena exhibida
en tabla de billar

a pesar de su condición ingrátida
se desploma sobre el papel
y descifra el enunciado:

si el peso de tres
se volviera excesivo
deberá soltar el equipaje
antes de que se le haga agua la
/boca

Silvia Dabul nació en Mendoza en 1962. Reside en Buenos Aires. Publicó *Lo que se nombra* (Ediciones en Danza 2006). Como pianista tiene registrados tres CD con obras para dos pianos. Invitada por el Teatro Colón y la Orquesta Sinfónica Nacional, participó como solista en numerosas oportunidades. Actualmente está grabando *Parajes*, obras para voz y piano de compositores argentinos sobre sus propios textos. Los presentes poemas pertenecen al libro inédito *La ruta de Alborac*.

Delfina Muschietti

El enigma de las flores

Buganville o Santa Rita

Florece en los muros, tapiales divisorios de la casa y el mundo. En Santa Marinella debajo de las ventanas verdes que daban a Via della Libertá. En mi casa de Olivios en el jardincito de atrás que me separa de los vecinos locos. Se difumina cada primavera en apretados racimos color fucsia: intensidad del afecto que cruza el cielo camino al esplendor del verano. Perdura durante los primeros meses primaverales, luego declina y vuelve a florecer en la plenitud de enero.

Buganbillia o Trinitaria (bougainvillea spectabilis) dice su nombre.

Citas

"El que no está ligado a su madre es un loco" declara Riquelme en una entrevista de Estudio Fútbol por TV. Recuerdo el *Loco sin Madre* del poema de Pasolini –que traducen para una universidad norteamericana – con sesgo muy musical *Mad without Mother*– y luego las palabras de Derrida: la Madre es el lugar de la Locura la pura unicidad irreversible.

Flor del lino

Busco por internet una imagen de la flor del lino que recuerdo vagamente ondulaba en los campos de Entre Ríos y luego volví a ver en el viaje Colonia-Montevideo desde la ventanilla del bus. Encuentro una letra de tango compuesta por Discepolo con ese mismo nombre, un perfume Versace para hombres que se llama *The Dreamer* y dice "oriental, a base de maderas, cálido. Sus notas más destacadas son flores salvajes, lino, flores y tabaco y ámbar".

El recuerdo no tiene olor sin embargo es lila en suave ondulación con el viento primavera de campo florecido. También las telas que se hacen con el lino. Las veo blancas tersas leves difíciles de planchar. Me encantaban con su tímido rasgo aristocrático de siglo XIX dobladas en grandes amplios roperones de madera. Pienso ondulaba fino lino liso.

Flor del paraíso

Ya la describí antes en el librito con tapas rojas, rojo uccello. El leve ramillete violeta fragante y efímero ocupa todo octubre por las calles de Buenos Aires me lleva a los veranos de entre ríos cuando la flor se ha vuelto pelotita amarilla ofrecida al juego de los chicos en las calles de tierra antes nube frágil color violeta se mueve con la brisa se alarga se entrega a la noche tibia en primavera cuando salimos a respirar el lila prendido a las ramas del árbol prometido encaje?

Lavanda

No conozco la flor en vivo, sólo los ramilletes reunidos en pequeños saquitos hechos de tul o gasa transparentes atados al medio por cintas finas de raso. Allí se agrupan: parecidas a espigas pero más pequeñas y de color violeta o lila más claro. Se colocan entre la ropa guardada en los cajones de cómodas, armarios o placares para darles su perfume. El mismo uso se le da en los líquidos que usamos para limpiar pisos y el baño. Atrae el color violeta penetrante en la botella de 900 centímetros cúbicos. Hasta el nombre de las marcas Pinoluz, Poett, desprenden en doble tt agramatical un haz de olores frescos. Investigo su cercanía con la lavandina: al contrario de lo que sugiere el cuasi-diminitivo, la lavanda es menos extrema menos aguda más suave. Dicen también que conviene usarla en esos menesteres domésticos porque trae buena energía a la casa.

Del fina Muschietti nació en Villaguay, Entre Ríos, en 1953. Es poeta, crítica y traductora y en la actualidad dirige el programa "Poesía y Traducción" en la UBA. Ha publicado en poesía: *Los pasos de Zoe*, Caracas, 1993; *El Rojo Uccello*, 1996; *Enero*, 1999; *Olivios*, 2002. Ha traducido a Pier Paolo Pasolini, Attilio Bertolucci, y Amelia Rosselli. Su libro *Amnesia* aparecerá muy pronto bajo el sello Paradiso. Estos poemas pertenecen a un libro inédito titulado *El enigma de las flores*.

Gabriel Reches

El efecto del viento

¿Cuántas veces la tentación de subirse al vagón de un ramal preciso para bajar exactamente en cualquier estación y ahí conocer la verdad supuesta de las cosas, fundar una vida sin sostenes se disipa?

Planos superpuestos de movimiento en el tren expulsan al pasajero por puertas o ventanas

Llegar a casa, al trabajo nunca a destino vuelve al destino un nunca llegar

...

Qué veía el padre desde el vagón cuando indicaba al hijo un rumor afuera el campo filtrado por lacrimales frente a la resistencia en el aire agravada y más lejos las hierbas a quien nadie puso nombre, moviéndose con el viento, por efecto del viento, si este tren se detuviera, qué

...

No estaban incluidos como archivo en el proyecto ni el recuerdo de alguien

padre hijo gotas que no hacen globos en el charco

Si apenas se calcula la vejez por anillos del tronco que un extraño /asierra

el hogar portante de la tortuga, su huella

oculta cabeza y extremidad el paso regresivo de las cosas superficie que por terror se vuelve piedra

...

El viento distribuye perfume de choripanes y flores su propio círculo describe cada perro

sujeto a la cría por el brazo diagrama el padre nuevos problemas de salud

pero la causa de su miedo no es la causa de su muerte

años después incrusta el cuerpo en la trompa de un camión de basura

resiste el corazón pero no la estructura que rodea

...

Solución de agua tibia y azúcar en ocho vasos al ras dispuestos en fila sobre la mesada y que el organismo genere el reflejo que necesita

Así deberían volver al mundo que pertenece a todos, de la intimidad del tubo digestivo cuatro peras grisáceas sumergidas en almíbar que despertó sospechas

Qué ocasión para medir el pulso en que transcurre la infancia Un chico late no con miedo a morirse intoxicado sino late en la desdicha

Someterse a la orden del amo y no correr ni un poco en la clase de /gimnasia

...

Papá qué es yuyo, contesta lo que llega sin remedio, con la fuerza de una premonición lo que no debe regarse paulatino se embute al deseo tipo de un césped cortado yuyo lo que de facto se desplanta enseguida vuelve a echar raíz yuyo es lo que ves por la ventana, lo que baila en las vías al costado y crece por fuera del programa

...

Y el efecto del viento en pastizales el empuje del ojo por perder la vista a través de la ventana del vagón británico

Hacia dónde iba el chico junto al padre uniforme dominical en la muñeca la malla del reloj

Esos trenes ahora llevan otras cosas, no un vínculo dejándose llevar

Gabriel Reches nació en Buenos Aires en 1968. Publicó *Gómez* (1997), *el resto* (2000), *Strip* (2001) y *La evolución* (2004). Estos poemas pertenecen al volumen *Seis series*, de pronta publicación.

María Julia De Ruschi

Al borde del mundo

Enero

Por las mañanas los aviones representaban el drama sonoro de su voluntad sin fisuras, por las tardes un saxo reiteraba una melodía melancólica, siempre idéntica, que se sostenía milagrosamente, no gracias a una constitución férrea como la de los aviones, sino por desconocerse a sí misma, por no darse importancia, por vincularse por amor a los colores del crepúsculo, a cierta gracia de la hora que privilegia el silencio, la frescura, una granulación tenuemente coloreada en la atmósfera. Era angustioso y grato ver, casi tocar, las evoluciones de un tema sencillo y reiterado, no saber de dónde provenía, y oír disolverse y fundirse el tiempo en la música, inasible e indeleble. A esa hora se encendían las luces en las ventanas de los edificios circundantes, se veían señoras en bombacha y corpiño leyendo junto a los ventanales, jóvenes frente a la computadora o la televisión, cabezas yendo de un cuarto a otro, una escenografía para ocultar la vida íntima de los otros, que no se revela por mostrarse sin ropas. Y yo me tiraba en la cama y miraba llegar la oscuridad, mientras el saxo insinuaba melancólico mi indefensión y mi imposibilidad de morir.

Miedo

Recuerdo lo que es disolverse en la nada, y, asimismo, llegada a lo sin fondo, la caída al revés por igual inconcebible para regresar. Un vértigo doble, un crimen blanco en el interior de la materia que a sí misma se piensa, o se percibe, o se sueña. Violento estallido de Inmediatez: en la oscuridad súbita la certeza de que alguien me apunta con el arma que me eliminará, ese instante previo-instante. O la baranda del balcón del séptimo piso en la que me apoyo para asomarme al jardín del patio, ya no está, o nunca estubo. La ingenuidad de dos o tres confianzas básicas, el latido de mi corazón, el calor del cuerpo, la solidez del suelo, abolida. El oído empieza a devorarse porque ya no existe el silencio. Pero cuando el silencio existe, aún estoy allí para constatarlo, un instante, el previo-instante a un tiempo sin fin y ya acabado que se apodera de mí para pensarse, sentirse o soñarse, y romper su instrumento.

Hospital

Ni hablar, aquí, del vuelo de los aviones. Ni se veían, ni se escuchaban, fuera de la fuerza de gravedad del planeta, aquí, aquí, aún el tiempo aplastado a ras del piso, como esos trapos que iban y venían cada mañana por el pasillo, por los cuartos, y dejaban un triste, un amargo, un farsaisco olor a limpio, cada mañana, aquí, aquí, no era el tiempo el que traía la sucesión de las limpiezas, las comidas, aquí era yo un avión gelatinoso esforzándose por levantarse y bañarse arastrándose y volver a dormir en el pegote que la viscosa la pringue la mente luego de esta humillación ya no volverás a ser la misma y el trapo iba y venía por el pasillo con la acompasada monotonía de la muerte de los aviones remojados en desinfectante y retorcidos hasta estrujarles el último hálito de autonomía.

Amor

El amor, la pasión amorosa, es de una materia mucho más resistente de lo que imaginamos. Nosotros nos movemos en ella con la fragilidad de mariposas, ella ilumina, sostiene, persevera, perdura... Duele.

Pesadillas

También soñaba con la Torre de Babel. Cuántas veces recorría laberintos de edificios en construcción, piso a piso, perseguida, corriendo velozmente o casi volando, a veces eran cuartos oscuros de palacios sombríos, con muebles pesados, cortinados, puertas-espejo, cuartos cujas aberturas daban a la nada, como los ojos de los locos, a veces eran corredores de hospitales o de fábricas, o puentes también, puentes entre estructuras aéreas, a una altura incalculable, y escaleras, muchas escaleras, tramos de escaleras, escaleras sin fin, escalones sueltos, escaleras a las que les faltaban peldaños, escaleras que nos abandonaban en mitad de un silencio, a veces perseguida, a veces huyendo de nada, cayendo, volando, hasta que se producía el derrumbe, desde una altura construida por mí o construida por otros, desde una idea de la altura.

Suddenly last summer

Violet, Violet, ¿quién tuvo la idea de ponerte ese nombre?

Una flor carnívora: Wicked Lady! "Un buen nombre para la diosa del amor": he aquí a la mujer araña, a la madre patriarcal, al Señor de los Ejércitos dándose un banquete de tortuguillas recién nacidas.

Suddenly last summer

Suddenly in the summer. Se escucha cantar a las flores carnívoras. El jardín empezó a engendrar helechos gigantes, plantas que mutaban con lentitud hacia el reino animal, que empezaban a decir lo que pensaban, narcisos, sebastianes... Violet, Violet, hay una locura que comienza cuando te enseñan a decir *esto es el mal*, y no ves que esté mal. Pero repétese lo que te enseñaron, en este mundo donde luchan el ángel y el demonio con uniformes parecidos. No fuiste preparada. Hay una imbecilidad que se hereda y se cultiva gracias a ciertos trucos del diablo: él es quien te está diciendo *esto es el mal*, y te engaña. ¿Cuándo empezaron a debilitarte, confundiendo la sabiduría de las flores carnívoras y de las aves de rapiña con los desvíos de la mente humana? Cuando quedaste por completo inerme, y sola, con arrogancia, desde tu cobardía, empezaste a tejer la telaraña en torno al hijo, contra la muerte. Pero el jardín se llenó de savage devouring birds, de rare hungry birds. Ahora ya ni siquiera podrías reconocer el auténtico y genuino mal, imbricado en tu propia mente. ¿Cambia de forma? ¿Va siempre dos o tres pasos adelante? Suddenly that summer: afortunada, no tendrás otra oportunidad. De pronto, en el verano. De repente ese verano. Súbitamente. Toda una vida.

Música

Flauta más violín: el viento en los pinos. Un desafío al vacío. Flauta más arpa: agua cayendo entre piedras. Un animal de sangre caliente corre pero no avanza. Percusión sola: madera y fuego. Sequedad. Una huída en las sombras. Una vez que eliminemos todas las ideas, después de haberlas pensado, nos quedarán los materiales, los cuerpos, la belleza. La verdad no puede alcanzarse pero hay que pasar por su necesidad. Se refirieron a dos conceptos muy interesantes, *clinamen* y *simulacrum*.

Clinamen de *clino*, ladear, desviar, de allí inclinación, declinación, reclinación, esa breve diferencia que hace de lo distinto lo mismo o de lo mismo lo diferente, el contraste apenas perceptible que vuelve inalcanzable lo que ya habíamos aferrado, la variación minúscula que cambia la trayectoria de manera de que por un camino conocido llegamos a lo inesperado. Una vez que eliminamos todas las ideas, nos dejamos llevar por los cuerpos, que se mueven con mínimas infinitas posibilidades, hipnotizándonos con las variantes inagotables del diálogo entre nuestra sensualidad y la materia instrumental. La que dialoga siempre es la luz. Tres en Una.

Simulacrum, como bien dijo el amigo poeta, fantasma, el mundo de las reverberaciones, el cosmos que se impone concientemente como creación. El triunfo de la creación en la nada, no de la nada, sino en la nada, de los rostros-máscara y de los ojos-espejo, los sonidos de la luz corporizándose entre los que nos creemos reales para confirmar, sí, por qué no, nuestra realidad, el volver a imaginar, lámina a lámina, hasta ofrecerla en la mano como un reloj de tiempo, inmóvil y cerrado, la cebolla de oro.

Y otro concepto, agregé el músico, *kleis*, lo que cierra y lo que abre, el secreto y la llave, el obstáculo y el estímulo, el punto de reversión.

Siempre, una vez que hemos subido a la colina y nos detenemos en su cima para otear el horizonte, divisamos frente a nosotros un bosque, un muro de árboles negros, una espesura inexpugnable. O tal vez una cordillera, los pliegues del manto de la madre tierra, recordándonos sus deseos, que se van cumpliendo, que vamos realizando poco a poco, uno a uno.

Reír

El primero de abril de mil novecientos veinticinco Leopoldo Lugones y Albert Einstein cenaron en casa del primero, en Buenos Aires, en una de las tantas casa en las que vivió el poeta, no recuerdo en cuál, pues se mudaba con regularidad al menos una vez cada dos años, supongo que por alguna patología de su cónyuge. Comieron empanaditas, cordero al horno rociado con vino cordobés, y de postre, quesoillo de cabra con miel. En el departamento de arriba comentaron al día siguiente marido y mujer durante el desayuno lo intolerables que habían resultado las estruendosas carcajadas provenientes del piso de abajo hasta tan altas horas de la madrugada.

Números

Cuenta Marcel Granet que una vez en la China se reunieron once generales para decidir si había o no que librar una batalla decisiva. ¿Avanzar o retroceder? Discutieron acaloradamente, y por último votaron: tres a favor de la acometida, ocho por la retirada. Entonces acordaron atacar, porque tres es el número de la unanimidad. Y, por supuesto, obtuvieron la victoria.

Sueño

La mujer le contó un sueño espantoso: sobre la mesa había una cabeza, una cabeza humana, y era la cabeza de su padre, las cuencas de los ojos vacías, y rodeándola una corona de espinas. Creo que estaba puesta sobre un plato y que debía comer de ella.

Mariano Peyrou

Estudio de lo visible

Estudio de lo visible

Cuando por fin llegué, nadie me esperaba, pese a todas las promesas y a la necesidad de constatar que hablaríamos, de ahí en adelante, en un idioma común. Pero al menos me dejaron un manual de instrucciones.

Mañana habrá mercado, puedes dar una vuelta y conseguir libros baratos; no hay mucho que leer, nos basta con que vengas todos los días y consumas algo en la cantina mientras recuerdas un episodio divertido de tu adolescencia o comienzas a inventar un futuro que no tendrá, eso debo advertirte, nada que ver. Los días soleados, tres y cuatro años después, saldremos a mirarnos a la terraza, con las tazas calientes en la mano, suspendiendo por un rato el deseo de estar en otra ciudad.

Iniciación

No conviene decirlo, pero el motivo para ingresar en la academia del norte era poder ver a los modelos vivos. Allí se exploran las conexiones entre la filosofía y el robo. Cuántas veces tuve que escuchar esas alegorías, concebidas para mostrar que es difícil modificar la rutina, pero mucho más difícil es enfrentarse al miedo.

Yo mandaba un mensaje que iba pasando de mano en mano hasta llegar a su destinatario. Después de la sonrisa, por ejemplo, volvía, semejante a una ola de esperanza, con un signo de interrogación escrito a lápiz. Siempre fascina a los expertos, que ven en estos gestos iniciales una excusa, distinta cada vez, para revisar varias teorías.

La fe

Allí, preso en la torre, pasaban muchas cosas y curioseaba unos papeles antiguos. Algunos alumnos habían rellenado un formulario de forma extravagante.

Después conseguía salir y nuevamente volaba feliz sobre los campos y las aguas, sentía algo de miedo al pasar bajo los puentes, a ras del río.

Los que se quedan

¿Ya hace cuatro años? Me enviaste a conducir por una autopista de niebla y recuerdos, llena de miedo a no poder seguir. Toda la espiritualidad de ese momento se reduce, ahora, a algunas imágenes que retornan con la fuerza de lo reprimido, con la habilidad de la indiferencia. Mi única cómplice viaja a mi lado, me lleva siempre un poco más lejos, hacia donde ya estuvimos. Se hace tarde. Cualquier día volvemos a empezar.

La descripción

¿Qué pregunta es ésa? ¿Qué más se puede decir de esta mujer que sube del desierto y que te convierte, fuera de toda referencia temporal, en los que te contemplan? ¿No está ya definida de un modo suficientemente certero?

Parece que el que habla, es decir, el que desea, quiere saber más de lo que cree que sabe, pero sabe ya más de lo que quiere saber. No son más que rebuscadas declaraciones de amor.

Sólo hay esencia en los actos. ¿Y el acto de señalar, por ejemplo, qué sólo transforma la percepción del que contempla un dedo alucinado que apunta al Sol, o a Europa? Es lo que se olvidaron de enseñarnos.

La angustia

En este mismo punto se sienta ella cada noche, regulando el movimiento de la luna para ocupar las casillas vacías, aún impensables pero activas. Dentro sólo hay expectativa.

El problema de hablar del deseo es darlo por único cuando se conoce la quietud y todo se mueve alrededor, desplazando lo que se ve, una bebida roja, hacia el afuera, hacia dentro de un año: no ver las cosas sino a través de ellas, las vidas que no vivimos, siempre el crepúsculo, escribiéndolo todo de camino al trabajo.

O en un lugar fabuloso de cuya fundación contaron la historia, que olvidé el otro día. No se podía hablar sin llorar; los placeres están vedados a lo oral y el más agradable me estremecía desde el principio de cada incursión. Sólo la música de la adolescencia nos hará revivir esas sensaciones, tan mareados.

El método

En el principio era bastante más indefinido: unas gotas de agua por aquí, un poco de sal, viento azulado, lava, un molusco y alguna otra criatura. Es decir, o me escribías tú primero o te escribía yo.

¿Se puede presentar firmemente una candidatura frágil? Si me quedo tejiendo un rato, los hilos empiezan a ordenarse solos y estamos otra vez auscultando a la odiosa Penélope. Cada año quedan menos vagabundos.

Al final todo encaja, como dices siempre. Hay sol y los niños me siguen. Surgieron muchas ideas, todas ya olvidadas.

El progreso

A través de las ventanas del tranvía vimos desfilas a las mujeres que te protegían. Eran mucho más jóvenes, de una timidez enfermiza, estudiaban violín y psicología en sus ratos libres. He conseguido un abrigo más grueso, nadie podría, desde tan lejos, imaginar cuánto mejorará mi calidad de vida. Dentro de unos años rechazaré esta estética; ahora hay que aprovechar este momento, esta mañana soleada en la que espero frente al museo mientras unas pompas de jabón vuelan entre la gente.

El gusto

Sobre la reciente mentira horizontal construyes la pirámide empezando por la forma de tus ojos, una manera simpática de aplaudir la desconfianza en el sentido de la vista. Alta, coronarás la arquitectura con una banderita que nunca va a agitarse con el viento sino con el sonido, según cuenta tu historia. Vivían condicionados por sus primeras palabras, por la imagen imprevista de una mejilla despolvada, por el deseo extremo de tocar un dedo con la punta de otro dedo, sin decirse nada, porque estaban contentos y no lo sabían.

Los espacios cerrados

Tendrás que ejercitar los ojos recogiendo las nubes que te envío, la limpia altura de las chimeneas que diseminaban olor a azúcar por toda la ciudad, las imágenes que arrastra la corriente subterránea.

Ahora sí que empuja el viento, viene entre las estatuas para agitar emociones antiguas que aún no tienen nombre, para golpear las puertas de los espacios cerrados donde la culpa circula con fluidez, donde vibran las mentiras y el pasado se sueña diferente.

Está nevando mucho, todo es blanco fuera de mí.

El orden

Este inevitable vacío de las cosas, su falta de relación con nuestras expectativas y la esperanza con que las definimos, no es un vacío pasivo; susurra, reclama que la piedra siga siendo piedra, que lo vertical, lo instantáneo, siga incidiendo sin violencia sobre lo horizontal. Lo permanente, entonces, resistirá con la paciencia propia de lo ajeno, de lo que ya no importa, explicándonos de nuevo las primeras lecciones para que no olvidemos más que el agua es la piedra más dura.

Velada Fantomas

La fascinación por Fantomas fue la de toda una época. Entre los lectores fervorosos del popular personaje de la serie de Pierre Souvestre y Marcel Allain, se encontraban Guillaume Apollinaire ("Fantomas es, desde un punto de vista imaginativo, una de las obras más ricas que existen") y Max Jacob, fundadores de la Sociedad de Amigos de Fantomas, así como Jean Cocteau y Blaise Cendrars ("Fantomas es la Eneida de los tiempos modernos"). Los jóvenes surrealistas, para los que Robert Desnos era un profeta, consideraban a Fantomas uno de sus dioses tutelares, junto a Jacques Vaché, el conde de Lautréamont y Arthur Rimbaud.

A un precio de 65 centavos de franco, las primeras 32 novelas de Fantomas se habían publicado en el editorial Arthème Fayard, a un ritmo vertiginoso, entre el 10 de febrero de 1911 y el 20 de septiembre de 1913, agotando varias tiradas; a partir del segundo episodio, las ilustraciones en colores de las tapas estuvieron a cargo del dibujante italiano Gino Starace. El éxito de la truculenta saga del "Emperador del Crimen", rápidamente traducida al inglés, el alemán y el italiano, llevó a Gaumont a adquirir los derechos de adaptación cinematográfica y a poner en manos de Louis Feuillade la realización, entre 1913 y 1914, de una pentalogía; Fox quiso a su vez producir la versión norteamericana y, en 1920, encargó a Edgard Sedgwick una serie en veinte capítulos, hoy presuntamente perdida.

Una década más tarde, con la expansión de la radiotelegrafía y la difusión del cine sonoro, Fantomas volvió a atacar. Primero fue la "película hablada" de Paul Fejos, estrenada en la primavera de 1933; a finales del otoño, un anuncio tomó por sorpresa a los oyentes de Radio-Paris: "Fantomas, el bandido legendario y temible, el Maestro del Espanto, el hombre al que ningún crimen hace retroceder, ¡va a retomar el curso de sus fechorías! Escuche mañana en la T.S.F. la Velada Fantomas". La noticia enseguida corrió de boca en boca: por el moderno sistema de *Télégraphie sans Fils* (Telegrafía sin Cables), se transmitiría *La Grande Complainte de Fantomas* (La gran letanía de Fantomas), una obra de radioteatro escrita y dirigida por el poeta surrealista Robert Desnos.

Producida por Paul Deharme, uno de los pioneros de la radiofonía francesa, y patrocinada por *Le Petit Journal*, que lanzaba un nuevo episodio del folletín creado por Pierre Souvestre y Marcel Allain, *La gran letanía de Fantomas* se transmitió el viernes 3 de noviembre de 1933, entre las 20.15 y las 21 horas, por Radio-Paris y otras estaciones regionales. De esta emisión original desgraciadamente no quedan rastros; sólo se conserva la copia dactilografiada que Marie-Claire Dumas publicó en su edición de las *Œuvres* de Desnos (París, Gallimard, 1999) y que ha servido de base a esta traducción.

No sin razón, al presentar el texto a los lectores franceses, Dumas recuerda que la crítica de la época definió *La gran letanía de Fantomas* como una "suite radiofónica" y la consideró una "superproducción". Kurt Weill, que había colaborado con Bertolt Brecht en *La ópera de tres centavos* (1925), musicalizando –vale la pena recordar– la *Letanía de Mackie Messer* y versiones alemanas de baladas de François Villon, contribuyó con la partitura de la "Letanía de Fantomas". La canción, que escande la recreación de doce escenas tomadas de las novelas de Souvestre y Allain, fue escrita por Desnos especialmente para la emisión radiofónica sobre el modelo de "La letanía de Fualdès", una popular canción satírica de principios del siglo XIX, cuya autoría se atribuye a un dentista apodado Catalán.

La gran letanía de Fantomas –publicada separadamente en *Fortunes* (1942) y de la que existen varias grabaciones, entre ellas una de Léo Ferré acompañado en un organito por Jean Arnault– está compuesta de 25 sextinas y un envío, en general de metro octosilábico y rima asonante (*abbacc*), que parecen simplemente verificar distintos episodios de las novelas de Souvestre y Allain. Sin embargo, como ha mostrado Marc Agenot, el poema de Desnos ofrece un múltiple juego paródico: el humor negro que ya tenía la "Letanía de Fualdès", inspirada en la misteriosa muerte del procurador general de Rodez en 1817, se ve potenciado en "este pastiche surrealizado de canción popular" por la reelaboración de una versión paródica anterior de aquella balada –"Los crímenes del panadero (tonada de Fualdès)" de 1886– reproducida en un panfleto de la *Action française* en 1930 (*Études Françaises* IV, 4, pp. 423-430).

Director Literario de Radio-Paris, Desnos hizo otras incorporaciones clave para su *Velada Fantomas*. Por un lado, asignó la dirección de actores a Antonin Artaud, que también prestó su voz al "Emperador del Crimen"; por otro, puso en manos del cubano Alejo Carpentier, exiliado en París desde 1928 con la ayuda de Desnos, la producción musical de la emisión, que contó con la presencia en el estudio de un centenar de artis-

tas, entre ellos un tenor de ópera y un cantor callejero, cada uno de los cuales interpretó una copla diferente de la obra.

Mientras preparaba la emisión de Radio-Paris, Desnos bosquejó otra versión de *Fantomas*, mezcla de ópera, ballet y comedia musical, de la que se han conservado sólo algunas escenas, precedidas de esta síntesis argumental. "El policía Juve persigue al bandido Fantomas que acumula crímenes y catástrofes. Pero, aunque al cabo de varias vueltas, Juve puede matar a Fantomas y Fantomas matar a Juve, una fuerza misteriosa los obliga a perdonarse. Sucede que uno y otro sólo existen en la medida que combaten entre sí. La desaparición de uno entrañaría la desaparición del otro. Su combate es el equilibrio entre dos fuerzas idénticas y contrarias. El día en que descubren que son hermanos gemelos está signado por terribles catástrofes en todo el mundo y los dos mueren. Fandor y Helena son los hijos de Juve y Fantomas. Su unión indica la desaparición de los dos hombres y, más allá de la muerte, prolonga su identidad. Lady Beltham es la enigmática y trágica alegoría del amor, de sus pasiones y de sus desórdenes. Bouzille es el espíritu mismo de la tierra, origen y fin de todo. Los cómplices de Fantomas son la humanidad presa del hambre, de los vicios, de las enfermedades, y que por fin triunfa el día en que Juve y Fantomas han muerto. Ellos destruyen el orden viejo" (Desnos, *Œuvres*, op.cit., pp. 759-765).

Desnos nació en París el 4 de julio de 1900. Militante de la Resistencia, fue detenido por la Gestapo y deportado primero a Buchenwald y luego Terezin, donde murió de tifus el 8 de junio de 1945. Su obra comprende varios libros de poemas y prosa poética, una novela, cuentos infantiles, taquigrafías de sueños, pinturas, guiones de cine, panfletos políticos, textos publicitarios y ensayos que reflexionan sobre las posibilidades estéticas de los nuevos procedimientos técnicos. En castellano pueden leerse: *A la misteriosa: Las tinieblas* (edición bilingüe, traducción, introducción, notas y cronología de Ada Salas y Juan Abeleira, Madrid, Hiperión, 1996), *The Night of Loveless Night* (traducción de Carlos Cámara y Miguel Ángel Fontán, *El Otro Mensual*, nº 22, junio-julio 2003; <http://www.eldigoras.com/eom/umbral.htm>), *El zoológico de Tristán* (traducción de María Elena Walsh, Madrid, Orbis, 1984), la selección de poemas incluida en Aldo Pellegrini, *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1961; reed. Barcelona/Buenos Aires, 1981 y 2006, pp. 126-135) y "dos textos inéditos" recopilados en Alejo Carpentier, *Tientos y diferencias*, Montevideo, Arca, 1973, 3ª ed. ampliada, pp. 143-155.

Recientemente, la historiadora y curadora de arte Anne Egger ha publicado una vasta y minuciosa biografía intelectual de Desnos, enriquecida con una gran cantidad de nuevos documentos, imágenes y testimonios: Robert Desnos, París, Fayard, 2007.

Ricardo Ibarlucea



PRIMERA EDICIÓN, Nº 1, 1911. ILUSTRACIÓN DE GINO STARACE.

Robert Desnos - traducción y notas de Ricardo Ibarluçia

La gran letanía de Fantomas

Prólogo

Música: "Cuando las mariposas pliegan sus alas..."¹

RELATOR: Más allá de canciones y de marchitos ramos, Esta noche la ruta del tiempo remontamos. Usted, Señor, usted aún no se afeitaba, Los pantalones largos apenas estrenaba. Usted, Señora, usted ya estaba grandecita Para seguir usando vestidos de nenita. ¿Y usted? Usted estaba en su mejor estado Y París recorría, de punta a punta, a nado. Así Blériot la Mancha había atravesado. A principios del trece o en el catorce a fines. Ustedes todavía comían chupetines O un aperitivo tomaban en los bares De la Gare Saint-Lazaire o de los bulevares.

Música: "Los juramentos son fáciles, los amores son frágiles..."

—¿Qué van a pedir la Dama y el Caballero?
—Un ajeno.
—¿Y para la Dama?
—Una menta.
—Pidan *La Patria, La Prensa...* Asesinato del cantor Fragon...²
—Camarero, llámeme un coche de punto, uno de la Urbana.
—Sports completos, resultado completo de las carreras...
—*La Patria, La Prensa...* Kaiser gana el Lemonnier...³
—*La Prensa...* Erupción de volcán en Japón, 70.000 muertos, pida *La Prensa*, todos los detalles, la catástrofe de Japón...⁴
—Mozo, un ajeno y un démi-Londres.⁵
—*La Patria, La Prensa*, golpe de la banda de Bonnot...⁶

Toque de timbales.
—*La Gaceta*,⁷ edición especial, ¡el nuevo crimen de Fantomas!
—*La Patria*, el atentado contra Chérif Pacha...⁸
—El gran crash de 25 millones...⁹
—*La Prensa*, naufragio del submarino inglés A-7...¹⁰
—Mozo, un ajeno y algo con qué escribir.
—*La Patria, La Prensa*, murió el General Picqueart...¹¹
—*La Patria, La Prensa*, murió Paul Déroulède...¹²

Toque de timbales.
—*La Gaceta*... Edición especial... ¡el nuevo crimen de Fantomas!
—Entonces tomé Madeleine-Bastille, pero había tal embotellamiento que tardé 16 minutos en ir de la Puerta Saint-Martin a la Ópera.
—*La Patria, La Prensa*, el caso Cadiou...¹³ reclame detalles... Sports completos...
—Reclame la muerte de Bonnot... todos los detalles...¹⁴
—*La Prensa*, resultado del match: victoria de Sam Langfort...¹⁵

Golpe de timbales.
—*La Gaceta*, edición especial. Fantomas continúa.
—*La Patria*, elección del Señor Bergson a la Academia...¹⁶ El caso Rochette...¹⁷
—*La Prensa...* murió Védérines... murió el aviador Védrines...¹⁸
—¿Védérines murió?
—No, Védérines no, su hermano.
—*La Prensa...* El raid de Brindejeon des Moulinais...¹⁹
—El raid de Roland Garros... París-Niza en dos días por Roland Garros, todos los detalles...²⁰

—¡Van a terminar llegando a Nueva York!
—*La Patria... La Prensa...* resultado de las elecciones...²¹ ¡arrestan a la banda de las máscaras negras!²²
—El viaje del rey de Inglaterra a París...²³

Toque de timbales.
—*La Gaceta*... Edición especial... De nuevo Fantomas...
—*La Patria... La Prensa...* sports completos, el accidente del dirigible...²⁴ La Toma de Taza...²⁵ El robo de *La Gioconda*...²⁶ Murió el poeta Mistral...²⁷
—*La Patria, La Prensa...* concurso del Conservatorio...
—¿Cuáles son los primeros premios de tragedia?
—Roger Gaillard y Yonnel...²⁸

Toque de timbales.
—*La Gaceta*... Edición especial... El crimen de Fantomas...
—Mozo, un ajeno...
—*La Patria, La Prensa...* El naufragio del *Empress of Ireland*, más de 1.000 muertos... últimos detalles...²⁹
—La banda en Bonnot... Ejecutan a Raymond la Science...³⁰
—El derrocamiento del ministro Ribot...³¹
—Hundimiento en París...³² Pida *La Prensa...*
—El temblor de tierra de Sicilia...³³ La huelga de co-reos...³⁴

Gran ruido en la orquesta.
—Pida *La Gaceta*... Edición especial... ¡De nuevo Fantomas!
—*Siempre Fantomas!*
—*Rumores de voces.* —¡Fantomas! ¡Fantomas! ¡Fantomas!

1. La música de este prólogo es *Quand les papillons* (Cuando las mariposas), canción de Férel, grabada en 1912: *Romanes et Mélodies (1900-1920)*, París, Universal Music, 2000, t. 19.
2. Harry Fragon (seudónimo de Victor Léon Philippe Rot), cantor y compositor de origen británico. Nacido en Londres en 1869, desarrolló su carrera principalmente en París; su repertorio comprendía canciones en francés y en inglés, que fueron muy famosas durante la *Belle Époque*, en tiempos del fonógrafo de cilindro de ébano. La noche del 13 de diciembre de 1913, al regresar a su departamento de la rue Lafayette, fue asesinado de un disparo por su propio padre, aparentemente luego de haber disputado a causa de una mujer. Sus funerales fueron multitudinarios. Nótese que todas las noticias reenvían aproximadamente al período de publicación de la primera serie de *Fantomas*.
3. El "Prix Jules Lemonnier" es el torneo hípico que se realiza hasta hoy en el Hipódromo de Vincennes, hacia fines de diciembre. Kaiser es el nombre del caballo ganador.
4. El 11 de enero de 1914, el volcán Sakurajima, situado al sur de la isla de Kyushu, en la bahía de Kagoshima, entró en erupción después de un siglo, cubriendo de lava 20 kilómetros cuadrados. Los diarios reportaron 7.000 muertos (Desnos, por error, le añade un dígito) y 13 mil casas destruidas.
5. Trago elaborado con London Dry Gin y cerveza.
6. Legendario grupo "anarco-illegalista", acudido por Jules Bonnot (1876-1912), que mantuvo en vilo a Francia entre diciembre de 1911 y abril de 1912. Fue la primera banda de asaltantes en utilizar automóviles, obligando a la Sûreté a crear un destacamento de patrulleros. Su saga espectacular la película *Bandits en automobile* (Bandidos en automóvil, 1912) de Victorine Jasset y *Les vampires* (Los vampiros, 1915-16), "serial" mudo de Louis Feuillade, director también de los primeros cinco largometrajes sobre el personaje creado por Pierre Souvestre (1874-1914) y Marcel Allain (1885-1969): *Fantômas. À l'ombre de la guillotine* (Fantomas. A la sombra de la guillotina, abril de 1913), *Juve contre Fantômas* (Juve contra Fantomas, septiembre de 1913), *Le Mort qui tue* (El muerto que mata, noviembre de 1913), *Fantômas contre Fantômas. Le policier apache* (Fantomas contra Fantomas. El policía apache, marzo de 1914), *Fantômas. Le Faux Magistrat* (Fantomas. El falso magistrado, abril de 1914).
7. Traducimos así el nombre de *Le Petit Journal*, periódico parisiense que, entre 4 de noviembre y el 29 de diciembre 1933, publicó a lo largo de treinta y seis entregas *Si c'était Fantômas? Feuilleton quotidien* (¿Si fuera Fantomas? Folletín diario), sexta novela de la segunda serie de *Fantômas*, continuada por Allain, tras la muerte de Souvestre, ya sin el ritmo mensual de las primeras 32 y compuesta de 11 títulos aparecidos entre 1919 y 1963. La emisión de *La Grande Complainte de Fantômas* formó parte de la estrategia de lanzamiento del folletín y fue ideada por Paul Deharme, creador de la agencia "Information et Publicité", que inauguró la modalidad de los "tandas publicitarias". Traducido al castellano, *¿Si fuera Fantomas?* se publicó en el diario *La Prensa* de Buenos Aires, entre el 10 y el 20 de junio de 1935.
8. Chérif Pacha (Estambul, 1865-El Cairo, 1944), político y diplomático turco. Exiliado en París después de la revolución de los Jóvenes Turcos, fundó en 1909 del Partido Radical Otomano y fue uno de los jefes de la oposición liberal. Denunció el genocidio armenio y, al cabo de la Gran Guerra, reivindicó los derechos de la nación kurda, de cuya delegación fue representante en la Conferencia de Paz de 1919.

9. Primer gran caída mundial de la bolsa en el siglo veinte. El desastre financiero se desencadenó en la última semana de julio de 1914, ante la inminente declaración de la guerra.
10. El submarino A-7 de la Royal Navy se hundió en Whitsands Bay, cerca de Plymouth, el 16 de enero de 1914. Los integrantes de la tripulación -11 en total- quedaron aprisionados en su interior.
11. El General Marie-Georges Picquart, nacido en Estrasburgo en 1854, jugó un papel decisivo en el *affaire Deryfus*, al descubrir pruebas que incriminaban al oficial Ferdinand Walsin Esterhazy, espía de los alemanes. Murió en Amiens, el 18 de enero de 1914, a consecuencia de una caída de caballo.
12. Paul Déroulède, político y poeta nacionalista, nacido en París el 2 d septiembre de 1846 y muerto el 30 de enero de 1914. Siendo muy joven, participó como soldado de la masacre de la Comuna de París; luego fundó la "Ligue des Patriotes" y, durante el caso Dreyfus, dio pruebas abiertas de antisemitismo. Su poema "Le Clairon" (El Clarín, 1875) integró los manuales escolares franceses hasta mediados del siglo XX.
13. Louis Cadiou fue un industrial bretón que desapareció misteriosamente sin dejar rastros. El 14 de febrero de 1914, los diarios informaron que la vidente Madame Camille Hofmann, consultada por la familia, había revelado, en un "sueño magnético", la localización exacta del cadáver, enterrado en la linde de un bosque.
14. El 27 de abril de 1912, Jules Bonnot fue cercado por policías armados con modernísimas metralletas de mano, en su guarida de los arrabales de París. Después de un intenso tiroteo, la casa fue volada con dinamita. Herido de muerte en la explosión, Bonnot tuvo tiempo de redactar su testamento, en el que asumió la responsabilidad de todos los delitos y exculpó a los miembros de su banda. El otro héroe de aquella jornada fue el sargento Louis Lépine (1846-1933), prefecto de la policía del Sena y creador, hacia 1901, del concurso de inventores que lleva su nombre. Su figura pudo haber inspirado a Souvestre y Allain el personaje del inspector Juve.
15. Sam Lanford (1883-1956), según la correcta ortografía de su apellido, fue un famoso boxeador negro, oriundo de Weymouth Falls, Canadá. Apodado "The Boston Tar Baby" (El chico alquitranado de Boston), realizó unos 300 peleas profesionales y llegó a ser campeón de todas las categorías. Desnos alude probablemente al combate con Gunboat Smith, "la esperanza blanca", el 20 de octubre de 1914 en Boston, Massachusetts. Lanford ganó por knock-out en el tercer round.
16. El filósofo Henri Bergson (1859-1941) fue electo miembro de la Academia Francesa el 12 de febrero de 1914; su designación resultó la última ante de la Gran Guerra. Enseñaba entonces en el Collège de France y había publicado, entre otros escritos, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* (1889), *Materia y memoria* (1896), *La risa* (1900) y *La evolución creadora* (1907).
17. Henri Rochette, nacido en Melun en 1878, fue un audaz hombre de finanzas, protagonista de un escándalo que desnudó la corrupción del sistema político francés. El 26 de julio de 1912 fue sentenciado a tres años de prisión, cuando ya jamás cumplió, ya que huyó a México antes de ser arrestado. El *affaire Rochette* tuvo una resurrección inesperada el 16 de marzo de 1914, cuando Henriette Reynouard, esposa del ministro de economía Joseph Caillaux, ingresó en la redacción del *Le Figaro* y asesinó de varios balazos al periodista Gaston Calmette, director del periódico, por haber acusado a su marido de complicidad con el supuesto estafador.

Es preferible que cada copla sea cantada por un artista diferente, una vez un hombre, otra vez una mujer.

Copla nº 1

Oigan bien, hagan silencio,
Triste es la enumeración
De delitos sin perdón,
Vejeciones y actos cruentos
De Fantomas, el genial
Y temible criminal.

Copla nº 2

Lady Beltham es su amante.
Al marido asesino,
Cuando él los sorprendió
Justo en lo más excitante.
El Lancaster, al zarpas,
Hundió en el fondo del mar.

La estupefacción del Ministro

EL MINISTRO DEL INTERIOR. —¡Hola! ¿Quién habla? La Prefectura. Aquí el Ministro del Interior. ¿Qué? ¡Juve, el policía Juve logró arrestar a la banda de Fantomas! ¡Bravo!

Suena otra vez el teléfono.

EL MINISTRO. —¡Hola! ¿Qué sucede? ¿Encontraron a Juve atado en su despacho esta mañana? ¿Está seguro? Acaban de decirme que estaba en Alfortville.

EL UJIER. —Señor Ministro, un agente ciclista pregunta por usted.

EL MINISTRO. —¡Ah! ¿Qué más sucede?

AGENTE CICLISTA. —Señor Ministro, vengo a informarle que el inspector Juve fue asesinado esta noche.

EL MINISTRO. —¿Qué?... ¿Qué?... Está bien, vaya... (Aparte)... ¡No se entiende nada!

EL UJIER. —Señor Ministro, una dama quiere hablar con usted.

EL MINISTRO. —¡Ah! ¿Qué cosa! Entran en mi oficina como Pancho por su casa... ¿Qué sucede?



Tercera edición, N° 3, 1956. Ilustr. de Michel Gourdon.

18. Jules Védrines (1881-1919) fue uno de los pioneros de la aviación francesa. Famoso por sus proezas acrobáticas, estableció el record de velocidad en un monoplaza (145, 161 km/h) el 13 de enero de 1912.

19. Marcel-Georges Brindejonc de Moulinais (1892-1916) logró fama mundial como aviador en 1913, batiendo records de distancia en monoplano. Entre el 10 de junio y el 2 de julio de ese año, completó su raid de Europa (Berlín-Varsovia-Dvinsk-San Petersburgo-Reval-Estocolmo-Copenhague-Hamburgo-La Haya-París), logrando la marca de 4.820 km. Durante la Primera Guerra, su avión fue abatido accidentalmente por la artillería francesa.

20. Roland Garros (1888-1918) fue, junto con Jean Mermoz, una de las máximas figuras de la aviación francesa. En 1912, visitó Brasil y la Argentina. Entre sus innumerables hazañas, se destaca la primera travesía del Mediterráneo el 23 de septiembre de 1913. Desnos alzó probablemente al primer tramo de este célebre raid, que abarcó París, Fréjus (Niza), Túnez, Argelia y Marsella. Garros desapareció en combate hacia el final de la Gran Guerra.

21. Elecciones legislativas en Francia, realizadas en dos turnos, el 24 de abril y el 10 de mayo de 1914. El resultado favoreció a los socialistas, opuestos a la carrera armamentista, que consiguieron 102 representantes en la cámara de diputados.

22. No hemos podido identificar a esta banda, cuyo nombre evoca el título de *Les masques noirs* (1912), película de Mauritz Stiller con Lili Bech y Victor Sjöström. Desde el folletín *Los hábitos negros* (1863-1875) de Paul Féval hasta la leyenda de la Mano Negra, que actuó en el sur de España hacia fines del siglo XIX, la imaginación popular se representó a los integrantes de estas "sociedades del crimen" con máscaras o antifaces, capuchas y mallas negras, tal como en las ilustraciones de Gino Starace para *Fantomas* y las películas de Feuillade.

23. El viaje a París del rey Georges V y la reina Mary de Gran Bretaña e Irlanda, emperador y emperatriz de la India, a París tuvo lugar del 22 al 24 de abril 1914. La lujosa revista *L'Illustration* (año 72, n° 3713, sábado 25 de abril de 1914, pp. 316 y 325-332), dedicó una amplia cobertura fotográfica a la llegada de los soberanos, la recepción del presidente Raymond Poincaré en el Eliseo, el multitudinario cortejo en el Arco de Triunfo, la visita al hospital inglés de Levallois-Perret y las cinco medallas obsequiadas al pueblo francés.

24. El 24 de agosto de 1914, el dirigible Dupuy de Lome fue destruido, a causa de una confusión, por las propias tropas francesas.

25. El 11 de mayo de 1914, el ejército francés, bajo las órdenes del general Maurice Baumgarten, tomó posesión de la ciudad de Taza, en Marruecos.

26. El domingo 21 de agosto de 1911, los guardias del Museo del Louvre constataron con sorpresa que el retrato de Mona Lisa había desaparecido. La noticia recorrió el mundo y se organizó una suscripción internacional destinada a pagar el rescate. Guillaume Apollinaire fue acusado del robo y encarcelado en la prisión de la Santé. En diciembre de 1913, el cuadro fue recuperado por un anticuario de Florencia y restituido al Louvre en enero de 1914. Se cree que el verdadero autor del robo fue un argentino que vivía en París y se hacía llamar "Marqués de Valferio".

27. Frédéric Mistral, escritor francés de lengua occitana, nacido en Maillane, Provence, en 1830. Fundador de la asociación cultural Félibrige, dedicada a la preservación y desarrollo de la lengua provenzal, fue Premio Nobel de Literatura en 1904 (junto con el dramaturgo español Jo-

LA DAMA (con acento ruso). —Soy la Princesa Danidoff. La Gran Duquesa Alexandra acaba de desfigurarme la cara porque, sin saberlo, la engañé con Tom Bob, que es su amante.

EL MINISTRO. —¿Que la Gran Duquesa Alejandra es la querida de Tom Bob? (Estallando)... ¡Pero por qué piensa que eso me importa!

Suena el teléfono.

EL MINISTRO. —¡Ah! Caramba, caramba, ¿qué sucede?... ¿Qué? ¿Tom Bob es Fantomas?

EL UJIER. —Señor Ministro, está aquí el Prefecto de la Policía.

EL MINISTRO, al Prefecto. —¡Ah! Cae justo. ¡Hummmmm!

EL PREFECTO, que no sabe nada. —¿Qué sucede, Señor Ministro?

EL MINISTRO. —¡Ah! ¿Que qué sucede? ¿Sucede que me estoy volviendo loco! Están todos maniáticos... están todos libres... hay doce malvivientes arrestados...³⁵ La Gran Duquesa Alejandra es la querida de Tom Bob, que es Fantomas... que es el amante de la Princesa Danidoff... ¡la Gran Duquesa Alejandra es un fraude! Juve está muerto, pero arresté a doce bandoleros... ¡Tom Bob está amarrado... después libre en lo de Gran Duquesa! En fin, sucede que yo no entiendo nada de nada de lo que pasa ¡y quiero que me dejen tranquilo!

Copla nº 3

A unos cientos asesina.
Juve envía al malhechor,
Con ayuda de Fandor,
Derecho a la guillotina...
¡Pero un actor muy popular
Ejecutan en su lugar!

La ejecución de Jean Valgrand³⁶

LA MULTITUD. —¡No empujen, no empujen, pero no empujen!

(sigue en pág. 14)

és Echegaray). Su obra comprende libros de poemas, obras de teatro, cuentos, ensayos, memorias y un gran diccionario occitano, *Lou Tresor d'òc Felibrige* (El tesoro del felibrige, 1878-1886). Murió el 25 de marzo de 1914.

28. Segundo Concurso de Graduación del Conservatorio Nacional de Música y de Declamación. En julio de 1913, el Primer Premio de Tragedia fue ganado por Jean Ynnel (Jon Schachman, 1891-1968), actor francés de origen rumano, que hizo más tarde una brillante carrera en la Comédie-Française; Roger Gaillard (1893-1970), que obtuvo el Segundo Premio, actuó en *Le Diable Boiteux* (El Diablo cojo, 1948) de Sacha Guitry y en la adaptación cinematográfica de la novela *Les enfants terribles* (Los niños terribles, 1950), dirigida por Jean Cocteau y Jean-Pierre Melville.

29. Moderno trasatlántico de la Canadian Pacific Steamship Company. Se hundió en el río San Lorenzo, que conecta los Grandes Lagos y el Atlántico, en el amanecer del 29 de mayo de 1914, apenas 14 minutos después de haber chocado con otro buque. Murieron 1.012 personas, alrededor de quinientas menos que en el naufragio del Titanic en 1912.

30. El anarquista Raymond Callemin, alias "Raymond la Science", formaba parte de la banda de Bonnot. Fue guillotinado el 21 de abril de 1913 en París, delante de las puertas de la prisión de la Santé.

31. Alexandre Ribot (1842-1923), magistrado y político republicano, miembro de la Académie Française. Fue presidente del Consejo de Ministros del 9 al 12 de junio de 1914, tras la caída del gobierno de Gaston Doumergue.

32. En enero de 1910, como consecuencia de incesantes lluvias, el Sena experimentó una gran crecida, que inundó París y los suburbios. Más de 200.000 personas y 150.000 inmuebles fueron afectados por la catástrofe, que provocó derrumbes, grietas y hundimientos en diversos barrios.

33. El 8 de mayo de 1914, un violento terremoto, en la provincia de Catania, destruyó la ciudad de Linera. Murieron alrededor de 700 personas.

34. En marzo y en mayo de 1909, dos grandes huelgas generales de correos y telégrafos afectaron París y otros grandes centros urbanos de Francia.

35. Literalmente, "doce Apaches", nombre dado a las bandas de jóvenes delincuentes que actuaban en el centro de París y se refugiaban en los arrabales. Al estallar la Gran Guerra, ha demostrado Michelle Perrot, la franja social de la que provenían fue la primera en ser enviada al frente ("Dans le Paris de la Belle Époque, les 'Apaches', premières bandes de jeunes", en AA.VV., *Les Marginaux et les exclus dans l'histoire, Cahiers Jussieu*, n° 5, Paris, UGE, 1979, pp. 389-407).

36. En el primer episodio del folletín de Souvestre y Allain, Jean Valgrand es un actor que representa el papel de Gurn (una de las personalidades de Fantomas) en un teatro de París, mientras el malhechor se halla encarcelado en la prisión de La Santé, esperando el día de la ejecución, acusado del asesinato de Lord Beltham. En *L'ombre de la guillotine*, primer largometraje de la serie dirigida por Feuillade, la escena de la guillotina fue alterada para evitar la censura, de modo tal que Valgrand es salvado, a último momento, gracias a la prodigiosa intervención del inspector Juve. Diebler es el jefe de los verdugos; Bouzille, un vagabundo fabulador, que se aprovecha de la fama de Fantomas para vender a Fantomas por unas monedas.

(viene de pág. 13)

Un hombre. —¿A qué hora es la ejecución?
FANDOR. —Juve, ¡la máquina está armada?
DOS VOZES EN LA MULTITUD. —Ahí está Deibler, ahí está Deibler...

AGENTE DE POLICIA. —Vamos, vamos, atrás, atrás, atrás, ¡pero atrás!

UNA VOZ ARRABALERA. —¡Eh, Bouizille! ¡Bouizille, suerte que uno haya pasado a la hora en que Deibler guillotina! ¡Eh, miren la máquina!

DEIBLER. —¿Dónde está el furgón?
EL AYUDANTE. —Está ahí, Señor Deibler.

DEIBLER. —Monten el armazón. Enderecen los montantes. Saquen la cuchilla. Señor Juve, póngase allí, estará mejor.

JUVE. —Fandor... ven acá.
EL DIRECTOR DE LA PRISION. —Calma, amigo mío, su apelación fue rechazada.

EL CONDENADO. —¿Dónde estoy?
UNA VOZ. —Vamos, apúrense.

EL CONDENADO. —Yo... no soy...
VOZ DE MUJER. —¡Aquí está!

LA MULTITUD. —¡Eh! No empujen... No empujen... no empujen, por Dios! ¡Que lo maten! ¡Que lo maten!

VOZ DE HOMBRE. —¡Muera Fantomas!
En ese momento, se escucha la cuchilla que cae con un ruido seco. La multitud da un grito de horror y de espanto.

—¡Aaaaah! ¡Aaaaah!
EL JUEZ. —¡Se hizo justicia!

JUVE. —¡Fandor! ¡Fandor!
FANDOR. —¿Qué sucede?

JUVE. —¡No es Fantomas el que acaban de guillotinar!

FANDOR. —¿Qué dice usted?
JUVE. —Esta cabeza está maquillada. ¡Fantomas está libre! ¡Fantomas se nos escapa!

Copla nº 4

Un faro en la tormenta,
Cae y las olas del mar
Hacen los botes volcar.
Fantomas y Lady Beltham
Sobreviven al tifón,
Igual que Juve y Fandor.

Copla nº 5

El monstruo tiene una hija
Tan linda como un clavel.
Si la dulce Helena es fiel,
No es un rasgo de familia,
Pues rescata a Fandor
De la muerte con valor.

El noviazgo trágico

HELENA. —¿Tengo que hacer como si no lo conociera, no debo saludarlo, Fandor?

FANDOR. —Helena, le debo a usted la vida. Beso sus manos. ¿Cómo puedo reconocer su entrega, su coraje?

HELENA. —Fandor, no me atrevo a pedirle nada.
FANDOR. —Pida. ¿No le debo la vida?

HELENA. —Entonces, le pido que nunca me olvide, que tenga de tanto en tanto un pensamiento para la pobre Helena.

FANDOR. —¡Un pensamiento! Le dedico todos mis pensamientos. ¡Solo pienso en usted! ¡Su imagen frecuenta mis noches, mis sueños, mis esperanzas!

HELENA. —¡Fandor!
FANDOR. —¡Helena, la amo!

FANTOMAS, con su voz grave. —¿Y yo, se olvidan de mí?
HELENA, aterrORIZADA. —¡Fantomas!

FANTOMAS. —Helena, no olvides que eres mi hija, eres la hija de Fantomas, el genio del crimen, ¡ja, ja, ja! (Sale burlando.)

FANDOR, pasmado. —¡No!
HELENA. —Es verdad. Ha dicho la verdad.

FANDOR. —¡Helena, hija de Fantomas!

HELENA. —Fandor, lo amo. ¡Puedo amarlo?

UNA VOZ. —Me parece que esto va a salir mal. La policía rodea la casa.

BOUIZILLE. —Señor Fandor, Señorita Helena. ¡Miren,

Fantomas! ¡Ah! Lo que es sorpresa la verdad, esto es una sorpresa.

FANDOR. —Cállate, Bouzille.
HELENA. —¡Liberará a mi padre, Fandor!

BOUIZILLE. —Rápido, se escapa, ¡Fantomas se escapa!
HELENA. —¡Déjalo, es mi padre!

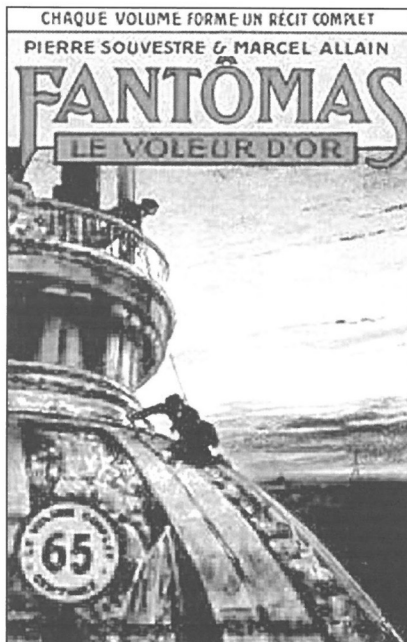
FANDOR. —¡Helena, mi amor! ¡Voy a amarte toda la vida!

Copla nº 6

¡Un bulto ensangrentado
Aparece en la estación!
Se detiene a un impostor.
¿Y el cadáver? ¿Qué ha pasado?
El cadáver está bien,
Es Fantomas, ¿no lo ven?

Copla nº 7

Apresado en la campana
Que sonó en un funeral,
Acabó así su rival.
Una lluvia de alhajas,
Con la sangre del bribón,
Regó, pues, la procesión.



Primera edición, N° 28, 1913. Ilustr. de Gino Starace.

La campana sangrante

Se oye doblar la campana, primero a lo lejos, a continuación el sonido va en crescendo.

EL LUGARTENIENTE DE FANTOMAS. —Las joyas están en la campana.

FANTOMAS. —Subí. Te tengo la escalera.
EL LUGARTENIENTE DE FANTOMAS. —Eso es, Fantomas, las tengo.

FANTOMAS. —¡Hasta la vista!

EL LUGARTENIENTE DE FANTOMAS. —¿Qué estás haciendo, Fantomas? ¡Eh, Fantomas! ¡Fantomas, pásame la escalera!

FANTOMAS, riendo con su risa demoníaca. —¡Ja, ja, ja, ja! ¡Adiós! ¡Suerte, imbécil!

El funeral. Fondo de órgano. Cinco tañidos de campana.

LA MULTITUD. —¿Qué es eso? ¿Qué es eso?
VOZ DE MUJER, extasiada. —Lleven zafiros, diamantes, perlas.
VOZ DE HOMBRE. —Lleven también rubíes.
OTRA VOZ DE HOMBRE, en primer plano. —Pero... ¡esto no es un rubí! ... ¡es sangre!

Se oyen otros tres tañidos de campana como sofocados.

UNA VOZ DE HOMBRE. —¡Hay un cadáver en la campana!
VOZ DE HOMBRE EN PRIMER PLANO. —¡Otro crimen de Fantomas!

Copla nº 8

¡Y las fuentes, un buen día,
Le cantaron a París!
Fandor descifró por fin
Que un pobre rey gemía,
Encerrado en la Concorde.
¡Obra fue del malhechor!

Copla nº 9

Un secreto de importancia
Iban a contarle al Zar.
Y Fantomas, con disfraz,
Adoptó bien su prestanda.
Reemplazó al emperador,
Pero Juve lo descubrió.

El peso del Zar

Se escucha el himno ruso. Esto pasa en una estación. Se espera la llegada del Zar.

EL JEFE DE PROTOCOLO. —Señores, el Zar estará parado aquí en el curso de la entrevista.

JUVE. —¿Hay un subsuelo?
EL JEFE DE PROTOCOLO. —Sí, Señor Inspector.

JUVE. —Hay que poner una balanza aquí.
EL JEFE DE PROTOCOLO. —¡Una balanza! ¡Se ha vuelto loco!

¡Bajo los pies del Zar!
JUVE. —... Naturalmente, la balanza no tiene que verse.

EL JEFE DE PROTOCOLO. —¡Ah! ¡Ya veof! ¡Así que quiere pesar al Zar?

JUVE, muy seco, como Jouve³⁷. —Precisamente, quiero pesar al Zar.

Música. Entra el Zar. Campanas. Ondas Marteneau.³⁸ El mujik que detenta el secreto se aproxima al Zar.

EL MUJIK. —Padrecito, éste es el secreto que le tengo que confiar...

JUVE. —¡90 kilos! Adelante mis muchachos, ¡jarrésteno! ¡El verdadero zar sólo pesa 66!

EL JEFE DE PROTOCOLO. —¡Pero usted está loco! ¡Pretende arrear al Zar?...

JUVE. —¡Déjeme en paz! (Dirigiéndose al falso Zar). Lo detengo en el nombre de la Ley...

EL FALSO ZAR. —¿Sabe a quién le habla?
JUVE, solemne. —¡Le hablo a Fantomas!

Música.

Copla nº 10

A Toulouche, la vieja loca,
Mandó a matar a un inglés
A mordiscos, y así fue,
De sangre llenó su boca.
Y en un muerto oculto
El tesoro que robó.

Copla nº 11

La catástrofe gigante
Del autobús que chocó
Contra el banco que vació
Una banda de asaltantes.
¿Saben quién la provocó?
Fue Fantomas ¿quién, si no?

37. Louis Jouve (1887-1951), director de teatro, actor y estrella del cine francés. De 1922 a 1934 dirigió la Comédie de Champs-Élysées. Durante la Segunda Guerra Mundial, se exilió con su troupe en América Latina; su compañía L'Athénée estuvo en Buenos Aires en 1941 y 1942.

38. Desnos escribe incorrectamente el nombre del instrumento de música electrónica inventado en 1928 por el compositor francés Maurice Martenot (1898-1990).

El golpe del autobús

FANTOMAS. —Campana, Lindopibe, Pico de Gas, Ojo de Buey y los otros, ¿están todos listos?
 TODOS, en coro. —¡Sí, Fantomas!
 FANTOMAS. —Entonces, ¡andando!
 PICO DE GAS, que hace de guarda. —¡En marcha hacia Montmartre! 322... ¿Nadie frente a la parada del 322... 312... 313... Dejen pasar a la Señora, ¡314 completo!

El timbre del guarda suena cuatro veces. Arranque de motor. Tres bocinazos. Ruido de motor.

EL GUARDA. —Pont Royal, Avenue de l'Opera.
 BOCINAZOS.
 LINDOPIBE. —Decime, Ojo de Buey, ¡maneja bárbaro el jefe, ¿eh?...
 OJO DE BUEY. —¡Tá...

Continuamente los ruidos de motor y los bocinazos.

VOZ DE MUJER. —¡El chofer está loco! ¡Va demasiado rápido! ¡Pare! ¡Pare! Nos va a matar...

BOCINAZOS. Choque espantoso. Ruido de vidrios rotos. Gritos de terror.

UNA VOZ DE HOMBRE. —¡Socorro! ¡Socorro! ¡Ladrones!
 UN AGENTE. —¡Circulen! ¡Circulen! Vamos, ¿qué pasa?
 UNA VOZ ARRABALERA. —Un bondi se subió a la vereda y se tragó el Banco.
 UN AGENTE. —¡Circulen! ¡Circulen! ¡Vamos, pero circulen!

Gritos de la multitud. Alboroto.

UNA VOZ, cuchicheando, pero en primer plano. —¡El que manejaba era Fantomas! Pico de Gas hacía de guarda. La banda estaba en el colectivo. ¡Se robaron todo!

El ruido de la multitud va decreciendo.

Copla nº 12

A bordo de un trasatlántico,
 Una peste se expandió.
 Nadie con vida quedó.
 ¡Qué espectáculo más trágico!
 Agonía y muerte, ¡ay!
 Fue Fantomas, dudas no hay.

Copla nº 13

Fantomas mató a un cochero.
 A la silla lo amarró.
 Corriendo sin ton ni son,
 Con todos sus pasajeros,
 Aquel carro fantasmal
 No se detuvo jamás.

El carruaje de la noche

Se oye el paso de un caballo sobre el pavimento de madera: "Clic...Cloc... Clic... Cloc... clic...Cloc." Ese ruido se va aproximando.

UNA VOZ DE HOMBRE. —¡Cochero! ¡Cochero! ¿Pero cómo, no se detiene? ¡Eh! ¡Cochero!

Continúa oyéndose el paso del caballo, muy regular, bastante lento.

BOUZILLE. —Señor Fandor, ¿vio el carruaje? ¡El carruaje no paró!

FANDOR. —Sí, Bouzille, ¡lo vi y no sabría a qué atenerme! ¡Cochero, deténgase! ¡Deténgase cochero! ¡Eh! ¡Cochero! ¡Hola! ¡Cochero...frene, frene!

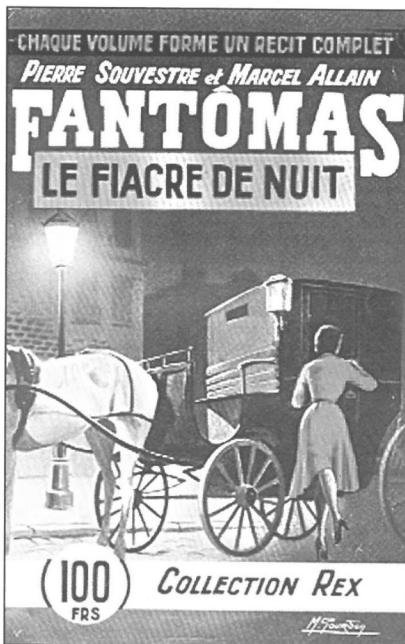
Se escucha siempre el paso del caballo que continúa in-conmoviblemente.

GRITO DE HORROR. —¡Aaaaah!
 UNA VOZ DE HOMBRE. —¡Está muerto!
 FANDOR. —¡El carruaje de la noche era conducido por un muerto! ¡Fantomas, éste es otro de tus golpes!

Copla nº 14

Desconfíen de las rosas.
 Si son negras, mucho más.
 Su perfume es fatal.
 Una historia escabrosa,
 Otra fechoría cruel
 De Fantomas, ¡así es!

Lise Deharme cantó esta copla. La cantó bastante lento: 1 minuto y 1/2 en el disco.³⁹



Tercera edición, Nº 9, 1958. Ilustr. de Michel Gourdon.

Las rosas negras o las flores envenenadas

Durante todo este texto, un violín cingaro toca en sordina: "Cuando todo termina... Cuando un día nuestro hermoso sueño muere..."⁴⁰

EL DOCTOR. —Veamos, estimado Barón, pero no noto nada que a lo pueda inquietar. ¡Usted no es más que un marido celoso!

EL BARON. —Sí, estimado Doctor, tal vez es un enamorado de mi mujer el que le manda esas flores misteriosas. Veo cómo esos envíos la impresionan. ¡Esas flores le dan miedo!

EL DOCTOR. —Y, hay que decirlo, tiene un aspecto tan inquietante...

LA BARONESA. —¡Geoffroy! ¡Doctor! ¡Oh! ¡Tengo miedo! ¡Socorro, Geoffroy!

EL DOCTOR. —¿Pero qué sucede?... ¡Aquí estamos!
 LA BARONESA, delirando. —...¡Ah, tengo miedo! ¡Esas rosas! ¡Esas rosas negras! ¡Quién las puso en mi habitación! ¡Me espantan, me aterrorizan! ¡No me animo a tocarlas! ¡Gritando! ¿Pero quién trajo esas flores?... Miren, se marchitan ya a la luz del día... Geoffroy, sálvame... ¡Esas rosas, esas rosas negras tienen alma! Llévame lejos de aquí, lejos de París, lejos del peligro, lejos de este tenebroso entorno... ¡o moriré!

El violín toca más fuerte: "Cuando todo termina..."

Copla nº 15

A la madre asesina
 Del valiente y fiel Fandor.
 ¡Qué injusticia, qué dolor,
 Qué venganza tan mezquina!
 El temible criminal
 No conoce la piedad.

Copla nº 16

Del Domo de los Inválidos,
 Alguien el oro robó.
 ¿Saben ya quién fue el ladrón,
 El autor de plan tan ávido?
 ¡Cómo un hombre tan genial
 Hacer puede tanto mal!

Estas coplas van acompañadas por un (o una) jazzo flute.

El oro de los Inválidos

Las trompetas anuncian la extinción del fuego.

FANTOMAS, con voz apagada. —Por aquí. Dame la escalera. ¿Sos vos? Vamos.
 CAMPANA, en el mismo tono de voz. —Tené la bolsa. Despachémonos ante de que salga la luna, nos van a ver.
 PICO DE GAS. —¡Allá abajo está enterrado Napoleón?
 FANTOMAS. —Déjalo en paz a Napoleón.

Por supuesto, todo esto es cuchicheado.

Las trompetas tocan a despertar.

UN RELATOR. —En medio del cuartel cantaba ya la Diana Y el viento matinal soplabla en la ventana.
 Como un gemido ahogado en sangre espumosa,
 Un gallo desgarró la atmósfera brumosa.
 Tiritando de frío, la verde y rosa aurora
 Por el Sena desierto avanzaba a esa hora
 Y el sombrío París, anciano laborioso,
 Volvía al trabajo después de su reposo.

Se oye el sonido de la campana de la capilla de los Inválidos (15 segundos).

EL COMANDANTE. —Dígame, Capitán, ¿no nota nada sobre el Domo de los Inválidos?

EL CAPITAN, que está pensando en otra cosa. —No, Comandante.

EL COMANDANTE. —¡No ve que el oro desapareció?

EL CAPITAN. —Pero, pero, en efecto... ¡Tiene razón!

EL COMANDANTE. —¡Así y todo, nadie puede robar ese oro! ¡riendo!... ¡a menos que sea Fantomas!

Copla nº 17

Hasta a la reina de Holanda,
 Fantomas osó atacar.
 Juve lo hizo capturar,
 Junto con toda su banda.
 Pero consiguió escapar
 A la pena capital.

(sigue en pág. 16)

39. No contamos con referencias sobre esta grabación. Lise Deharme (Anne-Marie Hirtz, 1898-1980) fue una activa animadora del movimiento surrealista y amiga íntima de Desnos, que dedicó en 1932 a sus hijos *La ménagerie de Tristan* (El zoológico de Tristán) y *Le parterre d'Hyacinthe* (La terraza de Jacinta). Esposa de Paul Deharme, es evocada por Breton, en las páginas de *Nadia*, como la mujer que ofreció uno de los "asombrosos guantes azul cielo que llevaba" para visitar la Oficina de Investigaciones Surrealistas en 1924. Durante el período de entreguerras publicó en París *Il était une Petite Pie* (Era una pequeña urraca, bajo el nombre de Li-

sa Hirtz, 1928, con ilustraciones de Joan Miró), *Cahier de Curieuse Personne* (Cuaderno de nadie curioso, 1933) y *Le Coeur de Pic* (El corazón de picas, 1937, 32 poemas para niños con fotografías de Claude Cahun). Desde 1933 dirigió la revista *Le Phare de Neully*.
 40. *Quand l'Amour meurt* (Cuando el amor muere), "vals lento" de Octave Crémieux con letra de Georges Millandy (Maurice Nouhaud, 1871-1864); fue estrenado por Henri Dickson, en el Petit-Casino, hacia 1900. En 1905 fue grabado en París por Mary Boyer, Marlene Dietrich lo interpretó en *Morocco* (1931) de Joseph von Sternberg.

(viene de pág. 15)

Copla nº 18

Con las manos de un cadáver
Al que le sacó la piel,
Fantomas se mandó hacer,
Cual trofeo, un par de guantes.
Así sus huellas borró
Y al muerto se acusó.

¡El muerto que mata!

FANDOR. —¿Entonces, Señor Bertillon?
SEÑOR BERTILLON, con tono doctoral. —Con impresiones como éstas, el ladrón firmó su obra. Dejó todos sus dedos... y, por otra parte...

FANDOR. —¿Por otra parte?
SEÑOR BERTILLON. —Aun más, ¿puedo decirle el nombre del ladrón!

FANDOR. —¿Cómo?
SEÑOR BERTILLON. —Tengo ya sus impresiones en mis archivos. Aguarde... 9.200... 9.300... 9.700... 40... 42... 9642... ¡Aquí está! Nuestro ladrón se llama Jacques Dolon.

FANDOR. —¡Jacques Dolon!
SEÑOR BERTILLON. —¡Jacques Dolon!
FANDOR. —No es posible. Jacques Dolon murió hace un año.

SEÑOR BERTILLON. —Muerto o vivo, él es el culpable.
FANDOR, irritado. —¡Así y todo, no es muerto el que dio el golpe!

SEÑOR BERTILLON. —Sólo puedo decirle una cosa: y es que esas impresiones digitales son las suyas.

FANDOR, iluminado. —Pero... ¿Si hubieran arrancado la piel de las manos del muerto? ¿Si hubieran hecho unos guantes con ella? ¡No serían las impresiones del ladrón! ¿Serían las del muerto!

Copla nº 19

En Valmondois, un fantasma
Sobre el agua caminó.
En vano Juve lo siguió.
Chicos y viejos se espantan,
Cuando ven aparecer
A Fantomas por doquier.

Copla nº 20

A la policía inglesa
Consiguió también burlar.
Lo arrestaron al final.
Lo colgaron con presteza
Y enterraron. ¿Qué pasó?
Se fugó de su cajón.

El ahorcado de Londres

EL VERDUGO. —¡Eso es, ahorcado!
EL AYUDANTE DEL VERDUGO. —¡Bien muerto, esta vez!

Se oyen ruidos de pasos, luego golpes de martillo clavando el ataúd.

JUVE. —¿El ataúd está clavado?
EL VERDUGO. —Listo.
EL AYUDANTE DEL VERDUGO. —¿Nos podemos ir, Señor?
JUVE. —Pueden.
JUVE. —Lady Beltham, venga para acá, venga.
LADY BELTHAM. —¿Cómo, usted, Juve, de policía inglés?
JUVE. —Le prometí a Fantomas hacerlo escapar de la muerte a condición de que me diga dónde está Fandor.

LADY BELTHAM. —¡Fantomas! ¿No está muerto? ¿No es éste su cadáver?

JUVE. —Este tubito de caucho duro, este tubito, introducido en su garganta, le ha permitido respirar. No es más que un síncope... Ayúdeme... pásame la jeringa de Pravas⁴¹ y las ampollas, el éter... Tenga, tómele los brazos así... ¡Abre los ojos! ¡Está vivo!

FANTOMAS. —¿Dónde estoy?
JUVE. —Fantomas, he mantenido mi promesa, le he salvado la vida. Ahora, devuélvame a Fandor.

Copla nº 21

La noche, negra y siniestra,
Cubre ya la Torre Eiffel
Juve no puede dar con él.
En vano su sombra acecha
Y se vale de un ardid,
¡Pues Fantomas logra huir!

Copla nº 22

Casino de Montecarlo.
Tras perder, un capitán
Va la rada a bombardear
Con un gran acorazado.
¡Es Fantomas, a estribor,
Apuntando su cañón!

El bombardeo del Casino

En la sala de la ruleta.

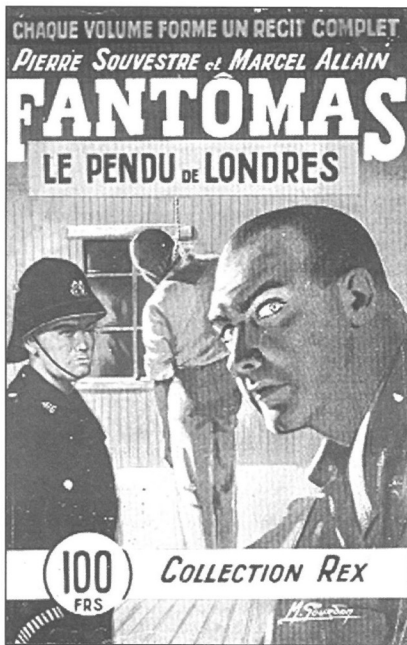
EL CRUPIER. —Vamos, Señores, hagan juego. Ya están hechas las apuestas. No va más.

Se oye el ruido de la ruleta.

EL CRUPIER. —Rojo, impar y menores.
FANTOMAS. —¡Perdí otra vez!

Sala de bacará.

FANTOMAS. —¡Banca!
UNA VOZ. —Paso.
FANTOMAS. —¡Perdí otra vez! ¿Quiere decirle al Director que venga a hablar conmigo urgentemente?



Tercera edición, Nº 7, 1957. Ilustr. de Michel Gourdon.

EL DIRECTOR. —¿Me hizo llamar, Comandante?
FANTOMAS. —Sí. Devuélvame inmediatamente el dinero que he perdido aquí.

EL DIRECTOR. —¡Ah! ¡Ah! ¡Ah! ¿bromea sin duda, Comandante?
FANTOMAS. —Jamás bromeo. Devuélvame ese dinero, si no...

EL DIRECTOR. —Pero, Comandante, eso nunca se hace. Es contrario al reglamento.

FANTOMAS. —¿No quiere reembolsármelo?... ¡Bien! Voy a bombardear el Casino... Tómelo o déjelo.

Alboroto en la multitud.

—¡Es un loco! ¡Se volvió loco! ¡Reembolsar! ¡Ah! ¡Nunca se ha visto!

A bordo del barco.

FANTOMAS. —405 a estribor, el alza en 688. Torreta gemela en la misma dirección. Tripulación, a sus puestos. ¡Listos! Cuando ordene. Fuego.

Bum... Bum... Bum...

UN MARINERO. —Comandante, un bote montado con dos hombres se dirige hacia nosotros a estribor.
FANTOMAS. —No tiren. Son Lindopibe y Ojo de Buey. Ayúdenlos a trepar a la escalera. Agarren con cuidado las bolsas que tienen con ellos.

LINDOPIBE. —Aquí está, Comandante, aprovechamos el tumulto para saquear toda la caja del Casino. No había más que servirse.

FANTOMAS. —Perfecto. Y ahora, en marcha hacia alta mar.

Copla nº 23

Un barco en el mar zozobra
Con Fantomas al timón,
Helena, Juve y Fandor,
Personajes de esta obra.
No se sabe si están muertos.
Nadie encontró sus cuerpos.

Copla nº 24

Los secuaces de Fantomas,
Carilindo, Pico de Gas,
Más allá de Montparnasse,
El terror hoy son de Roma
Londres y otras capitales.
¿No pondrán fin a sus males?

Copla nº 25

Para el pueblo y todo el mundo,
Escribí esta canción
Sobre un cruel malhechor,
Cuyo nombre es trebuchando
¡Tengan todos larga vida,
Les deseo en mi partida!

Estos últimos versos en recitativo sobre la música de fondo de la letanía.

Final

A coro.

Arrojando inmensa sombra,
Por el mundo y por París,
¿Qué es aquel espectro gris,
Que en el silencio se asoma?

¿Eres tú, Fantomas, de hecho
Quien se alza entre los techos?

Estos dos últimos versos bien separados. ❏

41. La aguja hipodérmica inventada por el médico francés Charles Gabriel Pravaz (1791-1853).

El cuaderno griego

Arnaldo Calveyra (1929, Mansilla, Entre Ríos) es autor de una vasta y extraordinaria obra poética, cuya publicación se inició en 1959 con *Cartas para que la alegría* (ver bibliografía completa, reportaje y poemas en el dossier que *Diario de Poesía* le dedicó en su número 69, de 2004). Lo que sigue son fragmentos del diario que Calveyra llevó durante una estada en Grecia en 1964 y que él mismo rescató de entre sus papeles inéditos en estos últimos meses.

por Arnaldo Calveyra

Subía yo conmigo y con el aire en Delfos hacia lo más áspero.

Alguien abrió una puerta con una bandeja de plata en la mano, rechinó la puerta, retiraron los goznes, el umbral saltó en la luz turgente y había que pisar descalzo, de nuevo, en la infancia de la diosa, hombre intacto en su confianza, unas corolas ascendían por amor a tanto cielo, una muchacha se adelantó y bailó. Himno y luz, en pos de la que trocaba su alma por una danza, su mal por un verso. Así, nos dejaban estar y la piedra convocada contestaba gracias, gracias.

Atenas, 13 de julio de 1964: En toda la mañana no cesa el festival de caras. Le saco constantemente el polvo a mis anteojos para no perder una, para no desligarme de esta religión de la mirada. El café griego se toma como una hostia, hay que entronizarlo en la boca, la comida toda sueña con uno al tiempo que se la mastica, figuras de otros dioses entran en la composición, más dioses con este lampo que el viento que se calma casi de golpe deja instalarse en la callecita que lleva al Partenón. El Partenón de ayer al anochecer, en lugar de subir (lo que hizo todo el día) descendía, se posaba, se pasaba de tigre a paloma para pasar la noche en forma de palmar.

Le recomendó: "no traicionas a un hombre de estos lugares, porque entonces sí traicionarías", ¿y por qué los dioses y los hombres de vez en cuando no trabajarían a medias?, el mundo les confía los huesos más grandes y los huesos que se terminan en plumas.

Tanto como tengamos sed de síntesis amaremos París.

Delfos: El olor a menta en el teatro, baja hasta aquí. Desde abajo de una flauta y subí a ver: estaban ensayando *Los pájaros* de Aristófanes. Impresionante sensación de la visita de los actores en *Hamlet*. ¡Cuántas cosas se resolvían en esa danza endiablada que comenzaba a ver mientras todavía iba subiendo los últimos escalones! Acababa de visitar la fuente Castalia ("Je suis le

beau gardien de la source Castalie..."), escucho todavía el eco de los gritos de los pájaros inclinados en el parapeto, vueltos de frente al monte Parnaso.

El perro que tanto me miraba en Andritzaina.

Las manchas (veladuras) de los dioses. Teatro de Dionisos: también el que se sienta y permanece sentado está haciendo teatro. ¡Qué cerca, qué lindante de todos los cementerios un teatro!



Baile nupcial en Corfú, 1863. Dibujo de Edward Lear.

La hora azul de los vendedores de zapatos, le muestran sus zapatos al aire, y el aire personificado así ha de contestarles puesto que el silencio que se sigue oyendo no los desilusiona en lo más mínimo. ¿Cuál es el reverso de la medalla de este milagro en movimiento?

Aquí me doy cuenta que la fealdad o la belleza no es una condición dada de antemano. No he visto a nadie, hombre o mujer, feos de fealdad acatada, de esa fealdad hecha de deformación de los sentidos. "El hombre se convierte en lo que piensa"; contrariamente, los niños tienen una gracia natural, anterior a la belleza de que hablo.

Sentido espectacular de los vendedores de billetes de lotería, parecen príncipes con ese bastón al que adosan los billetes y en el que se apoyan por momentos a descansar. Sacerdotes. Una variante: el vendedor de billetes apoyado a su bastón y sentado.

Lindos, 1964: Pero de otro modo, avanzas, le pides un huracán y un cangrejo a estas osas enfiadas de la noche, una pata de carmin en el vientre de

lo que era el día que fue largo y estallaba de flores y es ahora azul infinito en tu garganta. Iré a Patmos a enhebrar una aguja. ¿Y los tenedores y las cucharas con que comíamos allá en la isla, a qué mar?, ¿a qué entiero sagrado en tantos siglos? Mano de hombre, inventaste un dios por miedo de la tanta luz. Encendiste a conciencia un pedazo de tierra por temor al incendio de la tierra entera.

En Lindos terminarán tus males, el sol se pondrá de viejo, de cansado contra el mar como si una luna de higuera llegara hasta tu mano. Levantarás el mar con esa mano, entrarás por un puñado de arena que te abrirá paso. Y todo lo de hasta ahora, menos alguien que nos convida al incendio de las chicharras esmerilándose, un solo grito casi del largo de la tardécita (ésta) que te esperaba en Lindos, te pondrás de viaje.

decae, ¡afuera, afuera, racimos de teas!, entrelamos, entre cortinas del verde, entre amasijos de amaranto al que llegas.

Iba una danza de, con esas alas, un ruego de aguas recamadas de nube, lejos, hasta muy lejos.

Silencio como de palabra que no miente, nueva. Andenes en la floresta y el racimo que te nombra antes de precipitarse al sueño. Ya subías, ya te desgarrabas crisálida de números misteriosos en el día, ya no tenías fisura de una puerta, ultramontes de abrazos, ya te perseguía el alba justa, ya te contemplaban las tropas torpes de las hojas.

Y luego contra besos, luego en frondas tristes, luego en casamatas de la titora.

Aquí caemos, aquí subimos al verde que entona bajito.

Cayó tiempo en esta lira de agua o pájaro de espuma,

lanzado allí jugando a nosotros. Todo allí en tu telegrama ciego que nadie.

Levántate, levántate hoja de ciprés que tan hermosamente vas decorada por el frío, tan verdemente riendo en tu tristeza de sol que verdea un poco más lejos, la colina roza una cañandria, el árbol, y el árbol se ha caído.

Pitonisa: Masticaba esta hoja, creía que se moría. Se le moría el sol de ayer tarde, el sol del día en que crecieron tantos y durmieron otros bajo unas mismas ramas. Ojos se le morían, lunas de iguana entre ella y nosotros.

“Aquí caemos, aquí subimos al verde que entona bajito.”

El sol se moría de ser último.

En Grecia la gente se asoma de su lengua como algunas figuras inolvidables se destacan de la arcilla. En Epidauró sonó que dormía después del espectáculo de *Las Bacantes* en el teatro y que me quedaba al despertar esta frase en el puño cerrado: "Sueño, compañero de juegos de la muerte".

Tesoro del Atreo: aquí me olvidado de mis muertos, olvido a mis muertos porque ninguno de los que amo han muerto todavía dentro mío y si es verdad que sigo estando ante estas piedras que el viento aguja.

Epidauró: en el ombligo del teatro las colillas. Esta mañana. Eso (lo que) hace la enorme diferencia. Esquilo ritual en nuestro siglo, o bien los dioses tendrán que asimilar las colillas y hacer una cosa de veras enteriza, ¿quién, cuántos de entre el público creen en la llama que la corifea de *Las Suplicantes* enciende en nuestra presencia?, ¿se puede decir que el número no hace a la cantidad?

En cuanto al teatro, aparte el problema del calor excesivo, era un teatro siempre de acuerdo a sus necesidades de exorcismo, de rechazar a dioses demasiado perentorios. El paisaje está ahí (estaba ahí, aquí) para servir de conductor hacia la divinidad. ¿Por qué pensé tanto en el "Son et lumière" francés viendo *Las Suplicantes*? Pensé que, dejando de lado las diferencias de esta-

(sigue en pág. 18)

(viene de pág. 17)

dos de conciencia, por lo menos para los espectáculos de verano (de sonido y luz), a partir del momento en que un ser humano, quienquiera sea, aparece en un balcón un poco más arriba que el resto de la concurrencia y convenientemente iluminado, algo puede comenzar, empezar.

Delos: Sacamos fotos de nuestros antiguos sacrificios a los dioses, ninguna piedra en la mano de un niño para ofuscar una fuente. Nos vimos obligados a reconocer a nuestros padres y a la niña de los ojos de nuestros padres, los dioses y Apolo quisieran que una nueva muerte y una nueva vida se hicieran ver en esta isla pero una vez lo dejaron escrito con piedra y la escritura es patente todavía: no aquí, no en este lugar de leones al viento, no, no es un lugar para nacer o para morir.

Ahora todas las cosas son una / y este solo aljibe bastaría, / los demás aljibes se secan, / las fuentes se ofuscan sin que nadie las ofusque, / nos ha sido dado / contemplar la ruina de nuestros padres / el fracaso silencioso del mármol, / la iguana de la siesta huye, / nuestras miradas a la vieja piedra, / somos los turistas, / estamos de paso en este lugar, / en este lugar / no nos sería permitido ni un nacimiento ni una muerte.

Micenas: No todos los umbrales tuvieron tiempo de gastarse, no todas las piedras que se prenden y se apagan a tu paso.

Algunos griegos, sobre todo hombres, andan como si se fueran a caer de costado, los demás, caminan como nosotros. Cuando llegamos adonde estaban, ya estaban sonriendo, sonriendo a nuestra llegada, se percibe la huella de esa espera en sus miradas. Para ciertas jóvenes turistas ha llegado la moda de ponerse los calzones en la cabeza.

Peloponeso: El pan, el queso, la leche, la miel y el racimo de uvas que las mujeres dejaron junto a mi bolsa de dormir durante mi sueño como por encima del aire que las rodeaba son una flor ahora y un alba que sube alrededor de la bandeja donde descansaban en su avatar de alimentos, guirnalda animada para las bodas del mar y la montaña y su andar de mujeres de vuelta a sus casas. Verás el mar recostado, manchado entre sus olas ir al encuentro de los montes de olivares, oírás la lira que se para como los flamencos en una pata para entristecer al ángel del recién llegado, del aùn forastero. Se moría niña la señora de blanco encontrando el azul en el engarce del agua, iba, iba, iba, la seguían espesores de niñas en una sucesión de aguas de colores, aquí estamos, aquí estamos, no tuvimos sino ésto, damos lo que gozamos.

Velando, desatando, por amar todavía una palabra hallada, así vine, así te encuentro. Ni las bellas nadadoras de cielo abiertas ni la resina, ni las camelias intactas con su olor entregado, ni los dientes del tigre, ni la lengua de las serpientes, ni los ovals mastuerzos y ni siquiera las ganas de horizonte, ni el testamento de las abejas, ni las plumas del cerdo, ni la mariposa que a sí misma se está quemando, sin alas ya, ni ese agua que vira del rocío, ni el telescopio de los solos, nada, nadie. Sin esperarte sabía que vendrías, que los cariñosos suben una noche a detelearse, que las madres muertas se encuentran una noche en la cima de un abrazo, desgajadas del monte. La música, la música lo sabe, eso que queda solo cuando los demás se reúnen a ponerse nombres.

En eso, en eso de dentro que ni los ecos, que ni los aromas, que ni los vendavales borran, saben, consiguen borrar.

En estas islas ya tenías nombre — que no podías ser encontrada por panteras ni por mariposas que destiñen las flores. Aquí es el cielo de la tierra, el brocal del cuerpo se encarna por hoscos corredores, peladas hortensias y gemas del zorral ¿en que momento mueren las manos, momento, gozo, álcali del lodazal, pantera gris que acaricia a un águila?

Oráculo: cicatrices del dios en la playa, tu país, Argentina, en el lugar donde no entraste todavía. En toda cuenta puede agnizar un hombre. Ríos que nadie encajona hasta dar con el mar, las murallas caen, los muertos se disputan con otros muertos, muertos por volcán. Encuentro, encuentro. Y en que el colmenar espantado del Atrida descuenta su hora que vacila. No niegues, no lo niegues, no te inmutes si el eco te persigue por años, no ha de ser, seguro, un eco más, sino la muerte misma.

Corfu: eso que no comprendo y es teatro: la mano, el grito, la mano de nuevo. El ternero atado al árbol de la plaza y que le bala al toro alado de la puerta de enfrente. Sol sostenido mayor. Comienzan las diosas: la muchacha que iba por la vereda llevando una bandeja se internó en una callecita con una minúscula taza en esa bandeja, la taza tenía el acento del calcañar que casi baila. Pasó otra calle en medio de los detritos, en medio del refugio de gritos que le llegaban del centro y que en ese lugar ya eran eco. La seguí, avanzando detrás suyo, encaramándome sin dificultad en torno a sus tobillos, aquí, aquí... Entró en una carpintería con forma (aproximada) de gruta. Al pasar por la vereda miré por la puerta, las ventanas: estaban las cosas, los mesteres, la madera, las garlopas (varias), otras mesas, pero no había mortales, ni signo de que alguna puerta hubiera sido abierta por efracción o no

dentro de la casa, que es el lugar del ónfalo. Una última garlopa sobre una mesa, abandonada de hacía mucho, se levanta bien con mis ganas de ese instante. ¿Pero y la tacita lilitupiente sobre la bandeja?

El esfuerzo de dos caballos hermosamente ensombreados, ¿quédios hacía allí, aquí, a mi lado, haciendo fuerzas por soltarse, por salir riendo a carcajadas y empezar a estrechar manos y más manos?

Porque anda mucho dios suelto esta mañana por Corfú. Oía que decían (no a mí), oía que decían: árbol, y era una historia de aparecer suavemente, una mano sobre el corazón y la otra desde el anca de uno de los dos caballos, inverosímil voz que me llegaba como luz que fuera perdiendo brillo en el momento de fundirse en una mejilla. También están los no dioses, esos son tal vez más emocionantes: han olvidado el momento de antes, se pasean impunemente, no llevan peligro, no llevan azar. Los han dejado en libertad rodeados de palabras, también ellas libres y sin después visible. Algunos dioses (¿semidioses?), zapateros remendones, Ulises esta mañana tomaba un ómnibus hacia las afueras, prefería no hacer declaraciones, pero bastó un apretón de manos a una anciana que no quería o no podía subir para que yo tuviera la confirmación del incógnito que andaba por esa calle de la ciudad. Pero no es difícil caer en la cuenta. Basta con pasearse impunemente por algunas callecitas de Corfú.

Color de algunas calles: anaranjado que varía, varía a medida que uno pasa, hacia el rosa y hacia el blanco fresco de la cal de recién.

Compré duraznos y tomé café griego. Fue en ese café que aprendí a decir gracias.

Fue muy fácil dejarse llevar por esa fluencia. Yo estaba ahí, entre ellos, y ellos seguían, sin aplazarla, su faena del día. La jorobada también se levantó temprano esta mañana y al poner los pies en el suelo se colocó aquellas hermosas sandalias celestes; entonces, mientras camina, como ahora, la joroba se vuelve atributo del peplo. En las zapaterías tienen para la venta largas ristas de zapatos blancos, o negros, en punta, con largos, interminables cordones blancos, negros, etc., según, tienen enjambres de moscas para rodear a unos minúsculos pescados junto a esos zapatos en espera de la o el comprador, el conjunto envuelto en cestas como si fuera papel de diario.

Pieza: allí trato de recomenzar la conversación sobre la inmortalidad del hombre. Mi problema con la crueldad y a la vez con la pasividad. ¿De qué sirve la pasividad si los mitos se vuelven cuentos de hadas? ¿De qué sirve la pasividad si gracias a ella vivimos al segun-

do grado? Y a la vez la crueldad, la crueldad...

La hora en que las lámparas de las islas comienzan a contar una historia, en que las mujeres que cantaban se quedan calladas ante el himno del petróleo; la hora en que las mujeres de las islas (Míkonos y alrededores) sacan a los niños a las columnas de viento; la hora en que cantamos sin abrir la boca, en que un griego se parece más y más a otros griegos, en que traicionaría sería olvidar que se ha comido en un mismo plato. La piedra de luz (anochece).

Esta es la hora en que te cuento y este lugar se te aparece y se (te) apaga.

En que la ventana está furiosa por volarse hacia el palomar de los cuatro vientos; en que llegaba cansado y llorando. Como un himno... la virgen del rocío.

¿Cuántos leones?, en Venecia queda uno: llegó a duras penas hasta allí atravesando los bosques macedónicos ¿Por el mar, por la conquista, por el fierro?

Hablabas griego demótico, y aquí en la casa de la venta de esclavos te callas, súbitamente poseída por un dios que te descuenta de entre ellos y, ya que está, de entre los hombres. El mar anda tan cerca que por poco sería el mar de la casa de esclavos, entrando por la derecha (¿siempre mar?) en las casas del barrio atiborradas de esclavos persas.

Excepto nacer.

Excepto morir.

Para qué tantas aprontes, para qué tantas iguanas al mismo tiempo, qué columnas? Si cesaras de preguntar acaso la respuesta abarcaría a las Cícladas, su destino y más allá, en aquel lugar que conoces, bajo aquella sombra de árbol donde se llama ponerse a cantar tu madre y tus hermanas costían descalzas bajo una sombra visible.

Todavía leones en Delos?

El viento (a dentelladas) los maltrae. 27 siglos, no está mal... Cuando el escultor los terminaba de hacer (¿y por qué haber elegido una noche de luna llena para terminarlos?), Europa ya había sido raptada, mis sueños se enredaban en esta planta de cardo, una flor era llevada de un momento al otro por unas manos que igualaban centellas, Europa descansaba de su primera noche de amor, los truenos penetraban, nadie ante ventanas, por primera vez en viaje a las riuinas (¡ya!) de Babilonia, el Atrida, ya no maldito, se sentaba en su tumba y gritaba vanamente por encontrar una salida entre lágrimas de uterina, Argos levantaba una pata y se daba cuenta que un animal, acaso un hombre ya, se escondía entre sus huesos.

Sí, el viento día y noche, todos los vientos que pululan en

esta isla como enjambres de mojarras lilas, al cabo de una noche podrías observar la diferencia entre el hocico que viste ayer tarde y el hocico ya más desierto de esta mañana. Abre los ojos: pero no en trance de nacer.

Son los dioses esta mañana los que se niegan. Yo rogaria horas y días enteros por obtener mi nacimiento, por darme de esta muerte y darme con la otra que rocia praderas y eleva un hombre al grado de trigales, que es el viento. Son ellos, no nosotros. Miro a mis amigos en vano, en vano esperamos que alguno de nosotros conmueva las tablas pero ellos ya lo dejaron escrito y una vez (aquí) es siempre. Los turistas cenaron en el mismo plato y esta mañana se separaron sin mirarse.

Acepta esta sensación, que es seguridad, de río en el mar, esta llegada del cántaro al barro del fondo del aljibe, escucha este vagido nacido muerto de moneda borrada, y luego, como una onda, mientras te bañas y es tarde y la luna se desentien de los hombres que se bañan en mares.

No todos los umbrales tuvieron tiempo de gastarse, no todas las piedras encendidas por el sol encandilaron a las calandrias. Acaso los dioses se siguen divirtiendo, nosotros obtenemos fotografías de su cólera, el rayo cabe en el tamaño de un balde de acarrear agua, ¿sacriificaríamos también imágenes al hambre?, ninguna piedra en la mano de un niño ofuscaría a las fuentes que ya empezaron a retirarse.

Qué hambre? Continúa.

Todas las casas de los griegos son una a esta hora de mediodía, un aljibe bastaría, las cisternas se hartaron, el teatro manda la lluvia hacia la napa estéril de la piedra, nos vimos obligados a reconocer a nuestros padres entre los escorbos, a sus caras todavía palpitanes (y su su ruina, astutos comerciantes saqueados por los baqueanos en el camino entre las poblaciones de Tiro y Sidón), eran hábiles para mezclarse con facilidad a la gente del lugar.

¡Oh, cómo quisiera, quisieramos, quisieras que una muerte rompiera este desorden congelado, que unas manos de fuente nos cantaran con dedos de arcoiris, que el ibis ganara el aire, que una iguana oficiara de sacerdote, sacerdote aclamado de esta fiesta que esperamos!

Delos: La hora de siesta. Miro el valle del mar junto a las casas sidonias, el esfuerzo del muelle (artificial) por no darse con las costas, somos los turistas del lugar, estamos de paso, no queremos entender razón porque sabemos muy bien que ni nacer ni morir nos estaría permitido.

La sangre se hace de nuevos vientres en este instante del mar: casi trescientos caballos persas. ☞



Anne Carson

Nacida en Toronto, Canadá, en 1950, Anne Carson, especialista en estudios clásicos, traductora de Safo y docente en McGill University de Montreal, es autora de una obra que se inició con un ensayo académico, *Eros the Bittersweet* (1986), un análisis del papel de Eros en la cultura griega, en el que mediante ejemplos de Safo, Platón y otros poetas describe de manera brillante la visión del amor erótico como algo fugaz, contingente y caracterizado por un intenso sentimiento de falta. Esa obra, seguramente por su extravagancia, contemporaneidad y audacia intelectual, entró rápidamente en la órbita de interés de los ensayistas literarios y fue celebrada por nombres de la talla de Susan Sontag y Harold Bloom. La publicación de *Plainwater* y *Glass, Irony and God*, y una novela en verso, *Autobiography of Red*, fortalecieron su reputación. *Men in the Off Hours* y sobre todo *The Beauty of the Husband* —por el que recibió el premio (británico) T.S. Eliot— cimentaron definitivamente el prestigio de una autora cuya obra desafía cualquier categorización de géneros, mezclando materiales que parecen poesía con otros que parecen ensayos, guiones y libretos de ópera. En un lenguaje alusivo y fragmentario, lírico a veces y repleto de ironía, Carson plantea preguntas sobre el género, el deseo, el yo y el lenguaje, sin temor de mezclar su formación clásica con la admiración por Beckett, Gertrude Stein y Freud y de desnudar, si es necesario, su propia vida. Inscribiéndose en la tradición romántica de lo sublime, no se priva de observar la ajada materia del alma humana —y tampoco de usar esa malversada palabra— con un ojo atento a la experimentación prosódica y formal, combinando transparencia y complejidad. *Charlas breves* y *Decreción* —el ensayo central de su último libro *Decreation. Poetry, Essays, Opera* (2006)— sirven como ejemplo del forzamiento o la ampliación de géneros típicos de la obra de Carson, y también de la manera en que la poeta se abre camino para instalar su propia escritura simultáneamente en el ámbito de la contemporaneidad más absoluta y en la atemporalidad de la tradición, siempre fiel a un único credo: "El lenguaje es lo que alivia el dolor de vivir con otra gente, el lenguaje es lo que reabre las heridas".

Mirta Rosenberg

Este texto, titulado en inglés "Short talks", está incluido en el volumen *Plainwater* (Knopf, Nueva York, 1995; hay reediciones posteriores). Su primera publicación, empero, fue como libro independiente en Brick Books, de Canadá, en 1992. La ilustración de este texto, así como la del siguiente, "Decreciones", son dibujos de Georges Seurat (1859-1891).

por Anne Carson
traducción de
Mercedes Cebrián,
Mirta Rosenberg
y Daniel Samoilovich

Introducción

Una mañana temprano faltaron las palabras. Antes de eso, las palabras no eran. Los hechos eran, los rostros eran. En un buen relato, nos dice Aristóteles, todo lo que ocurre lo provoca otra cosa. Tres ancianas se encorvaban sobre los campos. ¿De qué sirve cuestionarnos?, dijeron. Bueno, pronto quedó claro que sabían todo lo que hay que saber acerca de los campos nevados y los retoños verdiazules y la planta llamada "audacia", que los poetas confunden con violetas. Comencé a copiar fielmente todo lo que se decía. Los trazos construyen gradualmente un instante de naturaleza, sin el aburrimiento de un relato. Que quede claro. Haría cualquier cosa para evitar el aburrimiento. Es la tarea de toda una vida. Nunca puedes saber lo suficiente, nunca trabajar lo suficiente, nunca usar los infinitivos y participios de forma suficientemente rara, nunca cortar el movimiento con la suficiente brusquedad, nunca abandonar tu idea lo suficientemente rápido.

Sobre el Homo Sapiens

Con pequeñas incisiones el hombre de Cromañón registraba las fases de la luna en los mangos de sus herramientas, pensando en ella mientras trabajaba. Animales. Horizonte. El rostro en un recipiente con agua. En cada historia que cuento llega un punto en el que yo no puedo ver más allá. Odio ese punto. Es por lo que llaman ciegos a los narradores —una burla.

Sobre el cromoluminismo

La luz del sol lentifica a los europeos. Mira en Seurat a toda esa gente ensimismada. Mira a monsieur, sentido profundamente. ¿Dónde va un europeo cuando está "absorto en sus pensamientos"? Seurat —el viejo hechicero— ha pintado ese lugar. Queda del otro lado de la atención: desde aquí, un largo y despreocupado viaje en bote. Allí es más bien una tarde de domingo que de sábado.

Charlas breves

mismo el idioma local (gético) para componer en esa lengua un poema épico que nadie leerá nunca.

Sobre Parménides

Nos enorgullecemos de ser gente civilizada. Bueno, ¿y qué si los nombres de las cosas fuesen totalmente distintos? Italia, por ejemplo. Tengo un amigo llamado Andreas, un italiano. Ha vivido tanto en Argentina como en Inglaterra, y también en Costa Rica durante un tiempo. Dondequiera que viva, invita gente a cenar. Es mucho trabajo. Pasta con alcauciles. Durazos. Su honda sonrisa nunca se apaga. ¿Y qué si el nombre propio de Italia fuese Brzoy, continuaría Andreas viajando por el mundo como la luna errante con su luz prestada? Me temo que no llegamos a comprender lo que decía ni sus motivos. ¿Y qué si cada vez que decía ciudades quería decir *delirio*, por ejemplo?

Seurat dejó esto claro mediante un método especial. *Ma méthode*, lo llamó, molesto, cuando le preguntamos. Nos pesó apresurándonos a través de las sombras frescas y verdes como adúlteros. El río abría y cerraba sus labios de piedra. El río empujaba a Seurat hacia sus labios.

Sobre decepciones en música

Prokofiev estaba enfermo y no pudo acudir a la interpretación de su *Primera Sonata para piano* ejecutada por otro. La escuché por teléfono.



Sobre truchas

En los haiku existen varios tipos de expresiones acerca de las truchas —"trucha de otoño" y "trucha descendente" y "trucha herrumbrosa" son algunas de las que he oído. Truchas descendentes y truchas herrumbrosas son truchas que ya han desovado. Agotadas, completamente exhaustas, van bajando hacia el mar. Por supuesto que, ocasionalmente, hubo truchas que pasaban el invierno en estanques profundos. Se las llamó "truchas residuales".

Sobre Ovidio

Lo veo allí en una noche como esta pero fresca, la luna soplando a través de las calles negras. Come algo y vuelve a su cuarto. La radio está en el suelo. Su dial verde y luminoso atrona suavemente. Se sienta a la mesa; la gente en el exilio escribe tantas cartas. Ahora Ovidio llora. Cada noche más o menos a esta hora se pone la tristeza como si fuera una camisa y sigue escribiendo. En sus ratos libres se enseña a sí

leer esto no quiero que te tengan prisionera, separada por un cristal blindado de tu propia vida, como una Electra.

Sobre las leyes de la perspectiva

Una mala pasada. Error. Falta de honradez. Esa es la opinión de Braque. ¿Por qué? Braque rechazaba la perspectiva. ¿Por qué? Alguien que pasa su vida dibujando perfiles acaba por creer que el hombre tiene un solo ojo, sentía Braque. Braque quería tomar posesión total de los objetos. Llegó a decirlo en entrevistas publicadas. Mirar los pequeños planos luminosos del paisaje alejándose de su alcance llenaba a Braque de pérdida, por eso los hacía añicos. *Nature morte*, decía Braque.

Sobre *Le bonheur d'être bien aimée*

Día tras día pienso en ti nada más despertarme. Alguien ha puesto gritos de pájaros en el aire como joyas.

Sobre la rectificación

A Kafka le gustaba tener el reloj una hora y media adelantado. Felice no hacía más que ponérselo en hora, por algo durante cinco años estuvieron a punto de casarse. El hizo una lista de argumentos a favor y en contra del matrimonio, que incluían su incapacidad para soportar los embates de la vida (a favor) y la visión de los camiones preparados sobre la cama de sus padres a las 10.30 (en contra). La hemorragia lo salvó. Cuando los médicos en el sanatorio le aconsejaron que no hablase, dejó frases de cristal por todo el suelo. A Felice, dice una de ellas, le quedaba demasiada desnudez.

Sobre piedras para dormir

Camille Claudel vivió durante los últimos treinta años de su vida en un asilo, preguntándose por qué, escribiendo cartas a su hermano el poeta, que había autorizado su internación. Venid a visitarme, decía. Recordad, estoy viviendo aquí con locas; los días son largos. No fumaba ni daba paseos. Se negaba a esculpir. Aunque le daban piedras para dormir —mármol y granito y porfirio— las rompía, recogía los trozos y los enterraba fuera de los muros por la noche. Por la noche sus manos crecían, más y más enormes hasta que en la fotografía parecen dos partes de otro cargadas sobre sus rodillas.

Sobre caminar marcha atrás

Mi madre nos prohibía caminar marcha atrás. Así caminan los muertos, solía decir. (sigue en pag. 20)

(viene de pág. 19)

cir. ¿De dónde sacó esa idea? Quizá de una mala traducción. Los muertos, después de todo, no caminan marcha atrás sino que caminan tras nosotros. No tienen pulmones y no pueden gritar pero les encantaría que nos diésemos la vuelta. Son víctimas del amor, muchos de ellos.

Sobre la Mona Lisa

Cada día vertía su pregunta en ella, como se vierte agua de un recipiente a otro, y la pregunta volvía a él. No me digas que estaba pintando a su madre, la lujuria, etcétera. Hay un momento en el que el agua no está ni en un recipiente ni en el otro —cuánta sed, y él suponía que podría detenerse cuando el lienzo quedara completamente vacío. Pero las mujeres son fuertes. Ella sabía de recipientes, sabía de agua, sabía de la sed mortal.

Sobre la resistencia al agua

Frank Kafka era judío. Tenía una hermana, Ottila, judía. Ottila se casó con un jurista, Josef David, que no era judío. Cuando las leyes de Nuremberg se introdujeron en Bohemia-Moravia en 1942, la tranquila Ottila le sugirió a Josef David que se divorciaran. Al principio, él se negó. Ella habló de figuras del sueño y propiedades y sus dos hijas y de un enfoque racional de la cuestión. No mencionó, porque aún no la conocía, la palabra Auschwitz, donde moriría en octubre de 1943. Tras ordenar el apartamento llenó una mochila y Josef David le dio una buena lustrada a sus zapatos. Les aplicó una capa de grasa. Ahora son resistentes al agua, le dijo.

Sobre el final

Cuál es la diferencia entre luz e iluminación? Hay un grabado de Rembrandt llamado *Las Tres Cruces*. Es un dibujo de la tierra y del cielo y del calvario. En un momento dado llueve sobre ellos; la lámina se torna más oscura. Más oscura. Rembrandt te despierta justo a tiempo para que veas cómo las cosas tropiezan y se salen de sus formas.

Sobre Sylvia Plath

Viste a su madre en la televisión? Dijo cosas simples, remanidas. Dijo me pareció un poema excelente pero me lastimó. No dijo miedo a la selva. No dijo aversión selvática selva salvaje llorando tálalo tálalo. Dijo autogobierno dijo fin del camino. No dijo canturreando en medio del aire para qué viniste tala.

Sobre la lectura

Algunos padres odian leer pero les encanta llevar de viaje a la familia. Algunos niños odian los viajes pero les encanta leer. Es gracioso cuán a menudo todos ellos resultan ser pasajeros en el mismo automóvil. Vislumbré los fantásticos hombres bien definidos de las Rocosas entre párrafos de Madame Bovary. Sombras de nubes vagaban lánguidamente a través de su enorme garganta rocosa, trazando sus flancos de abeto. Desde aquellos días, no miro el vello sobre la carne femenina sin pensar ¿caduco?

Sobre la lluvia

Estaba más negro que las aceitunas la noche en que me fui. Mientras corría dejando atrás los palacios, extrañamente alegre, comenzó a llover. Vaya idea esta, después de todo —estas formas pequeñas! Me perdería al contarlas. ¿A quién se le habrá ocurrido por primera vez? ¿Cómo se lo describió a los demás? Allí fuera en el mar también está lloviendo. No cae sobre nadie.

Sobre la colección total

Desde la infancia soñaba con guardar todos los objetos del mundo alineados en anaqueles y estantes. Negó la falta, el olvido o incluso la posibilidad de una pieza faltante. El orden manaba desde Noé en triángulos azules y a medida que la pura furia de sus clasificaciones se alzaba a su alrededor, tragándose su vida, otros llamaron olas a esos triángulos; otros, los que se ahogaron, un mundo de ellos.

Sobre Charlotte

Miss Brönte y Miss Emily y Miss Anne solían dejar a un lado su costura tras las oraciones y ponerse a caminar las tres, una detrás de la otra, alrededor de la mesa de la sala hasta cerca de las once de la noche. Miss Emily caminó tanto tiempo como pudo, y cuando se murió, Miss Anne y Miss Brönte la relevaron, y ahora me duele el corazón al escuchar a Miss Brönte que camina, que sigue caminando sola.

Sobre la cena del domingo con mi padre

Vas a devolver esa silla a su sitio o simplemente vas a dejarla ahí con pinta de útero? (Nuestro balcón es un balcón con brisa de junio.) ¿Vas a consentir que tu cara se desfigure por deseos en conflicto vertidos sobre nosotros a lo largo de toda la comida, o a recomponerte para que al menos podamos disfrutar del postre? (Sujetamos las esquinas de cualquier cosa que esté sobre la mesa con pequeñas leyes de plata sólida.) ¿Vas a hacerte un rasguño en canal en la garganta sobre esas crestas de pájaro carpintero como haces todos los domingos por la noche, o vas a quedarte sentada en silencio mientras Laetitia nos toca el clarinete? (Mi padre, que fuma una marca de puros llamados Dimanche Eternel, las usa como ceniceros).

Sobre La Lección de anatomía del Doctor Deyman

Un invierno tan frío que, andando a lo largo de Breestraat y pasando del sol a la sombra, podías sentir la diferencia bajando por tu cráneo como si fuese agua. Fue durante el invierno de la hambruna de 1656 cuando Jan el Negro se interesó por una puta llamada Elsie Otjie y durante un tiempo prosperaron. Pero un helado día de enero Jan el Negro fue visto mientras robaba en la casa de un mercader de telas. Corrió, se cayó, acuchilló a un hombre y fue ahorcado el veintisiete de enero. Seguramente todos saben cómo le fue después:

el tiempo frío permitió al Doctor Deyman clavar el ojo certero de la medicina en Jan el Negro durante tres días. Uno se pregunta si Elsie vio alguna vez el cuadro de Rembrandt, que muestra a su amado ladrón en un violento escorzo frontal que hace que las puras plantas de sus pies parezcan casi tocarle el cerebro desentrañado. Cortemos y cortemos profundo para encontrar la fuente del problema, dice el Doctor Deyman mientras divide en dos, como si fuese la raya del pelo, el cerebro. De allí sale a tientas la tristeza.

Sobre las orquídeas

Vivimos haciendo túneles porque somos gente enterrada viva. A mí, los túneles que tú haces me parecen orquídeas desarraigadas, extrañamente inútiles. Pero la fragancia no muere. Un Niño Pequeño se ha escapado de Amherst hace unos Días, escribe Emily Dickinson en una carta de 1883, y cuando le preguntaron a dónde iba él contestó: Vermont o Asia.

Sobre el cumplimiento de condena

Je hais ces brigands!, dijo un aristócrata llamado M-ski un día en Omsk cuando pasó al lado de Dostoievski con ojos centelleantes. Dostoievski entró y se tumbó, las manos detrás de la cabeza.

Sobre la herida nocturna del mundo de Hölderlin

E dipo Rey pudo haber tenido un ojo de más, dijo Hölderlin y continuó escalando. Sobre la línea de los árboles está tan en blanco como el interior de un puño de camisa. La roca permanece. Los nombres permanecen. Los nombres caen sobre él con una silbatina.

Sobre el hedonismo

La belleza me deja sin esperanza. Ya me da igual por qué, sólo quiero huir. Cuando miro hacia la ciudad de París quiero envolverla con mis piernas. Cuando te miro bailar hay una inmensidad despiadada como un marinero sobre un mar en calma chicha. Deseos tan redondos como duraznos florecen en mi toda la noche, ya no recojo lo que cae.

Sobre El rey y su valor

Se levantó agobiado por la duda sobre cómo debía empezar. Miró atrás, a la cama donde estaba la piedra de molino. Miró hacia el mundo, la más famosa cárcel experimental de su tiempo. Más allá de los aparatos de tortura no veía nada. Pero sí veía.

Sobre refugios

Una puede escribir sobre una pared con el corazón de un pez: es por el fósforo. Se lo comen. Hay barracas que esa todo a lo largo del río. Estoy escribiendo esto para hacerte tanto daño como sea posible. Vuelve a poner la puerta cuando te vayas, dice. Ahora tú dime cuánto daño te hace, durante cuánto tiempo llora. Dímelo. ❧

Anne Carson - traducción de Mirta Rosenberg

Decreación

De qué manera mujeres como Safo, Marguerite Porete y Simone Weil hablan de Dios

Este es un ensayo sobre tres mujeres y tendrá tres partes. La Primera parte se refiere a Safo, una poeta griega del siglo VII a.C. que vivió en la isla de Lesbos, escribió algunos poemas famosos sobre el amor y, según se dice, organizó su vida en torno a la veneración del dios Afrodita. La Parte Dos se refiere a Marguerite Porete, que fue quemada viva en la plaza pública de París en 1310 por haber escrito un libro sobre el amor a Dios que el inquisidor papal consideró herético. La Tercera parte se refiere a Simone Weil, la filósofa y clasi-cista francesa del siglo XX a quien Camus llamó "el único espíritu grande de nuestro tiempo".

Primera parte

Qué pasa si empiezo un ensayo sobre temas espirituales citando un poema que al principio no les parecerá en absoluto espiritual. El fragmento 31 de Safo dice:

Me parece igual a los dioses ese hombre
quienquiera sea que frente a ti
se sienta y escucha atento
tu dulce charla

y tu risa adorable... oh eso
pone alas a mi corazón dentro del pecho
porque cuando te miro, aunque sea un momento, palabras
no me quedan

no: la lengua se rompe y fino
fuego corre bajo la piel
y no hay vista en los ojos y un redoble
colma los oídos

y frío sudor me apresa y el temblor
me captura todo entera, más verde que la hierba
soy y muerta —o casi
me parezco.

Pero a todo hay que atreverse, porque hasta una persona
/pobre...¹

Este poema ha sido preservado para nosotros por el antiguo crítico literario Longino, quien cita cuatro estrofas sáficas completas, y después el primer verso de lo que parece una quinta y se interrumpe, nadie sabe por qué. Pero las primeras cuatro estrofas parecen componer una unidad de música y pensamiento; consideremos el pensamiento. Nos llega bañado en luz pero es la luz extrañamente encerrada de la introspección. Safo está poniendo en escena una situación en el pequeño teatro de su mente. Parece ser una situación erótica pero los personajes son anónimos, las relaciones entre ellos oscuras. No sabemos por qué se ríe la muchacha, tampoco qué está haciendo allí el hombre, ni de qué manera la respuesta de Safo ante ellos tiene sentido. Safo parece menos interesada en estos personajes como individuos que en la figura geométrica que forman. Esta figura tiene tres líneas y tres ángulos. Una línea conecta la voz y la risa de la muchacha con un hombre que escucha con atención. Una segunda conecta a la muchacha con Safo. Entre los ojos de Safo y el hombre que escucha se extiende la tercera. La figura es un triángulo. ¿Por qué Safo quiere presentar esta figura? El sentido común sugiere que se trate de un poema sobre los celos. "Todos los amantes presentan síntomas como estos", dice Longino. Pensemos entonces qué son los celos de los amantes.

La palabra viene del antiguo griego *zelos*, que significa "celo" o "ardiente afán". Un amante celoso ansía una posición segura en el centro del afecto de su amada sólo para descubrir que está ocupada por otra persona. Si los celos fueran una danza se trataría de un esquema de emplazamiento y desplazamiento. Su centro emocional es inestable. Los celos son una danza en la que todo el mundo se mueve.

El poema de Safo prepara la escena de los celos pero ella no entra en la danza. De hecho parece olvidar por completo la presencia de sus compañeros de danza después de la primera estrofa y concentra el foco en sí misma. Y lo que vemos bajo esa luz es un espectáculo inesperadamente espiritual. Porque Safo describe sus propias capacidades perceptivas (visuales, auditivas, táctiles) reducidas a una situación de disfunción una tras otra; nos muestra los objetos de los sentidos externos vaciándose a sí mismos; y allí, en la escena brillantemente iluminada, en el centro de su percepción aparece... su propio Ser: "Soy...", dice en el verso 15 ("más verde que la hierba soy").

No es sólo un momento de manifestación de su existencia: es un acontecimiento espiritual. Safo entra en éxtasis. "Más verde que la hierba soy...", dice, predicando de su propio Ser un atributo observable solamente desde fuera de su propio cuerpo. Esta es la condición llamada *ekstasis*, literalmente "estar fuera de uno mismo", una condición que los griegos consideraban típica de locos, genios y amantes, y que Aristóteles adjudica a los poetas.

El éxtasis cambia a Safo y cambia el poema. Ella misma, según dice, está casi muerta. El poema parece romperse y detenerse. Pero entonces, podría decirse, ambos recomienzan. Digo podría decirse porque el último verso del poema tiene una historia enigmática y algunos eruditos lo miran con suspicacia, aunque aparece en Longino y está corroborado por un papiro. Tratemos de ver su coherencia con lo que viene antes.

"A todo hay que atreverse porque hasta una persona pobre...", dice el último verso. Es una idea nueva. El contenido de la idea es pura audacia. La condición de la idea es la pobreza. No quiero dar la impresión de que sé lo que está diciendo este verso o que sé hacia dónde se dirige el poema a partir de ese punto, porque no lo sé. Sobre todo me deja preguntándome. Safo pinta una escena de celos pero el poema no es sobre eso, los celos son tan sólo una figura. Safo pone en escena un acontecimiento de éxtasis pero el poema tampoco es sobre eso: el éxtasis es sólo un medio para llegar a un fin.

Desafortunadamente no llegamos al final, el poema se interrumpe. Pero si vemos que Safo empieza a girar hacia allí, hacia ese fin inalcanzable. Vemos que sus sentidos se vacían, vemos su Ser arrojado fuera de su propio centro y desde allí la observa como si ella fuera hierba o estuviera muerta. Y en ese punto se me ocurre una especulación: suponiendo que se trata de un poema sobre el amor, ¿debemos limitarnos a una interpretación que es mera o convencionalmente erótica? Después de todo, algunos historiadores creen que Safo no fue solamente una poeta del amor y una adoradora de Afrodita en Lesbos sino también sacerdote del culto de Afrodita y maestra de sus doctrinas. Tal vez el poema de Safo quiere enseñarnos algo sobre la metafísica o incluso la teología del amor. Tal vez no esté expresando la queja habitual de las canciones de amor, ¿Por qué no me amas?, sino una pregunta espiritual más profunda, ¿Qué es lo que el amor hace que el yo se atreva a hacer? La idea de atreverse entra en el poema en el último verso, cuando Safo usa la palabra *tolmaton*: "hay que atreverse". Esta palabra es un adjetivo verbal y expresa posibilidad o potencial. Safo dice que es un potencial *absoluto*

pan tolmaton: a todo hay que atreverse.

Más aún, ella consiente... o parece estar a punto de sentir cuando el poema se interrumpe. ¿Por qué consiente? Su explicación ya no existe. Hasta donde llega, nos lleva de regreso a su condición extática. Porque cuando a un extático se le pregunta: ¿Qué es lo que el amor hace que el yo se atreva a hacer?, ella responderá:

El amor hace que el yo se atreva a abandonarse a sí mismo, a entrar en la pobreza.

Segunda parte

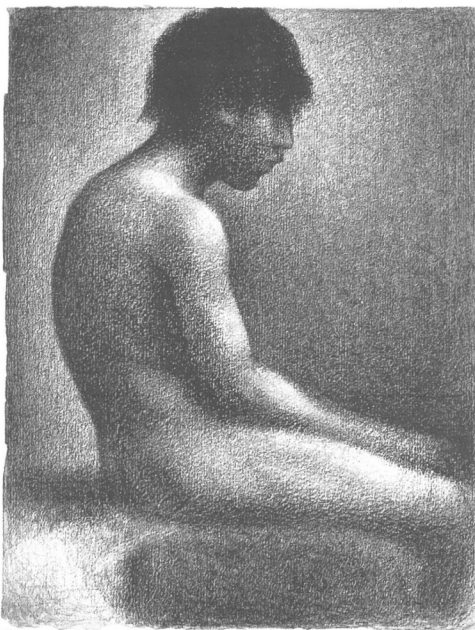
Marguerite Porete fue quemada en la hoguera en 1310 por escribir un libro sobre la osadía absoluta del amor. *El espejo de las almas simples* es un tratado teológico y también una suerte de manual para las personas que buscan a Dios. La doctrina central de Marguerite Porete es que un alma humana puede pasar por siete niveles diferentes de amor, empezando por un período de "ardiente deseo", hasta un éxtasis en el que el alma es transportada fuera de su propio Ser y lo deja atrás. Este alejamiento del propio centro no es

pasivo. Al igual que Safo, Marguerite descubre primero en la realidad una cierta demanda absoluta y luego consiente a ella. Al igual que Safo, se ve a sí misma partida en dos por este consentimiento y lo experimenta como una especie de "aniquilación". El razonamiento de Marguerite es riguroso: entiende que la esencia de su yo humano radica en su libre albedrío y decide que Dios le ha dado el libre albedrío para que ella pueda devolverlo. Por lo tanto, hace que su albedrío abandone su propia voluntad para devolvérselo a Dios sin que nada quede. Así describe este acontecimiento:

... una deslumbrante expansión del movimiento de la Luz divina se vierte en el Alma y muestra al Albedrío [lo que es correcto... para sacar al Alma] del lugar en el que ahora está y no debería estar y deberle verla adonde no está, al sitio de donde vino, allí donde debe permanecer. Ahora el Albedrío ve... que no puede beneficiarse si no abandona su propio albedrío. Y así el Alma se separa de ese albedrío y el Albedrío se separa de esa Alma y luego se entrega y vuelve a Dios, de donde fue tomado, sin retener nada propio...

Vale la pena señalar, a la luz de la descripción de Safo sobre el éxtasis y sus consecuencias, que Marguerite Porete se refiere dos veces a sí misma en el momento en que la abundancia de Dios la inunda de esta manera:

Yo que estoy en el abismo de la absoluta pobreza.



También describe su empobrecimiento como una condición de negación física y metafísica:

Ahora esa Alma es nada, porque ve su nada por medio de la abundancia de la comprensión divina, que la vuelve nada y la sitúa en la nada.

A lo largo de todo *El espejo* se refiere a sí misma como nula, indigna, deficiente, despojada y desnuda. Pero al mismo tiempo reconoce su pobreza como una clase de santidad sorprendente e inexpressible; y de ese absoluto vacío que es también plenitud absoluta habla en lenguaje erótico, refiriéndose a Dios como "Amante desbordado y abundante" o como "Esposo de mi juventud". Aún más interesante para nuestra analogía con Safo, Marguerite Porete propone dos veces los celos como figura de su relación con Dios. Así, se refiere a Dios como "el más alto Celoso" y habla de esta manera sobre la relación de Dios con su Alma:

¡Celoso es realmente! Lo muestra en sus obras que me han despojado absolutamente de mí misma y me han puesto en el placer divino sin mí misma. Y esa unión me junta y me conjunta a través de la soberana elevación de la creación con el esplendor del ser divino, por quien tengo un ser que es por. He aquí un inusual triángulo erótico formado por

Dios, Marguerite y Marguerite. Pero sus movimientos tienen el mismo efecto extático que la situación de las tres personas del poema de Safo. Marguerite siente que su yo ha sido separado de sí mismo y arrojado a una situación de pobreza, a la que ella consiente. Su consentimiento adopta la forma de una fantasía triangular peculiarmente intensa:

... y cavilé, como si Dios me lo estuviera preguntando, ¿cómo me iría si supiera que él prefiriera que amara a otro más que a él mismo? Y ante eso me falló el juicio y no supe qué decir. Después me preguntó ¿cómo me iría si ocurriera que él pudiera amar a otro más que a mí? Y ante eso me falló el juicio y no supe qué decir... Más adelante me preguntó ¿qué haría y cómo me iría si él prefiriera que otro me amara más que él?... Y ante eso sí desfallecí porque no pude decir nada a estas tres cosas, ni rechazarlas, ni negarlas.

Adviértase de qué manera Marguerite hace girar la fantasía hacia uno y otro lado, rotando el personal y reimaginando la angustia que produce. Los celos son una danza en la que todos cambian de lugar. Es una danza de naturaleza dialéctica. Porque la amante celosa debe equilibrar en su corazón dos realidades contradictorias: por un lado, la de sí misma en el centro del universo y al mando de su propio albedrío, ofreciéndole amor a su amado; por otro lado, la de sí misma fuera del centro del universo y, pese a su voluntad, contemplando a su amado amar a otra persona. La cruda colisión de estas dos realidades lleva a la amante a una suerte de derrumbe –tal como vimos en el poema de Safo– cuyo efecto es exponer su Ser mismo a su propio escrutinio y a desplazarlo de su centro. Sería una elevadísima prueba de fortaleza dialéctica ser capaz de, no sólo reconocer, sino de consentir ese derrumbe. Safo parece entrar en un ánimo de consentimiento cuando su poema se interrumpe. Marguerite desfallece tres veces antes de poder aceptarlo. Pero luego, con una claridad psicológica tan asombrosa como la de Safo, Marguerite revela lo que implica su propio dolor. He aquí el análisis que hace de lo que ve cuando mira en el interior de Marguerite:

Y mientras estaba cómoda y me amaba a mí misma "con" él, no podía en absoluto controlarme ni tener calma: estaba maniatada y no podía moverme... Me amaba tanto a mí misma "con" él que no podía responder fielmente... Sin embargo él me exigía respuesta de inmediato, si no quería perderlo a él y a mí misma... Le dije que debía querer probarme en todos estos puntos.

Marguerite toca fondo cuando enfrenta el hecho de que la fidelidad a Dios está obstruida en realidad por su amor a él, porque ese sentimiento, como casi todos los sentimientos eróticos humanos, es en su mayor parte amor a uno mismo: ese sentimiento pone a Marguerite en esclavitud con Marguerite más que con Dios. En su razonamiento usa la figura de los celos de dos maneras. Ve los celos como explicación de su división interna; también los usa como una prueba de su capacidad de descentrarse, de salirse del medio, de sacar su propio corazón y su propia voluntad del camino que conduce a Dios. Porque para poder (como dice) "responder fielmente a Dios" no puede ser una con su propio corazón o su propio albedrío, no puede amar su propio amor o amarse a sí misma amando o amar ser amada. Y si puede "aniquilar" todo eso –el término es de ella– podrá resolver los tres ángulos de la danza de los celos, convirtiéndolos en una única desnudez, y reducir su Ser de tres a dos a uno:

Ahora esta Alma... ha abandonado el tres y ha pasado al dos y al uno. ¿Pero en qué consiste ese uno? Este uno es cuando el alma se entrega a la simple Deidad, con pleno conocimiento, sin sentimientos, más allá del pensamiento... Nadie puede llegar más alto, nadie puede llegar más profundo, ningún humano puede estar más desnudo.

Tercera parte

Simone Weil también fue una persona que quería sacarse del medio para llegar a Dios. "El yo", dice en uno de sus cuadernos, "es sólo una sombra proyectada por el pecado y el error que bloquea la luz de Dios y a la que yo tomo por un Ser". Tenía un programa para sacar al yo del medio al que llamó "decreación". Esta palabra es un neologismo al que no dio definición exacta ni ortografía sistemática. "Des hacer la criatura que hay en nosotros" es una de las maneras en las que describe su intros

(sigue en pág. 22)

(viene de pág. 21)

tención³. Y cuando habla del método para lograrlo, emplea un lenguaje que puede resultar familiar. Al igual que Marguerite Porete, expresa la necesidad de devolverle a Dios lo que Dios le ha dado, es decir, el yo:

No posemos nada en este mundo salvo el poder de decir "yo". Y eso es lo que debemos entregarle a Dios.

Y al igual que Marguerite Porete, describe esa entrega como una suerte de prueba:

Dios me dio Ser para que yo se lo devuelva. Es como una de esas trampas con las que se prueba a los personajes de los cuentos de hadas. Si acepto este regalo es algo malo y fatal, su virtud se hace evidente por medio de mi rechazo de él. Dios me permite existir fuera de él. A mí me corresponden rechazar esa autorización.

Y también como Marguerite Porete, siente que internamente ella misma es un obstáculo. Para ella, el proceso de deconstrucción es desalojarse a sí misma del centro donde no puede permanecer, porque su permanencia bloquea a Dios. Habla de la necesidad de "retirarme de mi propia alma" y dice:

Dios puede amar en nosotros sólo este consentimiento a retirarnos para dejarle sitio a él.

Pero ahora consideremos por un momento esta afirmación sobre retirarse y consentir. En este punto Simone Weil entra en una negociación extrañamente osada y difícil que, me parece, nos recuerda tanto a Marguerite Porete como a Safo. Porque Simone Weil quiere descubrir en la figura de tres ángulos de los celos esas líneas de fuerza que conectan a un alma con Dios. Sin embargo, no fantasea con relaciones entre amantes humanos comunes. El triángulo erótico que construye Simone Weil involucra a Dios, a ella misma y a toda la creación:

Todas las cosas que veo, escucho, respiro, toco, como; todos los seres que conozco... privo a la suma total de todo eso de contacto con Dios, y privo a Dios de contacto con todo eso en la medida en que algo en mí dice "Yo". Puedo hacer algo por todo eso y por Dios: es decir, retirarme y respetar el *tête-à-tête*...

Debo retirarme para que Dios pueda entrar en contacto con los seres que el azar pone en mi camino y a quienes él ama. Es una falta de tacto de mi parte estar allí. Es como si me interpusiera entre dos amantes o dos amigos. No soy la novia que espera a su prometido sino una tercera inoportuna que está con dos amantes comprometidos y que debe marcharse para que ellos puedan estar realmente unidos.

Si al menos supiera cómo desaparecer habría una perfecta unión de amor entre Dios y la tierra que piso, el mar que escucho...

Si pudiera convertirse en lo que Marguerite Porete llama "un alma aniquilada", si pudiera alcanzar la transparencia de la condición extática de Safo, "más verde que la hierba y casi muerta", Simone Weil sentiría que había logrado descargar al mundo del peso de una indiscreción. Los celos son una danza en la que todos se mueven porque uno de ellos siempre sobra: son tres personas sentadas en dos sillas. Vimos cómo esa tercera de más es destacada en el texto de Marguerite Porete mediante el astuto empleo de las comillas: recordemos su quejumbrosa observación:

Me amaba tanto a mí misma "con" él que no podía responder fielmente.

Cuando leí esta oración por primera vez, me resultó raro que Marguerite Porete pusiera entre comillas "con" en vez de poner entre comillas alguno de los nombres. Pero Marguerite sabe muy bien lo que hace: las personas no son el problema aquí. Estar "con" es el problema. Ella trata de usar el lenguaje más simple y las marcas más comunes para expresar un hecho espiritual profundamente complejo, es decir, que no puedo dirigirme hacia Dios con mi amor si no me llevo a mí misma conmigo. Y así, en el sentido más profundo posible, nunca puedo estar sola con Dios. Sólo puedo estar sola "con" Dios.

Advertir este hecho provoca una dislocación en la percepción, fuerza a quien percibe a un punto en el que debe desaparecer de sí misma para poder mirar. Tal como Simone Weil dice con añoranza:

Si pudiera ver un paisaje tal como es cuando yo no estoy,

allí. Pero cuando estoy en cualquier lugar perturbo el silencio del cielo con los latidos de mi corazón.

Como vimos, Marguerite Porete encontró una manera de traducir el latido de su propio corazón con las comillas alrededor de la palabra "con". Y Safo encontró la manera de registrar el latido de su corazón mientras imagina su ausencia... ya que seguramente esa es la función que desempeña en su poema "ese hombre que frente a ti se sienta y escucha atento". Este hombre, nos dice Safo, es "igual a los dioses", ¿pero no podemos interpretarlo como una manera de representar "el paisaje tal como es cuando yo no estoy allí"? Es un paisaje donde el gozo es tan pleno que parece pasar desapercibido, inexperimentado. Safo no figura describiendo ese paisaje pero Marguerite Porete ofrece una descripción sorprendente de un alma en esa situación:

Un alma así... nada en el mar de gozo... es decir en el mar de deleites que brota y mana de la Divinidad, y no siente gozo porque ella misma es gozo, y nada y flota en el gozo sin sentir gozo alguno porque habita el gozo y el Gozo la habita...

Parece coherente con el proyecto de deconstrucción de Simone Weil el hecho de que, aunque también ella reconoce esta clase de gozo no gozoso, no encuentre en él una ocasión de nadar sino más bien una oportunidad de exclusión y negación:

El gozo perfecto excluye incluso el sentimiento mismo de gozo, porque en el alma colmada por el objeto no queda ningún rincón donde decir "yo".

Cuarta parte

Dado que estamos entrando ahora en la cuarta parte de un ensayo en tres partes, debemos prepararnos para cierta falta de coherencia. No me parece que la causa de esa falta de coherencia sea yo. Más bien se origina en las tres mujeres que estamos estudiando y la causa es que son escritoras. Cuando Safo nos dice que está "casi muerta", cuando Marguerite Porete nos dice que quiere convertirse en un "alma aniquilada", cuando Simone Weil nos dice que "participamos en la creación del mundo deconstruyéndonos a nosotros mismos", ¿cómo podemos conciliar estas ideas con la brillante autoafirmación del proyecto de escritura que las tres comparten, el proyecto de decirle al mundo la verdad sobre Dios, el amor y la realidad? La respuesta es que no podemos hacerlo. No es casual que Marguerite Porete titule su libro *Espejo*. Ser escritora es construir un enorme, evidente y centelleante centro del yo desde el cual se da voz a la escritura, y cualquier alegato de que se pretende aniquilar ese yo mientras se sigue escribiendo y dando voz a la escritura debe involucrar a quien escribe en algún importante acto de subterfugio o de contradicción.

Y eso nos lleva a la contradicción y sus aplicaciones. Simone Weil habla lanamente sobre el tema:

La contradicción, por sí misma, es la prueba de que no somos todo. La contradicción es nuestra deficiencia y la percepción de nuestra deficiencia es el sentido de realidad. Porque no inventamos nuestra deficiencia. Es real.

Aceptar la verdadera deficiencia de ser humano es para Simone Weil el principio de una dialéctica de gozo:

Si hallamos pleno gozo en la idea de que Dios es, debemos hallar la misma plenitud en saber que nosotros no somos, porque es la misma idea.

Nada y algo son dos caras de la misma moneda, al menos para una mente dialéctica. Tal como lo expresa Marguerite Porete:

Nada es nada. Algo es lo que es. Por lo tanto, yo no soy, si es que soy algo, más que eso que es Dios.

Y también dice:

Señor tú eres una perfección que atraviesa otra perfección, absolutamente en ti. Y yo soy imperfección sobre imperfección, absolutamente en mí.

La visión de Marguerite Porete es dialéctica pero no trágica: imagina una suerte de inmersión quiasmática, o absorción mutua por medio de la cual esos dos opuestos absolutos —Dios y el alma— pueden unirse en última instancia. Usa diversas imágenes de esta unión, por ejemplo el hierro, que al ser colocado en el horno se

convierte verdaderamente en fuego, o un río que pierde su nombre cuando desemboca en el mar. Sus imágenes nos transportan más allá de las descripciones dialécticas de Dios y del alma. Pues la dialéctica es una modalidad de razonamiento y un recurso del yo intelectual. Pero el alma que ha sido impulsada a Dios por el amor, el alma consumida como por fuego, disuelta como por agua... esa alma no tiene un intelecto intacto de la clase común en los humanos con el cual elabora relaciones dialécticas. En otras palabras, un alma así trasciende el lugar en el que puede contar lo que sabe. Contar es una función del yo.

Esta situación es un enorme problema para un escritor. Es más que una contradicción, es una paradoja. Marguerite Porete menciona el tema, al principio de su *Espejo*, con su usual falta de concesiones:

Pues quien hable de Dios... no debe dudar sino que debe saber sin dudas... que nunca ha sentido el verdadero núcleo del Amor divino que deja al alma absolutamente engeñada sin que pueda advertirlo. Pues ese es el verdadero y purificado núcleo del Amor divino que no tiene materia de criatura y que el Creador da a una criatura y que le quita absolutamente la capacidad de contar.

Así se libera Marguerite de un acertijo escritural. Nadie que hable de Dios puede tener experiencia del Amor de Dios, afirma, porque ese Amor "quita absolutamente la capacidad de contar". Más tarde refuerza esa afirmación argumentando que, una vez que un alma ha experimentado el Amor divino, nadie más que Dios puede entender a esa alma (capítulos 19 y 20). En este punto, tal vez nos sintamos movidos a preguntar qué cree que está haciendo Marguerite Porete durante el resto de los capítulos de su libro, que totalizan 139, en los que ofrece un relato detallado del progreso del alma hacia su aniquilación en Dios. Podemos preguntarnos qué es todo ese relato. Pero es improbable que recibamos una respuesta de la propia Marguerite Porete. Tampoco creo que cualquier escritor prudente que se dedique a asuntos de Dios y el alma se aventuraría a tocar el tema. Por el contrario, esa clase de escritor se sentirá complido a dejarnos con la incertidumbre. Observemos ahora cómo funciona esa compulsión. Hemos dicho que contar es una función del yo. Si estudiamos la manera en la que estas tres escritoras hablan de su propio relato, veremos que cada una de ellas se siente impelida a crear una suerte de sueño distante en el que el yo es desplazado del centro de la obra y el relator desaparece en el relato.

Empecemos por Simone Weil, que era una persona práctica y dispuso su propia desaparición en varios niveles. Entre otras cosas, se cree que apresuró su propia muerte de tuberculosis en 1943 mediante un régimen de inanición autoimpuesto que emprendió por solidaridad con las personas de Francia que no tenían suficiente qué comer. Sea como fuere, cuando sus padres insistieron en escapar de Francia hacia América en 1942, ella los acompañó, brevemente y con reticencia, dejando en manos de un tal Gustave Thibon (un campesino en cuyo viñedo Simone había estado trabajando) alrededor de una docena de cuadernos de reflexiones personales (que ahora constituyen una parte sustancial de su obra publicada). En una carta, le dijo que podía usar el contenido de sus cuadernos como se le antojara:

Ahora te pertenecen y espero que después de haberse transmitido en tu interior algún día emerjan en una de tus obras... Me sentiré muy feliz de que encuentren albergue bajo tu pluma, cambiando su forma para reflejar tu imagen... En la operación de la escritura, la mano que aferra la pluma y el cuerpo y el alma unidos a ella son cosas infinitamente pequeñas en el orden de la nada.

Gustave Thibon nunca volvió a ver a Simone Weil, ni tampoco siguió las instrucciones de esta carta, que lo instaba a transmutar las ideas de ella en las propias de él... al menos no explícitamente. En cambio, revisó los cuadernos, extrajo los fragmentos más incisivos y los agrupó bajo títulos tales como El Yo, el Vacío, Lo Imposible, Belleza, Álgebra, Suerte, El Sentido del Universo, y los publicó en forma de libro con Weil como autora⁴, es decir, hizo un serio esfuerzo por obligarla a ocupar el centro de sí misma, y el grado en el que ella elude sin embargo esa reinstalación resulta muy difícil de juzgar desde afuera por lectores como ustedes o como yo. Pero admiro el último amable consejo que ella le da a Thibon cuando concluye su carta de 1942:

También me gusta pensar que después del leve golpe de la separación no sentirás pena por lo que sea que me espera y que si a veces piensas en mí lo harás como quien piensa en un libro leído en la infancia...

Cuando yo pienso en los libros leídos en la infancia, estos acuden a mi imaginación en violento esorcizo y enmarcan a una precaria oscuridad, pero lo mismo resplandecen con una intensidad de vida casi sobrenatural que ningún libro adulto podría alcanzar. Recuerdo un pequeño libro, *La vida de los santos*, que me regalaron cuando tenía alrededor de cinco años. En ese libro, las diversas flores que componían las coronas de los mártires estaban representadas tan suculentamente en palabras y pintura que debía refrenarme para no comerme las páginas. Es interesante especular qué sabor esperaba que tuvieran esas páginas. Pero tal vez el impulso de comer páginas no tenga que ver con el gusto. Tal vez se refiera a encontrarse situada en la encrucijada de una contradicción, que es un lugar penoso donde estar y los niños, con su sabiduría natural, no aceptan estar allí, pero a los místicos les encanta. Esto dice Simone Weil:

La gran afición humana, que empieza en la infancia y nos acompaña hasta la muerte, es que mirar y comer son dos operaciones diferentes. La beatitud eterna es un estado en el que mirar es comer.

Simone Weil tuvo toda la vida un problema con comer. Muchas mujeres lo tienen. Nada nos recuerda nuestra condición física de manera más poderosa y más frecuente que la comida y la necesidad de comerla. Entonces ella crea en su mente un sueño de distancia en el que la comida puede disfrutarse tal vez desde el otro extremo de una habitación simplemente mirándola, un sueño en el que el amante puede estar, al mismo tiempo, cerca y lejos del objeto de su amor.

La comida y el amor eran contradicciones análogas para Simone Weil. No gozó de ninguna de ambas libremente en el transcurso de su vida y siempre estaba inquieta por su relación imaginativa con ellas. Pero después de todo, la beatitud eterna no es el único estado en el que mirar es comer. La página escrita también puede reficar esta paradoja. Un escritor puede contar lo que está próximo y lejano al mismo tiempo.

Y así, por ejemplo, en la terminología original de Marguerite Porete, el sueño de distancia del escritor se convierte en un epíteto de Dios. Para describir al divino Amante que alimenta su alma con la comida de la verdad, Marguerite Porete inventa una palabra: *le Loing-prés* en francés antiguo, o *Longue Proxinquus* en la traducción latina; en inglés se podría decir "the Far-Near" [en castellano, LejanoPróximo]. No justifica esta palabra, sino que simplemente empieza a usarla como si fuera evidente por sí misma en el Capítulo 58 de su libro, donde está hablando de la aniquilación. En el momento de su aniquilación, dice, Dios ejerce sobre el alma un sorprendente acto de violación. Pues Dios practica una apertura en el alma y permite que a través de ella fluya la paz divina como un glorioso alimento. Y Dios hace esto en su capacidad de *le Loing-prés*, el LejanoPróximo:

Porque hay una apertura, como una chispa, que se cierra rápidamente, en la que una no puede permanecer por mucho tiempo... Lo que se derrama de la apertura hace al Alma libre y noble y sin cargas [y su] paz dura tanto como dura la apertura... Más aún, la paz es tan deliciosa que la Verdad la llama glorioso alimento...

Y esta apertura del dulce movimiento de gloria que el excelente LejanoPróximo da no es más que un atisbo que Dios desea ofrecer al alma de la gloria propia que ella misma poseerá por siempre.

El concepto de Dios de Marguerite Porete como "el excelente LejanoPróximo" es una invención radical. Pero aún más radical es el enigma al que su invención la lleva:

... el lugar en el que queda el Alma después de la obra del Deslumbrante LejanoPróximo, al que llamamos una chispa a la manera de una apertura que se cierra rápidamente, *nadie lo podría creer... ni ella tendría verdad alguna que supiera cómo contarla.*

Dentro de su propio relato Marguerite Porete inserta una pequeña burbuja de incredulidad —una suerte de distorsión del cristal— como si quisiera recordarnos que este sueño de distancia es, después de todo, sólo un sueño. Al final del libro repite el concepto una última vez, diciendo simplemente:

Su Lejanía es la más Próxima.

No tengo idea de lo que significa esa oración, pero me entusiasma. Me intriga. En sí misma, esa oración es un pequeño acto de veneración, como un himno o

una plegaria. Ahora, bien, los himnos y las plegarias son la manera convencional en que los amantes de Dios señalan la LejaníaPróxima de Dios, ya que las plegarias alegan producir una conexión inmediata con este Ser cuya ausencia colma el mundo. Pero Marguerite Porete era una amante de Dios nada convencional y no se dedicaba a la plegaria ni daba crédito a su utilidad. Simone Weil, por su parte, aunque nunca fue cristiana sentía profundo apego por esa plegaria que los cristianos llaman el Padre Nuestro. Durante el verano de 1941, cuando trabajaba en el viñedo de Gustave Thibon, se descubrió repitiendo esa plegaria mientras trabajaba. Según reconoce en su cuaderno, nunca había rezado antes, y el efecto que le produjo fue extático:

Ya las primeras palabras arrancan mi pensamiento de mi cuerpo y lo transportan a un lugar fuera del espacio... llenando cada aspecto de este infinito de infinitos.

La plegaria parece haber sido para ella una experiencia de contradicción espacial... o tal vez una prueba de la imposible verdad del movimiento de Dios. En otro pasaje vuelve al Padre Nuestro y a su imposible verdad:

Padre Nuestro que estás en los cielos. Hay cierto humor en eso. Es tu Padre, ¡pero trata tan sólo de buscarlo allá arriba! Somos tan incapaces de elevarnos del suelo como una lombriz. Y por su parte, ¿cómo haría él para venir hasta nosotros sin descender? No hay manera de imaginar un contrato entre Dios y el hombre que no sea tan ininteligible como la Encarnación. La Encarnación refuta la ininteligibilidad. Es una manera absolutamente concreta de representar un descenso imposible. ¿Por qué no sería verdad?

Por qué la verdad no podría ser imposible? ¿Por qué lo imposible no podría ser verdad? Preguntas como éstas son el material del que se forjan las plegarias. He aquí una plegaria de Safo que nos ofrecerá un ejemplo final del sueño de distancia en el que un escritor habla de Dios:

...[Ven] a mí desde Creta a este templo sagrado donde está tu grácil arbolada de manzanos y altares donde hueme el incienso.

Y en él el agua fría con claro sonido corre entre las ramas de manzano y de rosas el lugar entero está sombreado y de las hojas radiantes temblorosas cae el sueño.

Y en él un potrero ha florecido con flores de primavera y brisas como miel están soplando...

En este lugar tú Kypris que aceptaste en copas de oro néctar delicadamente mezclado con las fiestas: escancia.

Este fragmento fue garrapateado sobre un resto de vajilla por una mano negligente en el siglo II a.C. El texto está corrupto e incompleto. De todas maneras lo podemos identificar como un himno del tipo llamado "clético", un himno de convocatoria, una invocación a Dios para que venga desde donde está ella hasta donde estamos nosotros. Esos himnos típicamente nombran a esos dos lugares, situando la invocación en el medio para medir la diferencia... una diferencia que el himno tiene la función de *decrear*, no de destruir sino de *decrear*. Entre los comentarios sobre la *decreación* de los cuadernos de Simone Weil se encuentra esta afirmación:

Dios sólo puede estar presente en la creación bajo la forma de ausencia.

Para el autor de un himno clético, la ausencia de Dios es algo difícil, tal vez imposible, de relatar. Ese autor tendrá que invocar a un Dios que llega trayendo con ella su propia ausencia... un Dios cuya Lejanía es la más Próxima. Es un movimiento imposible que sólo es posible en la escritura. Safo lo logra por medio de diversas opciones sintácticas: por ejemplo, la supresión del verbo en la primera estrofa del poema. En mi traducción proveo un imperativo, "¡Ven!", entre corchetes como primera palabra del poema, y el sentido parece requerirlo, pero en el texto griego no hay ningún verbo. Empieza con el adverbio "aquí". De hecho, el verbo imperativo que todo el poema, con sus lentas cláusulas onomatopéyicas y acumulativas, parece estar esperando, no llega hasta la última palabra de nuestro texto: "¡Escancia!". El efecto de esta suspensión es extraño; es

como si toda la creación se describiera en espera de una acción que ya está perpetuamente *aquí*. No hay una clara frontera entre los lejano y el próximo, no hay momento culminante de la llegada de Dios. Safo expresa una serie de condiciones que al principio dependen de la ausencia de Afrodita pero que al final incluyen su presencia. Safo imita la distancia de Dios en una suerte de solución suspendida... y allí vemos al Ser Divino como una gota deslumbrante que de repente, de manera imposible, satura el mundo.

Para resumir. Cada una de las tres mujeres que hemos estado considerando tuvo el coraje de entrar en una zona de absoluta osadía espiritual. Cada una de ellas pasa por una experiencia de *decreación*, o eso nos cuenta. Pero el relato sigue siendo un poco enigmático. La *decreación* es deshacer la criatura en nosotros, esa criatura encerrada en el yo y definida por el yo. Pero para deshacer el yo hay que actuar a través del yo, llegar hasta lo más interior de su definición. No tenemos otro sitio desde donde empezar. Ese es el pergamino en el que Dios escribe sus enseñanzas, como dice Marguerite Porete.

El pergamino de Marguerite se quemó en 1310. Para nosotros, eso puede parecer un ultraje o un error. Sin duda los hombres que la condenaron creían que estaba completamente equivocada y se refirieron a ella en el juicio no sólo como alguien "repleta de errores y herejías" sino también como una *pseudo-mulier* o "falsa mujer".

¿Marguerite Porete era una falsa mujer? La sociedad está demasiado ansiosa por poner en tela de juicio la autenticidad de la manera de ser de las mujeres, pero esos juicios pueden ser una verdadera locura. Viene al caso decir que el libro por el que Marguerite Porete fue quemada en la hoguera en 1310 fue secretamente preservado y copiado tras su muerte por clérigos que lo transmitieron como una obra devocional anónima de misticismo cristiano, hasta 1946, cuando un erudito italiano reconectó el *Espejo* con el nombre de su autora. Al mismo tiempo, es difícil recomendar la clase de extremismo moral que llevó a la muerte a Simone Weil a los treinta y cuatro años; la santidad es una erupción de lo absoluto en la historia común y corriente y eso nos molesta. Necesitamos que la historia siga siendo común y corriente. Necesitamos poder decir que las santas son neuróticas, anoréxicas, patológicas, sexualmente reprimidas o falsas. Esos juicios santifican nuestra propia supervivencia. De igual manera, los antiguos biógrafos de Safo trataron de desacreditar su importancia asegurándonos que había tenido una vida de desenfrenada e incoherente indulgencia sexual, porque había inventado el lesbianismo y después se había matado saltando desde lo alto de un acantilado por amor a un joven. Como dice Simone Weil:

El amor es un signo de nuestra imperfección.

El amor es también un buen lugar donde situar nuestra desconfianza de las falsas mujeres. Lo que más me gusta de las tres mujeres que hemos estado estudiando es que saben lo que es el amor. Es decir, saben que el amor es la piedra de toque de una espiritualidad falsa o verdadera, y por eso juegan con la figura de los celos. Como falsas mujeres tienen que habitar esa figura con cautela, adoptando una posición de lejanía y proximidad al mismo tiempo respecto del objeto de su deseo. La verdad que relatan desde esa paradójica posición también es falsa. Como dice briosamente Marguerite Porete:

Porque todo lo que una puede decir o escribir de Dios, y también lo que pueda pensar, de Dios que es más que palabras, es tanto una mentira como es decir la verdad.

Así que al final es importante no ser engañado por las falsas mujeres. Si una confunde la danza de los celos con el amor a Dios, o el espejo de una hereje con la verdadera historia, lo más probable es que pase el resto de sus días con un hambre terrible. A pesar de cuántas páginas devore. ❧

1. Safo, fragmento 31, extraído de *Sappho and Alcaeus Fragmenta*, ed. Eva-María Voigt, versión inglesa de Anne Carson (Amsterdam, Standardausgabe, 1971).

2. Marguerite Porete, *Le Mirouer des simples âmes anienties et qui seulement demeurent en vouloir et désir d'amour*, ed. R. Guarnieri, *Archivio Italiano per la Storia della Pietà* 4 (1965), 513-635.

3. Simone Weil, *Gravity and Grace*, trad. A. Wills, Univ. of Nebraska Press, 1997. (La traducción está en parte adaptada).

4. Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*, Paris, Plon, 1948.

¿Qué es la poesía?

Valerio Magrelli (Roma, 1957) es autor de cuatro libros de poemas, *Ora Serrata Retinae, Nature e Venature, Esercizi di tiptologia y Didascalie para la lecture di un giornale*; los dos primeros han sido traducidos al castellano, el primero con el mismo título (Visor, 1989), el segundo como *Vetas y naturalezas* (Visor, 1997). El año pasado, el editor Luca Sossella publicó *Che cos'è la poesia - La poesia raccontata ai ragazzi in ventuno voci*, un pequeño volumen acompañado de un CD que recoge una serie de conferencias dadas por Magrelli en el Auditorio Parco della Musica de Roma. De ese volumen se han escogido, con autorización de Magrelli, once voces que dan una idea del conjunto del proyecto. (Poemas de Magrelli, en *Diario de Poesía* N° 17, 1990, y N° 60, 2002.)

por Valerio Magrelli
traducción de
Florencia Abadi

*Prefiero el ridículo de escribir
poemas
al ridículo de no escribirlos*
W. Szyborska

Este trabajo consiste en una especie de diario, o mejor dicho, en un informe burocrático, después de treinta años de práctica y de búsqueda (o de una práctica que consiste en una búsqueda). No tiene nada de sistemático, antes bien, habrá de ser considerado un contramano. Por eso he recurrido a la estratagemas del abecedario: en realidad creo que, sin el pretexto de sus veintuna voces, una vez destapada el ánfora de Pandora de la poesía, yo habría sido arrasado por tanta furia. He elegido aferrarme a su débil estructura, para relatar algo de mi experiencia, de la A de "autor" a la Z de "zeppa" ¹.

En relación con la cita utilizada como epígrafe, la prescribo por su marcada propiedad terapéutica y específicamente toxicológica: ella representa un antídoto indispensable contra el veneno emanado por quien evita, desatiende o ignora la escritura en verso, tal como lo demuestra un episodio de la serie televisiva *Matlock*, emitido el 7 de febrero de 2005.

Acusado de homicidio, un culturista estrábico es abordado en el gimnasio e interrogado durante el entrenamiento. En un primer momento, niega cualquier responsabilidad; luego, comienza a amenazar al inspector con una mancuerna; finalmente, se rinde, asediado por las acusaciones y de mala gana, al verse perdido y obligado a descubrir su coartada: "Estaba en una vedada literaria". "¿O sea?", responde el otro. "O sea que leía mis poemas. ¿Algo que objetar?"

Autor

Antes de interrogarse sobre la poesía, será oportuno preguntarse quién es aquel que la escribe. Una pregunta aparentemente simple se revela, en

realidad, muy espinoza. Desde los clásicos en adelante, las hipótesis formuladas para dar una respuesta a este problema han sido innumerables, tortuosas y de gran ingenio.

Dante, por ejemplo, hace derivar la palabra "autor" (sin la "c" de "auctor") del verbo "avieo", que quiere decir "yo ligo". El motivo de su propuesta es, ante todo, extraño: se basa en el uso latino que no distingue la "v" de la "u"; "avieo", o sea "auieo", correspondería a una palabra formada únicamente por vocales (a-u-i-e-o) y, por lo tanto, perfecta en sí misma, ya que las vocales, según Dante, representan "el alma y la ligazón de cada palabra". Gracias a esta transformación, el término "autor" acabaría por significar "ligador", lo que equivale a decir "aquel que anuda".

No hay nada que decir: si se sigue una lógica similar, se corre el riesgo de quedar anudados. Sin embargo, el punto es otro. Tantas elucubraciones tenían un objetivo muy preciso: asimilar al autor a una presencia divina, y reconocer en su vínculo con el texto un poder absoluto, demiúrgico. De maneras más o menos diversas, el mismo además se vuelve a encontrar en la época romántica, cuando comienza a delinearse la crisis del concepto de identidad que llega a su culminación con las tesis de Nietzsche sobre el yo plural.

"Yo es otro", sostendrá el poeta más célebre, es decir, Arthur Rimbaud. "El yo es un mero adverbio de lugar", le responderá el filósofo, menos conocido, Giuseppe Rensi. Adios sueños de gloria: ahora la figura del sujeto es reducida a un conjunto de fragmentos. La última etapa de este desmantelamiento procede de Michel Foucault, que continúa la tendencia al afirmar: "La huella del autor perdura únicamente en la singularidad de su ausencia; a él corresponde el rol del muerto en el juego de la escritura". El rol del muerto por obra del papel, el rol del muerto sobre el papel.

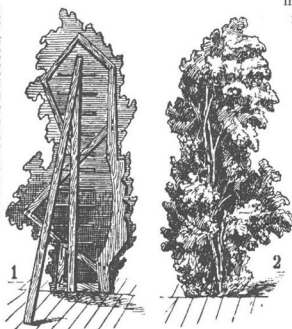
Así hemos llegado al centro de la cuestión: si el autor, de aquel dios que era, deviene a esta altura un difunto, ¿quién escribe ahora los poemas? Es un serio problema, pero tal vez, a fin de cuentas, se escribe precisamente para intentar descu-

brir, para obtener del texto su remitente, para derivar del gesto su emisor.

Barbarismo

En un cuento de Edgar Allan Poe intitulado *Los crímenes de la calle Morgue*, la policía, descubierto un horrible asesinato, interroga a algunas personas que pasaban por allí, y éstas declaran haber oído la voz del culpable. La solución del caso parecería inminente, pero los testimonios no concuerdan: "Usted no ha observado nada característico. Y, sin embargo, había algo que observar. [...] la peculiaridad no consiste en que estén en desacuerdo, sino en que un italiano, un inglés, un español, un holandés y un francés han tratado de describirla, y cada uno de ellos se ha referido a una voz extranjera. Cada uno de ellos está seguro de que no se trata de la voz de un compatriota. Cada uno la vincula, no a la voz de una persona perteneciente a una nación cuyo idioma co-

GRABADO: NOUVEAU LAROUSSE, 1897.



noce, sino a la inversa [...] Ahora bien: ¿cuán extrañamente insólita tiene que haber sido esa voz para que pudieran reunirse semejantes testimonios? ².

No puede tratarse de un loco, argumenta el investigador Dupin, porque "los locos pertenecen a alguna nación, y, por más incoherentes que sean sus palabras, tienen, sin embargo, la coherencia del silabeo". ¿A qué lejano origen remitir aquellos sonidos? La solución es memorable: el autor del crimen no es un hombre, sino una bestia, un simio que ha escapado de un circo de los alrededores.

El hecho de que la voz se sustraiga a cualquier intento de definición, de que su grunido resulte inaudito, se explica a partir de su procedencia diferente, ajena, monstruosa. ¿Pero no es justamente ésta la característica de la poesía? Voz del "monstrum", "monstrum" de la voz, ella apela siempre a un modo de hablar extraño y extranjero, extranjerizante y extraño. Por eso, aún en periodos de rígido purismo literario, todos sus frutos aparecen signados por una indeleble aura de "barbarismo".

El término, derivado de "bárbaro", sirve en realidad para indicar, peyorativamente, un elemento procedente de otro idioma, el idioma de quien tartamudea (ba-ba-ba-ba-bá-baro). Inútil, sin embargo, negar la evidencia: como una especie de lengua en la lengua, la poesía resuena siempre un poco más allá de nuestro horizonte, casi en los límites de la comprensión, todavía irremediabilmente extranjera.

Dramatis persona

Parece que mientras Flaubert pensaba en el libro que más tarde sería llamado *Bouvard et Pécuchet*, no sabía aún qué nombres llevarían sus héroes. El tormento duraba ya un buen tiempo, hasta que un día se enteró de que Zola había compuesto un relato utilizando, precisamente, esos dos nombres. Descubrirlos y entender que le pertenecían, o mejor dicho, que pertenecían a su obra, fue una sola y la misma cosa: Flaubert imploró que le fueran donados y Zola, generoso, se los concedió.

¿Será una historia verdadera o la habré soñado? Lo cierto es que me conduce al núcleo del problema.

"Dramatis persona" significa "máscara del drama". Es una expresión enigmática, oscura, pero no hay que dejarse engañar. En realidad, detrás de las vestiduras severas del latín, se esconde una cosa simplísima: el personaje. "Dramatis persona" quiere decir personaje. Todas las historias están hechas de personajes, humanos o divinos, vivos, muertos o artificiales. ¿Quién podría imaginar un relato sin héroes, rivales, monstruos, amigos, parientes o amantes; en resumen, una aventura sin siquiera una *dramatis persona*?

Pero, aunque parezca extraño, muchos poemas no tienen personajes. Sostener que la poesía no tiene personajes en absoluto puede sonar absurdo para quien recuerda a Homero, Ariosto, Milton, Pushkin, y sus libros repletos de historias. Sin embargo, en efecto, buena parte de la lírica, desde Safo hasta Rilke, prescinden tranquilamente de ellos. Entonces resulta natural preguntarse: ¿quiénes son los personajes de los poemas que no tienen personajes?, ¿dónde se consuman?, ¿qué hacen?, ¿cómo se llaman?

Creo que, en realidad, solamente han cambiado de aspecto. Ciertamente, no tienen un nombre, ni hábitos, pero no obstante existen, y viven precisamente bajo nuestros ojos. Los personajes de la poesía son sus versos, estos organismos unicelulares,

vivos y locuaces sobre el espacio de la página.

Explicit

Todos se preguntan cómo nace una poesía: yo encuentro más interesante preguntarse cómo termina.

Que la inspiración, golpe de rayo o chispa, existe verdaderamente, no hay ninguna duda. A veces puede ser descripta de modo un poco diferente del habitual (estudiando, por qué no, circuitos cerebrales, sinapsis, redes neurológicas), pero de cualquier modo nadie cuestiona su impor-

“ Los personajes
de la poesía son
sus versos. ”

tancia. El misterio del inicio, en latín "incipit", aparece en definitiva universalmente reconocido. Pero me pregunto, ¿no resulta más apasionante el milagro del "explicit", es decir, de aquello de que depende la última parte de un texto?

Tal vez un poeta sea verdaderamente tal si sabe cuándo detenerse, cuándo cesar la obra de pulido, cuándo suspender la proliferación de variantes; en definitiva, cuando logra decir "basta".

Como en el momento de abandonar un almuerzo, los saludos parecen no terminar más. El desprendimiento es difícil, y es natural tratar de postergarlo. Se charla tan bien en la puerta que querríamos no irnos más. Lo mismo sucede con los versos. Es duro tener que despedirse. Pero el *explicit* nos llama. Es necesario un don, un talento: la inspiración de la conclusión.

Figura retórica

He conocido tardíamente las "figuras retóricas", pero apenas las descubrí me pareció que retornaba a la infancia en una perfumada noche de primavera. Mi abuela vivía en una casa con una terraza grande; así, una vez, después de la cena, mi padre decidió que fuéramos allí para enseñarme a reconocer las constelaciones. Mal dispuesto, dubitativo, adormilado, me encontré escrutando el cielo, con una linterna en una mano y un libro en la otra.

El me indicaba dónde mirar, y yo intentaba rastrear en las páginas del libro los alineamientos del zodiaco. No anduvo del todo bien. Conseguí capturar sólo un par de imágenes, pero hasta ahora no las he podido olvidar. Me basta un golpe de vista para encontrar de nuevo Casiopea y la Osa Mayor. El resto del

cielo siguió siendo para mí una retícula confusa; lo importante, sin embargo, fue que comprendí el juego, exactamente el mismo de la retórica. El cielo del lenguaje es un caos de signos, pero basta con aplicarse a él para reconocer algunas formas precisas, capaces de grabarse de manera indeleble: las figuras retóricas son las constelaciones del universo verbal.

Tomemos el quiasmo, que en griego significa "presento en forma de X". Indica la disposición cruzada o especular de dos parejas de términos. En vez de colocarlas en serie paralela (AB+AB), el quiasmo invierte el orden del segundo grupo (AB+BA). Así, en el célebre verso de Ariosto: "Las mujeres, el caballero, las armas, los amores", los atributos se distribuyen en el orden Femenino-Masculino-Masculino-Femenino, mientras un hipotético: "Las mujeres, el caballero, los amores, las armas", los distribuiría según la serie normal, o sea Femenino-Masculino-Femenino-Masculino. De cualquier modo, lo mismo vale también para la vida cotidiana, cuando vemos por ejemplo dos parejas de enamorados que pasean juntos con los hombres, o las mujeres, en el medio.

Ahí vemos cómo funciona una figura retórica: una vez aprendida, no se olvidará más. Es como si el mundo creciese. En realidad, para quien sabe rastrear Andrómeda en el cielo o una anáfora en el lenguaje, la noche y las palabras devienen más ricas, y cobran el sentido de una imagen. Por eso, reconocer una figura retórica o una constelación proporciona la misma emoción que se obtiene cuando vemos emerger de golpe, entre la multitud, un rostro familiar.

Gnarus

Es una palabra latina que, confieso, no había escuchado nunca antes de escribir este abecedario. Utilizamos a menudo su negación, o sea el adjetivo "ignorante". Pero intentemos mirarla más de cerca. El término significa "bien informado", "experto", "experimentado", y deriva de la raíz indoeuropea *gn-*, que tiene el sentido de "conocer". Con ella se relaciona un vocablo como "gnoseología", pero también términos como "narrador" y "narración". Por lo tanto, según su etimología, el narrador es aquel que sabe, aquel que conoce la historia a narrar. Ahora, si esto es verdad para quien conduce el relato, ¿será igual para quien compone versos? Dicho de otro modo: ¿qué sabe el poeta de su poesía? En definitiva, ¿conoce verdaderamente lo que escribe? ¿Debemos considerarlo "gnarus" o "ignarus"? Y aún más: ¿estamos verdaderamente seguros de que hoy el narrador está tan bien informado sobre los hechos que narra como en otro tiempo?

Me gustaría confiar la respuesta a un novelista, Giuseppe Pontiggia: "Yo no pongo el mensaje en el texto, sino que se lo pido. Es de él que lo espero, para descubrir aquello que no sabía que sabía". Nuestras dudas en-

cuentran confirmación. Si el mismo narrador ha devenido, al menos en parte, ignorante, imaginémoslo el poeta...

¿Cómo salir de este laberinto? Tal vez el modo más simple consista en entender que la obra no será considerada como un objeto dominado por el autor, sino como un proceso que transforma al autor mismo. Quien escribe versos, en realidad, no lo hace para transmitir un despacho, sino para buscar algo que no podría encontrar en otra parte.

Hápx

Con la autorización de las disciplinas sociológicas, creo que la más bella definición de poesía es aquella que ofrecía Alfred Jarry de la patafísica, la disciplina imaginaria fundada por él: "ciencia de las excepciones". Por esto aprecio profundamente la expresión griega "hápx", de "hápx legómenon", o sea, "dicho una sola vez".

Este término refiere a una palabra de la que se posee un solo registro al interior de un sistema lingüístico o de un *corpus* dado (texto literario, lengua de un autor, etc.). Así, por ejemplo, el sustantivo "acerbitate" en Dante, empleado en el *Convivio* por única vez. Y bien, pienso que cada poesía, considerada en sí y para sí, corresponde a un *hápx*, en cuanto es siempre única, sola, excepcional.

Obviamente eso no significa que la poesía no represente el resultado de una cultura, de una época, de una tradición, de una ideología, entrelazada con el mundo del que surge, tejida con sus hilos, impregnada de historia. Pero subsiste aún el hecho de que un texto poético puede decirse tal porque, literalmente, no tiene igual.

Inasimilable a promedios, estadísticas o diagramas característicos de la producción en serie, la obra de arte, fósil conmovedor, yace junto a su aura como un insecto dentro de su ámbar, impronta digital, producto individual hecho a mano, y hecho para pasar de mano en mano.

Nonsense

Se puede volar de dos maneras. La primera (que en realidad fue descubierta en segundo lugar) aprovecha la energía de propulsión de un motor y la aerodinámica de las formas para realizar medios de transporte más pesados que el aire. Basta con pensar en el jet, con su desmesurada voluntad de potencia tecnológica.

La otra manera de volar, más ingenua y auroral, busca cumplir el acto de la ascensión recurriendo solamente a la ligereza. La gracia del globo aerostático se encuentra también en los así llamados "nonsense". Como nos enseña Toti Scialoja, ellos liberan al lenguaje del lastre del sentido para hacerlo levantar vuelo hacia el cielo:

Había un tapir en la Isla de Creta: jugaba a los bolos en el Laberinto, marcando los puntos con pluma

/discreta.

Les ganó un partido tan solo a los /grillos.

En verdad, algún sentido queda, así como en cada globo aerostático permanece siempre el peso de la cesta y de las sogas. Pero ese sentido residual parece tan escaso que resulta inutilizable. Es ésta la dinámica del *nonsense*, una palabra inglesa que designa la experiencia del vuelo silábico más liviano.

Quaesitio

La "quaesitio" es una figura en la que una pregunta es enunciada seguida de otra. Estas preguntas no esperan una verdadera respuesta, equivalen en realidad a otras tantas declaraciones, y pueden ser definidas como "preguntas retóricas", como muestra Shakespeare en una famosa escena de *El mercader de Venecia*: "¿No tiene ojos, un judío? ¿No tiene manos, órganos, miembros, sentidos, afectos, pasiones, un judío? ¿No se nutre del mismo alimento que un cristiano? ¿Si nos cortan, no derramamos sangre? ¿Y si nos ultrajan, no debemos vengarnos?" La respuesta, obviamente, está compuesta de una larga cadena de "sí".

He elegido detenerme en la *quaesitio* porque la vida de quien escribe versos está frecuentemente signada por interrogantes: ¿soy realmente un poeta?, ¿tienen mis obras algún valor?, ¿debo continuar mi búsqueda?, ¿tiene sentido lo que hago? Abandonados a sí mismos, dilemas de este género expresan un auténtico dramatismo, aunque también constituyen un profundo estímulo en vistas al propio perfeccionamiento. Dirigidas a otros, en cambio, se transforman en algo completamente diferente. Devienen efectivamente preguntas retóricas, porque aseveran algo que no puede ser negado, o mejor dicho, que pone al interlocutor en la imposibilidad de negarlo, a riesgo de la ruptura de la comunicación. ¿O acaso realmente el autor de un poema puede tolerar una manifestación de reserva sobre su valor?

Cuando no es uno quien se la formula a sí mismo, una interrogación similar representa, al mismo tiempo, el colmo del desdoro y la hipocresía. ¿Por qué deberíamos escuchar a los otros decir aquello que precisamente es nuestra tarea descubrir solos? Es como cuando se confiesa un secreto rogando al confidente que no lo revele: ¿por qué motivo aquel debería respetar un pacto que nosotros mismos estamos violando?

Pero cualquiera que escriba poesía ha dudado, una que otra vez, de sí mismo, cediendo ante la tentación de una confirmación. Si esta debilidad parece grave, al menos es compartida, porque todos, en medio de la ansiedad o el desaliento, han sentido el sabor del fracaso. No existe un poeta (espero) que antes o después no haya llegado a traicionar su vocación, como Pedro a Cristo. Basta con pensar en la gran Emily Dickinson que in-

cluso en la cima de su sabiduría sintió la necesidad de una corroboración, de un gesto de apoyo, como para preguntar a un corresponsal suyo: "¿Está demasiado ocupado como para decirme si mis versos respiran?"

Ritmo

Algunos años atrás pasé un verano en una casa junto al mar, justo sobre la playa. Los primeros tiempos fueron encantadores, hasta que un día alguien, inesperadamente, me preguntó si lograba dormir. "¿Por qué?", inquirí. Y él: "¿Pero no te diste cuenta de que el corazón, las olas y la respiración tienen ritmos completamente diferentes e inconciliables entre sí?".

El aguafiesta consiguió su cometido al momento. Desde aquella noche no pude cerrar un ojo, sin saber si debía seguir la medida cardíaca, la marina o la respiratoria. ¿A cuál prestar atención, a cuál adecuarse de los tres tam-tam que retumbaban impertérritos? ¿Corazón? ¿Olas? ¿Respiración?

Esta anécdota busca explicar el estado del ritmo en la poesía. En realidad, es como si el texto estuviera expuesto a la influencia de tres andares diferentes por naturaleza y origen. El primero, el del corazón, es interno pero independiente de nuestra voluntad: viene del cuerpo, pero no puede ser comandado. El segundo, el del mar, es externo e independiente de nuestra voluntad: viene del mundo y no puede ser comandado. El tercero, el de la respiración, es interno y depende de nuestra voluntad: viene del cuerpo y puede ser comandado. Para completar nuestro relato, podemos decir que el sueño representa el premio conferido a quien sabe resistir a estas tres tentaciones.

Entre las combinaciones analizadas, falta aún la cuarta, que tal vez sea la apropiada para definir el ritmo poético: algo que venga del mundo (como las olas) y pueda ser comandado (como la respiración). Dicho de otro modo, algo que sea el opuesto exacto de nuestro corazón, interno e involuntario. ¿Pero cómo imaginar un fenómeno que sea al mismo tiempo externo y dependiente de nosotros? Si eso fuera posible, la poesía expresaría la paradoja de una realidad capaz de obedecer a nuestros deseos. Rebatedos los tres ritmos engañosos (corazón, olas, respiración), deberemos encontrar uno capaz de imponer a las cosas su voluntad. Esto significaría lograr aceptarlas. Se trata del cuarto ritmo y estoy seguro de que, de haberlo descubierto, me hubiese quedado en aquella casa junto al mar.

Zeppa

Había una vez un rey: su hombre era "Metro". Los súbditos debían obedecerle, y cada verso tenía la obligación de respetar reglas taxativas. No hablaré de la revolución que, después de siglos de poder absoluto, abolió aquel régimen, sino

del modo en que los autores escribían bajo su puño de hierro. Si tal severísima monarquía produjo obras admirables, la razón fue que, a pesar de la intolerancia practicada, las leyes resultaban justas y equilibradas. "Cadenas de oro", las llamó alguno. De oro, cierto, pero siempre cadenas.

El aspecto propiamente constructivo aparecía sobre todo cuando, después de momentos de particular impulso, se debía ajustar una pieza del texto, limar una protuberancia, perfeccionar un pasaje. En esos momentos, el poeta se sentía ni más ni menos que un artesano, o para ser exactos, un carpintero luchando con pernos, bisagras, tornillos.

El problema más frecuente consistía en la necesidad de colmar los vacíos entre una sílaba y otra. Para resolverlo, se recurría a rellenos, palabras neutras, exclamaciones, *zeppa* (bah, sí, eh, todavía, con eso).

He aquí el punto: tal como un armario, el verso requería el empleo de elementos comparables a *zeppa*, cuñas de madera, "para calzar muebles que no se apoyan bien en el piso y se balancean" (Diccionario Tommaso-Bellini).

Oficialmente el ripo desapareció cuando cayó el imperio del Metro, lo que ocurrió, por otro lado, en significativa coincidencia con la abolición de la esclavitud en Occidente. Sin embargo, hay quien ha seguido sus rastros muchos años después de aquel acontecimiento. En realidad, en una carta de 1939, Montale confesó haber usado el ripo aunque por un motivo muy singular. En vez de emplearlo para hacer encajar el verso, dijo haberlo usado "por no formar un endecasílabo", o sea, podemos precisar, "para no formar un endecasílabo": ¡Potencia del Metro! Debemos deducir que su fantasma continúa alteando en la corte desierta de la poesía. El rey ha muerto, viva el rey.

Despedida

En Africa, un misionero regañaba a sus fieles porque andaban desahogados: "¿Y tú?, objetaron señalando su rostro, ¿no estás también tú desnudo en alguna parte?". "Es cierto, pero esto es el rostro", se justificó el religioso. A lo que los indígenas respondieron: "En nosotros el rostro está por todas partes".

Del mismo modo, en poesía, cada elemento lingüístico deviene una figura del lenguaje poético.

Roman Jakobson.

Notas de la traductora

1. *Zeppa*, plural *zeppa*, es una palabra italiana sin equivalente exacto en español; como el propio texto de Magrelli explicita más abajo, la palabra designa una pequeña cuña de madera que se usa para equilibrar un mueble; en sentido figurado, es un ripo o relleno que se agrega a un texto para que un poema rime o se ajuste a la métrica.

2. En todos los pasajes de este texto hemos utilizado la traducción de Julio Cortázar, E. A. Poe, *Cuentos* /1, Madrid, Alianza, 1997.

Blake Morrison: la poesía como testimonio social

Blake (Philip) Morrison, nacido en 1950, en Skipton, Yorkshire, ha publicado libros de gran fuerza social, como *The Ballad of the Yorkshire Ripper* (1987), una pieza poético-biográfica sobre el asesino serial Peter Sutcliffe que terminó con la vida de doce mujeres en los años ochenta en el norte de Inglaterra, o su relato en prosa y poesía del juicio de los asesinos del niño James Bulger, un homicidio que conmóvió a Inglaterra por la corta edad de los criminales. En 1982, Morrison fue editor de la antología *Penguin Book of Contemporary British Poetry*.

entrevista de

Andrew Graham-Yooll

En qué situación ubicarla hoy a la poesía inglesa?

—Difícil decir dónde está la poesía ahora en Inglaterra. Si yo dijera que no hay poesía política ni social en este momento, seguro que alguien surge demostrando que hay un creador o varios a quienes por casualidad no había leído. Mi impresión de la situación es que hay una poesía anecdótica, liviana, casi de charla ignorable que ha florecido en los últimos diez años. Debo decir que la poesía de Simon Armitage, Ian Maxwell, y también de Carolyn Duffy, es lo más reconocido ahora porque sus figuras populares.

—¿Eso puede incluir a Ian MacMillan?

—La poesía de MacMillan es muy del norte, llena de humor y algo charleta en su forma... Recuerdo que cuando trabajaba en el semanario *Independent on Sunday* el periodista Ian Jack (hoy director de *Granta*) tuvo la idea, allá por 1991, de solicitar y publicar una poesía de fin de año. En una ocasión, en 1994, parecía que el reconocido Simon Armitage era la figura más indicada para esta composición. Armitage ya había escrito lo que llamamos "poesía pública". Estuvo de acuerdo y escribió una pieza sobre el Domo del Milenio (un proyecto del entonces gobierno conservador) que se hizo famosa. Era una poesía de dos líneas que se repetían dos mil veces que, si no recuerdo mal, decía, "Yo, Simon, no escribiré una poesía por encargo." Entiendo que había un mensaje político ahí, pero no recuerdo de qué se trataba. Tenía que ver con ese momento de la historia, con el gobierno conservador y la inminencia del año 2000 (los laboristas llegaron al gobierno en 1997). En realidad, políticamente el gobierno lo tenía merecido. Recuerdo que cuando escribí el libro sobre el asesinato del niño James Bulger (por otros dos niños), el primer ministro John Major dijo, en relación al caso y más generalmente dirigido al crimen infante juvenil, "Debemos condenar un poco más y

trabajaba como periodista en *The Observer*, la poesía pareció secarse. Cuando escribí mi libro sobre mi padre, en 1993, cinco años de no escribir poesía se volcaron en ese libro. Era prosa, con un alto contenido poético. También fue cuando comencé a ser más activo en la organización de escritores PEN. Hacer campañas por los derechos humanos o para reunir fondos o llamar la atención a causas de escritores detenidos excluye la actividad creativa.

—A propósito, ¿dónde están los poetas y la poesía en estas sociedades y asociaciones en las que muchas veces hay pujas de poder?

—En lo que yo he visto, los poetas son los más peleadores. Como en ese gremio no hay grandes recompensas económicas, las cuestiones de principio

era productora de televisión, Daisy Goodwin. Si uno buscara las diez antologías de poesía más vendidas hoy en el Reino Unido unas siete le pertenecen a ella. Es editora. Siempre incluye una poesía mía, que nunca me pagó. Es una pieza algo bizarra que se me encargó para el Festival de Salisbury. Los organizadores del Festival decidieron encargar poesías sobre ese evento a cincuenta poetas. Y las poesías se desplegaban en paneles y pasacalles, en forma muy imaginativa, o eran arrastradas de un alambre por una avioneta o un globo. Yo escribí una poesía contra las dietas. La pieza ha logrado que muchas mujeres me sientan un gran cariño. Querían realmente que algún hombre les dijera que no se preocuparan por las dietas. Daisy Goodwin lo usa en sus antologías, y gracias a su conexión en la BBC, y otras, ha

—He dejado de escribir lo que llamaría poesía convencional, si bien se sigue publicando lo que escribí antes. La poesía que sí escribo ha evolucionado hacia el teatro. Trabajo con un grupo teatral en el norte de Inglaterra, Northern Broadside, que hace producciones de Shakespeare. Adapto los clásicos. Al director, Barry Russell, le

comprender un poco menos." ¿Qué "slogan", eh?

—Eso parece una definición ideológica de la derecha...

—Sí, y semejante opinión me impulsó a escribir una crónica del caso y el juicio, más allá de la poesía inicial. El asesinato fue en 1993, y el proceso en noviembre de ese año. Escribí un artículo, una poesía (de la misma forma en que había escrito un largo poema sobre el asesino serial conocido como *The Yorkshire Ripper*), y dado que había cubierto el juicio como periodista, escribí un libro en 1997.

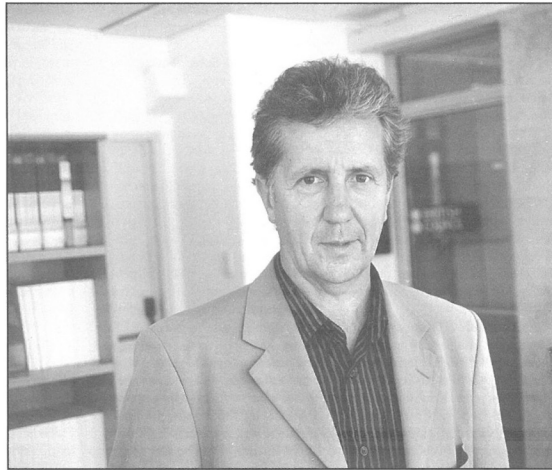
Estas situaciones requieren una expresión más allá de la poesía. Yo describí la vida del *Yorkshire Ripper* (que mató a trece mujeres en el norte de Inglaterra) en un largo poema, con muchos detalles de la vida del asesino, con textos en el dialecto del norte, en la forma que lo hacían los antiguos narradores. Pero hoy en día es difícil hacer eso porque hace que una poesía parezca "difícil". La narración llega con mayor facilidad.

En el caso del asesinato de James Bulger sentí que se había descarrilado la justicia; parecía a dos niños en una sala adulta me pareció muy poco civilizado. Los demonizaron. Ahora están libres, con identidades protegidas.

Había algo político en mis poesías y en mis libros sobre casos policiales célebres. Quería que la gente comprendiera; no que perdonara, pero sí que comprendiera lo que ocurría a su alrededor.

Usted dice que lee mucho menos poesía actualmente...

—También escribo menos. En realidad hay que decir que es una cuestión de Musas. La Musa hace las maletas y se va. Bueno, no es del todo cierto. Cuando



Blake Morrison

se hacen muy importantes. Las rencillas internas son frecuentes. Estuve en la comisión directiva de la Poetry Society, en Londres, y luego en la Poetry Book Society. Hay también elementos económicos, naturalmente. Muchos de mi generación que comenzamos como poetas luego pasamos a la novela. Yo me corrí a la memoria, y esto hay que hacerlo para sobrevivir como escritor. Cuando publiqué la biografía de mi padre me relacioné con un público totalmente diferente al que leía poesía.

Sin embargo, algunas antologías han tenido buena suerte. Las publicadas por el sello Bloodaxe, sobre el amor, y otra de poesía política, tuvieron éxito. La venta se manejó bien, dado que se buscó instalar la poesía del amor y de la política en el ambiente internacional actual. Les fue muy bien.

También ha habido una serie de antologías de una mujer que

logrado un éxito tremendo para sus antologías.

Otra antología poética que ha tenido enorme éxito en Londres es la de "Poesía en el Subterráneo."

Lo gracioso de lo mío fue que Salisbury se acercó a varias empresas de comidas, Macdonalds y otras, pidiendo que despliegan reproducciones de los afiches. Todos rechazaron el mío, no le vieron el humor. Sin embargo, el Festival produjo reparadores y tazas con los textos. Compré seis de cada uno: por lo tanto, la poesía puede producir dinero, para alguien, aunque no sea para los poetas.

Qué extraño, ¿no? Uno se rompe todo tratando de escribir algo que ve como muy importante y es olvidado. Y ahí está una pieza hecha en cinco minutos y prevalece.

Ahora la pregunta es, ¿va a volver a la poesía?

“Se es un poeta joven o un poeta viejo. Entre medio uno está preocupado por deudas, hijos, hipotecas.”

gusta la dramática en verso. He adaptado dramaturgia en alemán también. A Russell le gusta el ritmo de la poesía instalada en el teatro. Por lo tanto, eso es poesía. También he escrito un par de libretos para un compositor amigo.

Son formas de mantener el contacto con la poesía. El poeta Michael Longley no escribió, o por lo menos no publicó poesía durante diez años. En sus años medios trabajó para el Concejo de las Artes en Irlanda del Norte, y estaba muy ocupado. Por lo tanto no publicó. Ahora que pasó los sesenta años han aparecido tres colecciones que me parecen mucho mejor que todo lo escrito antes de su sequía. Hay una teoría que postula que la poesía es para los jóvenes y los viejos. Se es un poeta joven, o viejo. Entre medio uno es más prosaico, preocupado por deudas, hijos, hipotecas, y ante semejante ataque utilitario la Musa se fuga. Es obvio que muchos siguen, pero hay un periodo donde baja la producción. Ese es un pensamiento que me consuela. Cuando pareció agotarse mi poesía me sentí muy mal. En tiempos recientes pienso que mientras siga escribiendo prosa, siempre puedo volver a la poesía pura. Escribo algunas columnas, no muchas. Pienso que darle forma a algunos pasajes de una columna se parece a escribir una poesía. En una columna uno comienza y no sabe cómo va a resultar. Pero me sorprende yo mismo con alguna elocución o una percepción del comportamiento humano que hasta pudo haber sido una estrofa de una poesía. ❧

Blake Morrison - traducción de Andrew Graham-Yooll

La nueva frontera de Europa

Despedida

Siempre fuiste lento en tus partidas,
migas y tabaco caían de tus ropas
respirabas ruidosamente al salir del profundo sillón
como barco de casco antiguo sacudido por el mar.

El humo de pipa formaba cumulus en la galería
mientras luchabas por ponerte las botas
o sondeabas en los bolsillos en busca de la bufanda,
jugando con los botones como si fueran piedras preciosas.

Y aún había tiempo para hurgar en tu gran pecho
en busca de una palabra en torno a la probabilidad
de lluvia esta noche, o erguido como columna
en el borde del césped, oliendo los crisantemos.

Sal de la tierra, monumento a monumentos,
que nunca te apuraste a ninguna parte, excepto esta vez.

Gone: You were always so slow to take your leave/ crumbs and tobacco dripping from your clothes/ as you wheezed up from the depths of an armchair/ like the sea-spilling, barnacled Mary Rose// Cumuli of pipe-smoke would fill the porch/ as you made heavy weather of your Wellingtons/ or fished in every pocket for a neckscarf/ fingering your toggles like precious stones// And still the time to reach in that great chest/ of yours for a word about the chances/ of rain tonight, or to stand like a pillar/ by the lawn-edge inhaling the crysanths// Salt of the earth, monument to monuments/ who never hurried anywhere, except this once.

Compinches

Se hallan en algún bar entre las fondas
de Deptford, hundidos en copas y paquetes de
nueces de cajú, como dos fugitivos
disparando de sus esposas.

En cualquier momento hablarán de trabajo
de la borrachera épica de algún compinche,
como el que se le conoció a Ferry expulsado de su café
luego de bajarse veinte vodkas a un policía.

Marche otra vuelta: tengo en alto la copa
para que la tenue luz de vuelta –
la sirena en el antebrazo, la cicatriz
en el mentón – pero sin mirar muy fijito

por temor a hallarse allí, girando de copas
con un misógino sulfuroso con un ojo negro.

Mates: They are holed up in some bar among the dives/ of Deptford, deep in their cups and a packet/ of cashew nuts, like Chipp Hackee and cute/ little Timmy Tiptoes hiding from their wives// Any minute now they'll be talking shop/ about some cronys record-breaking bender,/ like that mate of Terry's banned from his own do/ after sinking twenty vodkas and a cop// Set them up again: I'm holding my tankard/ so the cloudy light will set them up –/ this mermaid on a forearm, that chinstrap/ of a scar – though I'll try not to look hard// for fear of finding myself there, out on the piss/ with a black-eyed, sulphurous misogynist.

No nos engañarán otra vez

Entre las ofertas del sábado –mangueras,
bombachas con horqueta abierta, sillones inflables–
esta: 'Ojo espía para la puerta. Cubre dos metros.
Se ven visitas indeseables. A usted no lo ven.'

Imagen inspirada. Ama de casa en rulos
segura tras su puerta percibe
que el rufián que aparece afuera
no vende escobas. No le abrirá.

¡La nueva frontera de Europa! ¡El fin del terror!
Nunca más esos juegos en familia
interrumpidos por el golpe al corazón de la puerta –
el padre que sale a ver quién es,
luego las voces fuertes, desconocidas,
y el silencio por algunos momentos.

We won't get fooled again: Among the Saturday bargains – hose pipes/ open-crotch panties, inflatable chairs–/ this one: 'Front-door spyhole. Six-foot span./ You see unwanted callers. They don't see you./ The picture's inspired. A curled housewife/ safe behind her door figures immediately/ the scar-faced stranger looming outside/ is not selling brushes. She won't open up./ Europe's new frontier! The end of the terror!/ Never again those games of happy families / cut short by a rap in the heart of the door–/ father leaving us to answer it/ then the loud, unfamiliar voices/ and the silence for a moment or two.

Basta de dietas

Por favor, mi amor, basta de dietas.
Ya leí los textos de por qué
ayuda a la autoestima. Te he observado
corriendo caminos y sudando en cintas.
Hasta me despojé de unos kilos yo también.
Pero basta. ¿Qué son unos rollitos
entre amigos? Por dos kilos
no vale sudar tanto.
Estoy hasta acá de las sin sal.
Hasta cuestiono la premisa.
Míralo desde mi punto de vista,
quiero más, no menos, de ti.

Against dieting: Please, darling, no more diets./ I've read the books on why it's/ good for one's esteem. I've watched you/ jogging lanes and pounding treadmills/ I've even shed some kilos of my own./ But enough. What are love handles/ between friends? For half a stone/ it isn't worth the sweat./ I've had it up to here with crispbread./ I doubt the premise, too./ Try to see it from my point of view./ I want not less but more of you.

Apartamentos

Mantuvimos distancia del resto.
Como huéspedes de una noche en un hotel barato,
no nos interesaban los demás.
Pasaban las caras. Los nombres quedaban sin dueño
en las cartas, en el buzón del frente de la casa.

Una sola vez, subiendo por el ojo de la escalera,
el gemido sexual de una mujer – su garganta desbordada
superó las paredes, como demostrando
cuán ruidoso e importante es el amor:
sólo él podía trascender.

No del todo: figura en mi visión del infierno.
Acordaron el mundo
en parejas y más parejas, todas aisladas,
todas obligadas a escuchar
algún amor que nunca alcanzarán.

Flats: We keep ourselves to ourselves./ Like one-night tenants of a cheap motel./ we didn't bother with the others. / Faces passed. Names lay unclaimed/ in the front door's cage of mail./ Just once, rising through the stairwell./ a woman's sexual cries – her throat in spate/ transcending all partitions, as if to prove/ how noisy and important love must be/ that it alone got through// Not quite: it features in my vision of hell./ They have cordoned off the world/ into couples and couples, all separate./ all being made to listen to/ some love that will never be theirs.

Teoría de la herencia

Las generaciones caen sobre uno –
como tribuna de fútbol en el gol.

Comenzó cuando un espermatozoide, enarbolando
/emocionado su bandera,
entró por el molinete, paso a paso.

Ahora llegó a los cientos – padres, y sus padres,
y los anteriores, amontonados en la tribuna popular

tan alto como llega la vista, y uno debajo de todo.
Y cuando sus banderines flamean como en campo de
/heno

uno acompaña el movimiento, aunque pensaba
que a esta altura ya se podía partir solo.

Theory of heredity: The generations come down on you –/ like football crowds when a goal is scored// It began with a sperm, waving its scarf excitedly/ tick-ticked its way in through the turnstile// Now it's reached hundreds – parents, and their parents,/ and the ones before that, stacked on the terraces// as high as sight, and you're at the bottom./ And when their tassles have like a harvest-field// you will heave along, though you thought/ by now you could go which way you pleased.

El estante

El amor triunfa pero mira los cadáveres.
La tarima del héroe está hecha de huesos rotos.
El silencio de los muertos no es aceptación.
Los corazones cuelgan como teléfonos destruidos.

Al hombre que aplaude no le han dicho aún.
Las tropas cavan donde florece la rosa.
La novia coloca su mano dentro del novio
y nos estiramos en el estante de este duro mundo.

The rack: Love wins out but look at the corpses./ The hero's dais is made of broken bones./ The silence of the dead is not acceptance./ Hearts are dangling like vandalized phones// The man applauding hasn't been told yet./ Troops are digging where the champion unfurled./ The bride slips her hand inside the bridegroom/ as we stretch out on the rack of this tough world.

Una ficción provincial

Estos campos palidecen con el mito
de hijos sin fe que partieron al sur
para estar "con los elegantes de la ciudad".

Todo se ha perdido por haberlos perdido:
faltan manos en las chacras
y el bosque suena con el lamento de las sierras.

*El médico dijo que quedan pocas esperanzas.
¿Vendrás en estos días?
Tu habitación está como siempre la tuviste.*

El fuego en el hogar, el tapiz tobiano
de las laderas bajo nubes entrecortadas,
estas tierras tuvieron y a ellas no volverán.

A provincial fiction: These fields are pale with the myth/ of faithless sons gone south/ to the 'ains and graces of the city// All's lost through the loss of them/ hands dwindle at the farm/ and the woods are sighing of chainsaws// Doctor says there's little hope./ Will you be coming up?/ We've kept your room just as it always was// The stone fires, the piebald hide/ of hillsides under the broken cloud./ these grounds they had and will not go back on.

Alan Sillitoe - traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich

El telégrafo Morse y otros poemas

De Collected Poems, 1993

"La libertad guiando al pueblo", de Delacroix

En los primeros cientos de yardas
vieron en ella a una costurera que
los incitaba a pasar sobre cadáveres humeantes,
y que, cuando dijeron "hasta aquí llegamos",
se trepó a la barricada
para llevarlos más allá.

Era imposible
abrir el mundo con una bayoneta
incapaz de parar una bala de cañón en vuelo:
ni podía su roja bandera iluminarlos
a través de una oscuridad sobrehumana.

Entonces, quien quiera que ella fuera, se convirtió en LA
/LIBERTAD.

Nadie supo en qué momento, con maravillosa inspiración,
se quitó la camisa
y mostró su pecho como un recordatorio
de aquello que los había sacado
de la oscuridad.

Libertad, cúbrete los pechos
con esa bandera roja -
entonces te querré.
O déjala que guíe a la locomotora averiada,
no a la multitud.

Al chico del revólver —
una bala de cañón le arrancó una pierna.
Tus pechos le dieron libertad
pero lo curaron de su devoción.
Ahora vende, cerca del Louvre, reproducciones baratas
de la *Mona Lisa* y *La balsa de La Medusa*.

Delacroix's "Liberty guiding the People": For the first few
hundred yards/ They knew her as a shirtmaker / Urging them over
smoky corpses./ And when they said enough was enough/ She
climbed the lip of the barricade/ To lead them over./ The world/
Was impossible to open with a bayonet/ That could not stop a
cannon ball in flight/ Nor could her red flag light them/ Through
a more than human darkness./ Then, whoever she was, she
became LIBERTY./ No one knew when, by wonderful inspiration/
She stripped off her shirt/ And showed her bosom as a reminder/
Of what brought them out of darkness./ Liberty, clothe your
breasts/ With that red flag -/ I'll love you then./ Or let it guide the
broken locomotive./ Not the mob./ The boy with a pistol -/ A
cannonball took off his leg./ Your breasts gave liberty/ But cured
his worship./ Now he sells cheap pictures by the Louvre./ Of
Mona Lisa and *The Wreck of the Medusa*.

En Israel, manejando rumbo al Mar Muerto

Manejo un auto. Los autos no suelen
aparecer en los poemas.
A los poetas no les gustan,
lo cual me parece raro.

Los poetas no hacen autos, nunca
los hicieron, ni una
tuerca ni un poco de plexiglas
tocan sus dedos.

No se ve por qué deberían.
Aflojar un tornillo
no es poético; colocar una luneta,
¿para qué?

Las máquinas, además,
hacen ruido. Apestan,

y te llevan demasiado rápido.
Por si fuera poco, hay que

estar sentado, atado a la máquina
igual que el esclavo que la fabricó.
Pese a todo, manejo con gusto.
Hace poética mi vida.

Floto en la ruta, la domino
contra todas las leyes
de la naturaleza. Y sigo vivo.
¿Quién dijo que un poeta

no debe manejar en la autopista
que tanto baja, pero trepa tan alto
de Jerusalem a Jericó?

In Israel, Driving to the Dead Sea: I drive a car. Cars don't/ Figure
much in poems./ Poets do not like them./ Which is strange to
me./ Poets do not make cars./ Never have, not one nut or bit of
plexiglass/ Passes through their fingers./ No reason why they
should./ To make a bolt or screw/ Is not poetic; to fit a window./ Is
that necessary?/ Likewise an engine/ Makes a noise. It smells/
and runs you off too fast./ What's more you have to sit!/ As fixed
at work as that/ Engine slave who made it/ Nevertheless I drive a
car/ With pleasure. It makes my life poetic./ I float along and
tame/ The road against all laws/ Of nature. I stay alive./ Who says
a poet shouldn't drive/ On a highway which descends so low/
Yet climbs so high/ From Jerusalem to Jericho?/

El árbol de la libertad

Antes que nada, las zarzas:
hubo que sacarlas
de raíz.

Con gruesos guantes de jardinero
para protegerme de sus espinas
cavé en torno al tronco,

las agarré con fuerza
y arranqué sus estómagos
de la tibia tierra.

Eso no fue todo.
Tuve que jalar de las que estaban
anudadas

a las ramas más altas,
y nevaron verdes agujas sobre mí
mientras los peciolos protestaban.

Conseguí bajarlas, a los tirones
las fui desenredando
pero era un trabajo lento,

luego podé la hiedra,
rompí uno por uno los zarcillos
afirmados con ventosas

en el tronco a media altura, todo en torno,
algunos dedos
más tenaces que un brazo.

Después les llegé el turno a las ortigas.
A esas, las atacué de bien abajo:
más altas eran,

más fácil caían,
racimos de agujijones
condenados a morir.

Cada parásito tiene sus púas

o espinas protectoras
que crecen en alianza,

dificultando el comienzo.
Por fin, está listo:
el árbol liberado de su agobio.

Espacio despejado:
la belleza de su tronco revelada,
la mayor de todas las anacondas.

Un árbol con espacio
crece en dos años lo que en diez, respira
en un cielo sin estorbos.

Una vibración
corre por mis manos, dice:
la gente, como un árbol, necesita libertad.

The Liberty Tree: First of all/ The bramble had to be pulled out/
By the roots./ With thick gardening gloves/ Against the spikes/ I
burrowed around the tree bole/ Clapped them tight/ And tugged
their stomachs/ Out of cosy soil./ It wasn't enough/ I had to walk
away/ Dragging the whole entanglement./ From topmost
branches./ Evergreen needles snowing me/ As claws protested./ I
got them down./ And yanked them loose./ But it was slow work./
Then cut away the ivy/ Broke each brittle snake-branch/ From
sucker tracks/ Halfway up and round the trunk./ Some fingers/
More tenacious than an arm./ Next it was the nettles' turn./ Them
I grasped low down/ The taller they were/ The easier they came./
Bunches of stings/ Cast out to die./ Every parasite has its
protection/ Stings or prickles/ Growing in alliance./ Making it
difficult to start/ At last it's done/ The tree no longer burdened./
Space cleared./ The beauty of its trunk revealed./ The biggest
anaconda of them all./ A tree with space/ Grows ten years in
two./ Breathing sky unhindered./ Vibrations/ Running through my
hands to say/ People need freedom, like a tree.

Inédito:

El telégrafo Morse

El telégrafo Morse derrama sus señales
de cinco en cinco letras que me arruinan el día.
Se me escapa el sentido que encierran los mensajes,
no consigo entender lo que defrañan.

Camina la escritura con marcha acompasada,
un botón la mantiene en flujo regular
compatible al andar de una mano que escribe.
Pero que escribe qué, no lo sabré jamás.

Veinte palabras por minuto es algo exacto
y rítmico y energético, como el sonar de un arpa
o las notas más altas de los mejores pianos:
mas sólo Dios entiende la verdad que proclaman.

Aunque nada me impide apagar la cajita
lo mismo escucho atento su tamborileo.
Ejercitar la mente, es lo que necesito:
reniego del misterio, pero me gusta el juego.

The Morse Machine: The morse machine spills out its coded
signs/ In letter groups of five that blight my day./ I can't transcribe
the messages to sense./ Find what they're endeavouring to say./
The speed of writing's comfortably paced./ A dial sets it firm to
easy flow/ Compatible with fingers pencilling./ But what it's
signalling I'll never know./ At twenty words a minute it's
precisely/ Rhythmical and sharp, like the bellings/ Of a harp or a
tableland Pleyel./ But God alone can say what truth it's telling./
Though power is mine to turn the slim box off/ I listen to its music
all the same./ To exercise the brain is what I need./ Deny the
mystery, but love the game.

Alan Sillitoe nació en 1928 en Nottingham, Inglaterra. A los 14 años dejó la escuela y entró a trabajar en una fábrica; entre 1948 y 1949 fue controlador aéreo de la Royal Air Force en Malaya. Entre 1952 y 1956 viajó por Francia y España con la poeta Ruth Fainlight, con quien se casó en 1959, y conoció en Mallorca a Robert Graves, quien lo impulsó a escribir. Su primer libro de poemas, *Without Beer or Bread*, fue publicado en 1957; prontamente le siguieron su novela *Saturday Night and Sunday Morning* y el volumen de relatos *The Loneliness of the Long-Distance Runner* (*La soledad del corredor de fondo*), exitosamente llevado al cine con Tom Courtenay como protagonista. Sillitoe ha escrito numerosos libros de poesía, recogidos en *Collected Poems*, Harper Collins, 1993; el poema "El telégrafo Morse" reproducido arriba estaba hasta ahora inédito, incluso en inglés.

De la misma llama, dos lecturas

En septiembre del año pasado Libros del Zorzal publicó *De plomo y poesía* (1972-1979), tercer tomo de la imponente autobiografía de Darío Canton (Buenos Aires, 9 de Julio, Buenos Aires, 1928) que lleva como título general *De la misma llama*. A continuación, dos lecturas de ese volumen: una reseña escrita por Edgardo Dobry, y uno de los textos leídos en la presentación del libro, por Nora Avaro.

Canton, borramiento y reescritura

La intención de consumir del todo, de dejar exhausto un tema, un asunto, es consustancial a la literatura del siglo xx: de ningún personaje de ficción tenemos tantos datos como del Leopold Bloom de *Ulises* de Joyce, de quien conocemos con minucia su desayuno, cuántos botones tiene su chaleco y cuánto tarda en abrocharlo, cuál es su ritual para ir al baño. Las novelas de Kafka están llenas de detalles de una precisión pasmosa y aparentemente inútil. George Perec llevó a cabo una célebre "tentativa de agotar un lugar parisino". Los poemas de Francis Ponge son relevamientos obsesivos de coordenadas físicas, térmicas y crómicas de los objetos estudiados (uno de los títulos de Canton, *Corrupción de la naranja*, podría ser de Ponge; otro, *La mesa*, coincide literalmente con un poema del francés). Se diría que a medida que la vida de los escritores deja de interesar —cuanto más ausente está el autor como instancia de peso en la lectura— la masa de información que antes le tocaba pasa a ser patrimonio de sus personajes o de su campo de observación. En una famosa conferencia, Michel Foucault, para llevar al absurdo los argumentos de la escuela crítica que interpretan una obra a partir de los datos biográficos de su autor, se preguntaba si las boletas de la tintorería de un escritor serían asimismo significativas. Pero Canton incluye en su libro la reproducción del sobre de una carta que le manda Raimundo Lida desde Estados Unidos, encaja fotos de sus hijos pequeños a la hora del baño, documenta en qué minuto se toma el colectivo para ir al correo a ver la correspondencia de *Asemal* (el "tempestuoso de poesía" que escribió, imprimió y distribuyó él solo a lo largo de los años setenta), incluye un diario en el que detalla los movimientos de su hijo Ezequiel, sus entradas y salidas, los amigos que trae a casa, los planos de la propia casa y de la circulación dentro de ella. *De plomo y poesía*, como los otros volúmenes de *De la misma llama*, es un collage peculiar por el que la trayectoria del poeta se convierte en el objeto observado, espejado en su propio re-

paso, autobiografiado hacia delante, escribiendo hacia el futuro la materia prima de lo vivido. Este tercer volumen de casi 350 páginas es el tercero publicado de *De la misma llama*, y ya desde la tapa anuncia que hay otros tres en marcha. Y, como declaró Daniel García Helder en la presentación del libro —el 22 de septiembre en el Centro Cultural San Martín de Buenos Aires— nada hace suponer que el proyecto vaya a detenerse allí.

Qué mueve el sorprendente escaneo de ese recorrido, esta especie de planchado de la propia vida hasta convertirla en un texto? ¿Vanidad? Sin embargo, Canton es una muestra difícil de igualar de lo que —tomando las palabras con que el peruano Julio Ramón Ribeyro tituló su diario impresionante (Barcelona, Seix Barral, 2003)— podemos denominar "la tentación del fracaso". La trayectoria intelectual de Canton está empedrada de fracasos, subrayados en los volúmenes *De la misma llama* más que disimulados, buscados hasta con ahínco: por ejemplo, la vez en la que propuso a Piazzola que abandonara a Horacio Ferrer para adoptarlo a él como letrista de sus tangos; o la carta en la que intenta ganarse la simpatía nada menos que de Pablo Picasso (el título general del proyecto, *De la misma llama*, está sacado de esa carta). O la documentación de su fallida postulación a la beca Guggenheim. O la manera en que se somete, casi con fruición, al rechazo de sus poemas en las revistas más o menos prestigiosas de la época. El capítulo correspondiente al año 1976, por ejemplo, se abre con esta anotación, como un augurio: "Fracasa la posibilidad de traducir *La mesa* al portugués". Por otra parte, esta abrumadora información sobre sí mismo establece un peculiar sistema con el deliberado borramiento de su nombre de autor cuando, en 1972, publica de forma anónima *La mesa*. La situación es curiosa: Canton no pone su nombre en la tapa del libro, pero —como documenta ahora— permanece atento a cada una de las reacciones, e incluso se lamenta de los perjuicios "comerciales" que tal decisión determina en editores, libreros, críticos y lectores. Canton está como agazapado vigilando cada onda de las piedritas que arroja al lago, siempre agitado por

otra parte, de la cultura argentina de aquellos años —hasta la lápida cruel de la dictadura. Incluso se burla de sí mismo comparando el éxito de Neruda al publicar, anónimos, los *Versos del capitán* con la suerte corrida por su propio poema.

La primera, y quizás la única certeza que uno tiene al leer los sorprendentes volúmenes de *De la misma llama* es que —a diferencia de los escritores importantes, que componen su autobiografía guiados por una suerte de autofascinación, de "ahora les voy a explicar cómo fue que yo llegué a convertirme en un genio" (el modelo sublime serían *Poesía y verdad* de Goethe)— Canton invierte el proceso: nos permite y hasta nos invita a pensar que en realidad escribió aquellos libros

más, la entrevista de Osvaldo Aguirre en el n.º 73 de *Diario de Poesía*, noviembre de 2006) para entregarse "de lleno" a la poesía.

Canton es un poeta conceptual en el sentido de que sus proyectos interesan como intención, como resignificación de la legibilidad de una obra que ya parecía cumplida. Este rompecabezas autobiográfico no repasa la génesis o la circunstancia de escritura de la obra: la borra para reordenarla y reescribirla. Lo cual no supone necesariamente un demérito pues esa intención, ese señalar la dirección de un proyecto inagotable en su propio movimiento y potencialmente infinito —ese concepto—, es en sí mismo un texto que espera su hermenéutica propia, los múltiples impulsos de escritura que el

El autobiógrafo pirómano: una presentación

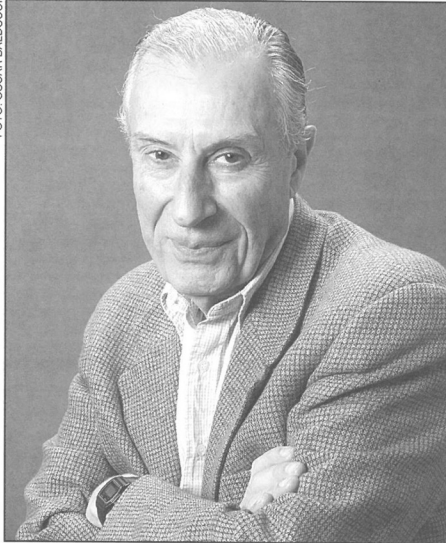
El autobiógrafo es aquel escritor que sobrevive, solo, último y en un planeta concluido, a su propia vida. Después de vivirla, en todas sus expectativas y desmanes, la cuenta o, incluso antes, la ordena y le decide un sentido; la narratividad depende siempre de esa operación principal. "Quizá todo esto tenga que ver —escribe Darío Canton en *De plomo y poesía*— con mis grandes aspiraciones iniciales (ser presidente/ luego gran escritor)". Porque en sus inicios, el autobiógrafo encuentra un origen y obtiene un término, alguien que sonó durante un tiempo mítico con ser escritor, se convirtió durante un tiempo histórico en escritor, cumplió con un destino recto, constatable sin más por el hecho evidente de que, en tren del desenlace, redactó una autobiografía. No importa en absoluto que este final no coincida con la cercanía de la muerte; para quien se propone escribir, a cualquier edad, la historia de su vida o sus memorias el régimen de lo concluido es forzoso. La autobiografía que viene después de todo, de que todo sucedió y de todo lo que sucedió, presume siempre el mismo final en la misma llama: alguien que vivió lo hizo de tal modo que se convirtió, si no lo era ya mientras vivía, en un escritor.

Toda autobiografía, entonces, es la novela optimista, el sueño realizado, de quien sonó con ser escritor. A diferencia del otro gran género confesional, el diario íntimo, que soporta una vida en presente y en proceso —y siempre en proceso de desintegración—, la autobiografía está toda en el pasado, en la memoria o en el archivo, en el documento (la carta, la foto, el expediente, la nota periodística, el dibujo infantil, los manuscritos, el informe, e incluso el diario personal) y es fuertemente integradora. Aun bajo formas fragmentarias o misceláneas lo que le importa es la totalidad. Nuestro ejemplo de esta noche: toda una vida dedicada a la poesía. ¿No supone esta dedicación y esta plenitud más de una técnica de supervivencia? Bueno, pues el poeta Darío Canton es experto en técnicas de supervivencia y, por lo tanto, un autobiógrafo cabal.

Pero Canton también ha escrito antes, antes de transformarse en autobiógrafo; tanto y de tal forma que su producción completa puede, y de hecho lo hace, transfigurarse en experiencia y en documento sin que ese pasaje aminore en nada ni su alcance artístico ni su

(sigue en pág. 30)

FOTO: OSCAR BALDUCCI



Darío Canton, 2006.

para abarcarlos en éste. Y lo curioso es que esta explicación es más interesante que los libros mismos. Basta ver en este volumen, por ejemplo, la inclusión completa del *Abecedario médico Canton*, publicado originalmente en 1977, plagado de chistes malos y de retruécanos obvios. Algo parecido puede decirse del minucioso registro del proceso de escritura del poema, desde la primera anotación casual hasta su redacción definitiva pasando por los sucesivos borradores: casi siempre, la documentación del transcurso interesa más que el poema mismo, como si éste quisiera mostrar la estela de su fracaso como única posibilidad de éxito; "éxito" en su sentido etimológico de "salida". Como un destino heroico —como un poeta maldito—, Canton muestra minuciosamente su progresivo abandono de la sociología "como ganapan" (véase, ade-

gesto genera. Que muestra las vías infinitas del fracaso como destino de una trayectoria poética de nuestro tiempo. El estilo ya no es el hombre: son las lecturas del hombre, siempre que la noción de hombre quede reabsorbida en ese sistema de cruces textuales. Y Canton se lee —casi exclusivamente— a sí mismo. La fórmula, necesariamente póstuma, de exhibir al hombre a través de un troquelado de citas —como *Proust par lui même* o *Borges por sí mismo*— cobra en el Canton por Canton que es *De la misma llama* un solapamiento de la figura del editor, de aquel que ordena y categoriza la obra de un autor. Supervivencia en la reescritura de sí mismo, en ese pliegue curioso de los bordes de su propia trayectoria, como una tinta que no se seca y se multiplica al infinito.

Edgardo Dobry

(viene de pág. 29)

fuerza vivencial. Antes de decidir su memoria, Canton cuenta con una cantidad colosal de materiales disponible a las vicisitudes autobiográficas. Porque como poeta, como sociólogo, como estudiante, como extranjero, como paciente, como marido o como ex-marido, como padre, como hermano, como hijo, como amigo o como lector, Canton escribe. Todas estas funciones vitales las ha ejercido íntimamente vinculadas a la trascendente y abarcadora de escritor, cada una de ellas le ha impuesto una poética distintiva del pensar y del actuar, y, para Canton, no hay pensamiento ni acción sin escritura. Presumo que ahora mismo él podría revalidar aquella frase que Cesare Pavese anota en su diario: "Los hombres que tienen una tempestuosa vida interior y no tratan de desahogarse con los razonamientos o con la escritura, son sencillamente hombres que no tienen una tempestuosa vida interior".

A este lazo efectivo entre vida y escritura, tanto más palmario en la autobiografía de Canton que en el género memorialista *ad usum*, no escapa su tarea poética. Como poeta, Canton se cuida de documentar los diversos desvíos de sus precisiones tanto prosódicas como semánticas (la justeza y la economía son esenciales en su axiología literaria), pero también de datar e historiar los momentos contextuales de los poemas: el uso positivo y testimonial del manuscrito presta buenos servicios a sus propósitos genealógicos. Su filosofía de la composición, una especie rara de filología sentimental, procede en dos sentidos. Por un lado, repone las variaciones sobre una idea principal: Canton opera sobre ideas, casi nunca sobre imágenes, y siempre las lleva a término, es decir al límite de sus reverberaciones conceptuales. Así, de una versión a otra el poema va ahorrando palabras y versos y ganando en concentración, de manera que la versión última por lo general resulta más corta que la primera, pero también más densa o mejor plegada. Por otro lado, Canton fija, en términos bien narrativos, casi novelísticos, el lazo que el poema mantiene con su historia personal (con momentos justos de su historia personal) antes de transfigurarse en idea, y en ese punto, escenas de su biografía se resuelven, borgeanamente, en cifra y en destino. El poema pliega en una idea su *pathos* experiencial y "el cuento del poema" despliega esa idea en un doble relato autobiográfico: el de la vivencia y el de la factura. Escribe Canton: "¿Y con una vida? ¿Acaso no está el deseo de agotarla, desplegarla íntegra, ponerla sobre la mesa?"

Como la *Autobiografía de Alice B. Toklas* o la *Autobiografía de todo el mundo*, que no escribieron ni Alice B. Toklas ni todo el mundo, sino Gertrude Stein, Darío Canton incluye en el apartado titulado "Vida con Ezequiel" de *De plomo y poesía* el diario de Ezequiel Canton. Para ser precisa, y como lo indica este título, es un diario del padre sobre el hijo, por lo tanto la primera persona se atenúa para que domine la tercera. Los registros periódicos vigilan la pura acción objetiva, doméstica, sin cargas retóricas ni sentimentales. "Se levanta a las 8", "llega a las 17", "durmió hasta pasado el mediodía", "se hizo un flan", "no tiene ganas de almorzar, come un yogurt", "está un rato y se va", de tal modo que la cadencia regular de las enumeraciones compone un mundo controlado cronométricamente pero, al mismo tiempo y por acumulación de días y términos, con presión en alza, fuera de sí, a punto de estallar. La atenuación de la primera perso-

que concurre con su hijo Ezequiel, en ese momento en crisis, sucede un altercado: "No sé qué le dije u observé —relata Canton— el contratacón con, entre otras afirmaciones, alguna referencia a que después de todo a mí en lo que hacía o quería hacer (poesía) no me había ido tan bien; poniendo incluso en duda el mérito de lo que escribía. La cosa me cayó como una patada en el hígado (...) De ahí arranca el poema". Hasta acá el relato de la vivencia que Canton rehabilita en su memoria autobiográfica. Ahora, la versión final del poema publicado en *Asemal*: "Consultado Copérnico hijo/ por uno de nuestros redactores/ sobre los supuestos/ descubrimientos de su padre/ accedió a comentar/ por escrito/ 'temo/ mal que me pese/ que mi padre/ se halla (sic) equivocado". Por último, en este orden que he preferido, la factura del poema fundamenta la elección de Copérnico (que significativamente no fue padre y sobrevivió en su celebridad), y tres etapas en las que se varía sobre los dos equívocos, el de Copérnico (falaz) y el del hijo (cierto). Canton explora (es su verbo) las posibilidades que la idea de *error* imputa a cada palabra como núcleo generativo, la palabra más que el verso es la unidad de medida poética de Canton, y prevé los efectos de sentido: "el poema —escribe— perseguía dejar mal al hijo, volver irrisoria su negación, descalificarlo mediante sus propias palabras". Así funciona "el cuento del poema", una de las piezas centrales de este gran artefacto autobiográfico que, en su carácter misceláneo, puede procesarlo todo, convertir diversas formaciones en materia activa: una serie de documentos manipulables en acción testimonial. Los poemas y sus cuentos, cartas—propias y ajenas—, relatos, planos, propuestas institucionales, reportajes, libros, reseñas, fotos, manuscritos, mapas y, también, un breve diario de la vida de otro, de la vida del hijo.

Entre los años 1986 y 1989, Canton se dedicó a establecer y contar su vida de poeta

na gramatical, en este breve diario sobre otro —uno de los testimonios más acuciantes de la autobiografía de Canton— resulta entonces equívoca: la minucia y el alerta delatan al narrador, al diarista, al yo; se trata de un padre "documentando" los movimientos de un hijo, y de un hijo en peligro. El riesgo inminente es aquí consustancial al registro, hay registro porque hay riesgo, pero también, en términos netamente literarios, sólo hay riesgo porque hay la sintaxis del registro maquinando a pleno en sus visos de neutralidad y de complot. El diario de Ezequiel es material inflamable en el archivo Canton y no olvido, en la modesta metáfora, cómo tituló su autobiografía.

“Vital,
contradictorio,
dinámico, el
archivo de Canton
no conserva
un pasado: lo
detona.”

No se trata entonces en esta obra del mero ordenamiento rememorativo —pensemos en cualquier memoria de escritor, abundan— sino en una actividad narrativa, y quiero que se entienda esto en el sentido de un volcán en actividad, que se abstiene de moderar sus muchos materiales. Y no digo que no los manipule, muy al contrario, pero esa manipulación tutela siempre el temple ígneo, vital del documento. Vital, contradictorio, extravagante, dinámico, el archivo de Canton no para, no conserva una historia, ni un pasado, sino que los detona. Y a esa explosión sólo se sobrevive como pirómano, como un autobiógrafo pirómano. Quiero suponer que sólo de esta supervivencia trata el afán perdurativo de Canton ("no temas tu muerte" "que mienta tu tumba"), el que surge una y otra vez en su obra y aparece moderadamente explícito en la última dedicatoria de su *Abecedario Médico*: "y a los libros de tantas bibliotecas que no conozco ni conoceré, y en alguna de las cuales quizá quede, como un volumen más, cuando ya no esté". Pero si se pondera con alguna astucia esta aspiración del autor, y si se la enfrenta de lleno a la potencia de su proyecto, la persistencia mansa y polvorienta en algún anaquele ignoto no es, por cierto, el destino que reclama en acto, y en cada página, esta autobiografía turbulenta.

Entre los años 1986 y 1989, Canton se dedicó a establecer y contar su vida de poeta

a la que sobrevivió como autobiógrafo; la tituló *De la misma llama*. Hay muchas formas de la supervivencia cuyos efectos no premeditados activan ahora, para nosotros, para ustedes, para mí y para Darío Canton, la azarosa productividad de su método. Leyendo para esta presentación de *De plomo y poesía*, *La historia de Asemal y sus lectores*, me encontré con la carta de un viejo conocido, Federico Amsler. Su carta databa de 1978. En ese momento, Amsler era un abogado rosarino de 29 años, un archivista en ciernes y, fundamentalmente, un joven curioso que no dudó, como si otros tantos, en contactarse con Darío Canton y en preferir uno de sus poemas. El hallazgo, muy sorprendente pero a la vez muy metódico, y muy autobiográfico, es decir: muy Canton, me llevó a escribirle de urgencia a Federico. Le conté que leía para esta oportunidad como tras tomo de esta obra y que veía que allí, esporádicas y metonímicas, se sucedían muchas vidas, incluida la de él. Federico, como un lector modelo de *Asemal*, me contestó de inmediato. Fiel a lo largo de los años a su inquietud ya tenía el dato, yo llegaba presumida y tarde. El asunto de su mensaje era "Asemalista responde"—por lo visto, una categoría impeccedera— y me decía en enfáticas mayúsculas lo que sigue: "Nora: celebras que te hayas casi emocionado al verme incluido en la historia de *Asemal*. Te cuento que tengo el libro. Lo compre cuando salí. Lo de la presentación de Canton también lo sabía porque lo lei en el último *Diario de Poesía* que compré en un kiosco al ver en la tapa a Aldo [Oliva] en histórica foto junto al surtidor del bar Sttoppy que él frecuentaba en sus últimas andanzas en la zona aleaña a la facultad. Son todas coincidencias hermosas. Pensar que han pasado casi 28 años de esa carta que escribí en un momento de total aislamiento cultural. Pleno año 78 veníamos del mundial de fútbol, yo andaba navegando sin saber donde hacer puerto. Menos mal que lo que escribí parece digno. En estas circunstancias uno se da cuenta de la tremenda importancia que tiene la escritura. Lo que no me acuerdo es dónde conseguí la revista. Debe haber sido en una librería seguramente, y me acuerdo que me llamó la atención justamente ese poema que transcribo en la carta. Me gustó ese paralelo del crecimiento del chico con el del árbol. Creer hacia afuera, ramas, follaje, y por dentro, las distintas cortezas superpuestas que uno advierte cuando lo cortan ["Ezequiel/ niño fiel/ suave piel.../ crece hacia adentro/ y afuera/ como el árbol."]. Ha pasado el tiempo y estamos todos en carrera. Canton, por la foto de la revista, parece un saludable hombre de 78, jovial y con ganas de seguir. Gracias por tu mail."

Nora Avaro
22 de setiembre de 2006

LO IMPROPIO EN EL FUERO MAS INTIMO

Lucas Soares, *El río ebrio*,
Paradiso, 2006, 47 páginas.

Concebir la poesía como una caja de resonancia; cada palabra, un retorno: ésa es la promesa de *El río ebrio*, primer libro de poemas de Lucas Soares. Ciertos elementos, lugares, objetos, se mueven en él como olas, forman una imagen oscilante, una escena que se construye a medida que se vuelve sobre ella: hay un living y una copa, alguien escribiendo su último texto, otra vez una copa y un diálogo ("no vinimos/ a hablar de mí"), un padre barriendo el dolor, cubitos de hielo, nuevamente el living y el dolor que escribe su último texto, y la copa, el río que se deshace como cubitos de hielo. Anunciado desde los versos iniciales, el efecto de reverberación aumenta: "hay un punto/ en el que esa ausencia/ resuena/ hablo/ como es obvio/ de una muerte/ Hay un punto/ en el que resuena/ lo obvio de esa muerte". La re-iteración a través de variaciones, recurso central del libro, se distingue de la repetición (no se vuelve a lo mismo); no se trata tampoco de un eco que operaría analógicamente, miméticamente, sino que se busca señalar la necesidad de la acción misma de retornar (al pasado, al lenguaje, a la pregunta por el sentido), que es también la acción de traer algo al presente, al aquí y ahora.

Soares consigue invocar, así, algo de otra escritura, de otro que, como creía Martin Buber, es primordialmente un *tú*. La segunda persona que recorre el libro, figura que conversa o calla pero jamás desaparece, retorna a través de un legado acuciante; en cuanto muerto o agonizante (la primera parte se intitula "la masa de los últimos días"), deja una obra inconclusa ("tu último texto", "esa palabra/ que dejaste/ pendiente en mí"). El texto es, entonces, un medio para redimir otra palabra que, forzada al silencio, ha dejado inacabada su tarea. Para que pueda ser atendido su reclamo, y su voz (o la escena pasada en que ésta se ha pronunciado) logre ingresar en el nuevo texto e impregnarlo, el río-tiempo debe embriagarse y quebrar la linealidad. El río de Soares no es mero devenir; su temporalidad está desdiciada (se ha extraviado: "donde hoy perdí/ tu reloj/ después de darte vuelta/ para escuchar/ los tics/ de tu dolor/ que llevabas/ sin darme cuenta/ cuando las agujas/ de este olvido/ me marcaron/ la hora/ en que perdí/ tu reloj"); el resultado son escenas que confluyen y obligan al cruce de dos cuerpos, dos textos. El río se mira en el rostro del tú, y las acciones de la primera y la segunda persona se reflejan: "en el reflejo/ del espejo que enmarca/ una escalera mecánica/ detenida/ donde me veo/ caminando/ El reflejo de la muerte/ en la escalera/ de

un velatorio/ y el sueño mecánico de tu rostro/ de tu hablar y de tu caminar/ detenido/ donde me veo/ caminando". El inesperado pasaje del pronombre de segunda persona al de primera provoca una detención, antes de que la acción detenida sea reanudada en otro cuerpo. Así, el yo lírico se pone en escena, no como un cuerpo autosuficiente, sino como la continuación de una corporeidad previa.

Este complejo vínculo entre el yo y el tú no consiste en una fusión, que de hecho jamás se produce; por el contrario, el tú habita estos poemas como contraste y alteridad. De ahí que el dolor, que en el libro es origen de la escritura—fuente de emisión de vibraciones de sonido y de sentido—, sea designado como hospedaje: "mi padre barriendo/ el dolor donde se hospeda", y más adelante: "trato de llegar/ al lugar/ por donde entonces/ te hospedabas". La poesía no es aquí una morada acogedora sino un hotel, un lugar de tránsito inapropiable (la muerte del otro) que habla de lo impropio en el fuero más íntimo. El otro abre la voz ("los tics de tu dolor en mí"), y lo hace en cuanto otro. No sorprende entonces que el texto del tú, referido en el del yo (aquel último texto que regresa una y otra vez), sea calificado como intraducible. Y si bien la imposibilidad de la traducción se ha vuelto un tópico hartado de la poesía contemporánea, Soares evita sin esfuerzo los lugares comunes: extiende el carácter lingüístico del fenómeno hasta la inclusión de las cosas ("aquel vino/ intraducible/ que me hiciste/ probar") y los lugares-momentos ("el punto/ intraducible/ en que me dejaste/ solo"). El excedente, aquello que no pudo transcribirse, se materializa como si fuera la resaca que se deposita en las orillas del río.

La segunda persona se instala también como ley, una ley de sentido que debe ser transgredida; no en vano el tercer poema del libro refiere de modo explícito a una figura paterna. El poema nace entonces no sólo de la ausencia que retorna en forma de texto sino también de la herida de esa ley de sentido: "nunca te preocupabas/ porque sabías/ que la aguja/ siempre volvería/ a coser el sentido/ de ése/ tu último texto/ tan tarde como/ cicatrice/ la costura/ del sentido/ que resuena/ en tu última muerte". Esta herida, una ruptura, una apertura y una muerte, rompe la configuración precedente y provoca la desfiguración, el cambio imperceptible pero indispensable para alcanzar una nueva distribución, una palabra nueva: "hasta por fin llegar/ adonde ya nada/ se corresponde/ con su respectiva figura/ donde lo mismo acaba/ por ser/ desfigurado/ por esta nueva/ mirada impávida./ Es la nueva configuración/ que asumen las cosas/ desde tu nuevo estar./ Y lo que cambia es/ realmente/ lo que ya no percibimos que cambia./ Lo que huye/ sin que lo persigan". Es la muerte que provoca la imposibilidad de un lenguaje

pleno. El sentido, herido en toda poesía, se presenta aquí como desfiguración, ebriedad, disonancia. Los versos, extremadamente concisos e interrumpidos de manera abrupta, imponen, en contraste con el puro fluir del agua, un ritmo discontinuo. De este modo, el libro va hilvanando un duelo, cuyo trabajo viste y desviste el luto, y alcanza una organicidad que confirma una poética extremadamente cuidada.

El living, los cubitos de hielo, la copa, son los elementos que atraen la corriente de *El río ebrio* y que configuran un universo íntimo, silencioso, tenso, una voz que vive en un tiempo de presagios, de revelaciones ("Y lo que cambia es/ realmente, / lo que ya no percibimos que cambia."), de visiones (aquel rostro ajeno en el espejo de la escalera mecánica).

Florencia Abadi

LA LÍRICA DE OTRO MODO

Oswaldo Bossi, *Ruego por el tornado*. Tres. Sigamos enamoradas, Buenos Aires, 2006, 90 páginas.

Con la fuerza que da la certeza, el tono de Oswaldo Bossi se hace oír una vez más en *Ruego por el tornado*, nuevo libro de poemas que aparece acompañado de la reedición de *Tres*. Es con la seguridad de quien ha conquistado ya su propia voz, que habla en el pequeño prólogo de infancia y de belleza, y de la poesía como una transfiguración de las cosas que hay a nuestro alrededor. Y no es poca la osadía que hace falta para reunir esos conceptos desacreditados (porque se los supone del lado de una falsa poesía, de concepciones pasadas de moda, epigonales) y ofrecerlos como claves de una poética. Bossi hace suyas estas palabras, pero para transfigurarlas. Y si Diana Bellessi no duda en calificar a esta poesía de lírica se diría que no es tanto por su relación con una tradición sino porque invita a pensar la lírica de otro modo.

Habla Bossi en el primer poema, "Viento", de "No las palabras que me dice, sino la base/ de ese pequeño y atollado/ instrumento de música". Lo que recuerda aquella famosa formulación del romanticismo inglés (más exactamente, de Shelley): "El hombre es un instrumento sobre el cual una serie de impresiones externas e internas son conducidas, como las alternancias de un viento siempre cambiante sobre una lira eólica, que la impulsan con su movimiento a una melodía siempre cambiante", a lo que agrega que en los seres sensibles lo que se produce como resultado de ello no es sólo la melodía sino también la armonía, como un ajuste de los sonidos y movimientos con las impresiones. En ese contexto, el poeta aparece como el mediador de algo que lo trasciende,

pero no un mediador indiferente o técnico, sino activo: alguien que modula y da forma a esos sonidos. En el caso de Bossi, quien parte de la misma lira eólica, de esa misma imagen de quien es atravesado por los vientos de las cosas, las emociones, las ideas, la transformación no consiste sólo en lo que lo que se escucha, sino sobre todo en que ese instrumento de música se vuelve pequeño y atollado.

A base más que melódica o armónica es ahora rítmica, y en este aspecto Bossi se mueve cada vez con mayor libertad. Alterna versos largos con otros más breves. Encabalgamos algunos y a otros los corta con una pausa tonal por medio, y el resultado es un enriquecimiento de las modulaciones. La transfiguración que opera el instrumento, pequeño (porque no puede dar cuenta de algo más grande o más allá de lo que el mismo produce, nunca reproduce), atollado (porque su pulsión lo lleva más adelante y hacia otro lado cada vez, porque condensa, desliza, y sigue, como el deseo, que no de otra cosa habla Bossi en estos poemas), es una transfiguración hacia el detalle, hacia lo cotidiano, hacia la estampa de infancia que no figura en ningún libro sino en todo caso en un álbum privatísimo. El instrumento no agranda, no retoriza, no amplifica: lo que otorga al poema, si algo otorga en ese trabajo de transfiguración de las estampas e imágenes de la niñez y de lo cotidiano, es la volubilidad de sus movimientos de cuerda, esa capacidad de resonar a la más mínima brisa. Se apega entonces a los detalles en la certeza de que tanto en la infancia como en el amor (en el que el cuerpo del otro y el cuerpo propio funcionan también como instrumentos de una música particular), los detalles lo son todo: la forma exacta de las ramas de un árbol, de la cabeza del amado, del movimiento del cuerpo en la acción respiratoria mientras duerme.

Esa afición por los detalles es por otra parte una batalla inútil contra el tiempo: si "Hasta la roca más pesada, más sólida/ se corre a ciertas horas/ unos milímetros de su lugar (...)", el poema no tratará de dar cuenta de instantes de fleje sino de perseguir el movimiento, o mejor, de hacerse movimiento él mismo.

En su ondulación, los poemas dan cuenta de los avatares de una imaginación que trenza el pasado del niño en su desamparo con el actual desamparo amoroso, pero también de los momentos exaltantes del amor, de sus seguridades, sus entusiasmos, armando un tejido cuyo centro es el propio lenguaje amoroso en su opacidad, a la vez tan pleno y tan vacío. Esta ondulación no responde, como podría creerse que supone el romántico, a los cambios de estado de ánimo; se adscribe, más bien, a una voluntad estética que puede pensarse como una labor de cercado o recorrido, de investigación en torno a un hilo o una imagen vertebradoras del texto,

a un realismo incluso, que huye de las visiones idealizadas o estereotipadas de sus asuntos. Por eso no rehúye tampoco la literalidad: "Estaré solo/ para siempre, aunque estés conmigo". Lo que hay es una vigilia permanente, que se ejerce al modo de la pregunta, que da cuenta de lo que se erige cada noche antes de que la marea del día se lo lleve. En el mantenimiento de esa lucha, con sus conquistas transitorias, radica la tarea del poeta.

Desubjetivación y puesta al límite de lo no-subjetivo en una poesía que insiste en la juntura imposible del amor y del deseo, la escritura poética, sin punto de apoyo, sin redención, como un gesto que defiende lo ínfimo, lo sutil y lo efímero ante la vacuidad inmóvil del universo, sin por qué ni para qué, extrae de ese mismo vacío, de esa vacancia, su potencia, una potencia que recuerda en cada poema que a ciertas horas es posible pensar que una palabra, que el deseo, que el amor, pueden ser un puente, y pensarlo con seriedad.

Anahí Mallol

UNA EPOPEYA DE LA LIBERTAD

María Julia De Ruschi, *Salir de Egipto*. Bajo la Luna, Buenos Aires, 2007, 132 págs.

Como en todas las leyendas sobre la libertad, dicen que salir de Egipto fue una elección. En el camino, durante los cuarenta días de sed y desierto, el pueblo eligió recibir su ley. Salir de la esclavitud para recuperar la libertad habría de ser una elección recordada todos los días, o por lo menos todos los años. Un epígrafe que menciona esta sentencia abre el libro de María Julia De Ruschi. Como en la Biblia, *Salir de Egipto* también cuenta una epopeya, indudablemente femenina y seguramente cotidiana para las mujeres que asisten a los "Centros de la Mujer".

"A quienes en los Centros para la Mujer nos ayudan a salir de Egipto", dice De Ruschi en la dedicatoria del primer poema. El poemario crea, con esta apertura, la ilusión de una (¿auto?) biografía poética, de una serie de cantos que constatan las vicisitudes de las mujeres que se enfrentan a la violencia, abusos, enfermedades o maltratos.

En este sentido, es interesante pensar en las vinculaciones que pueden establecerse entre la poesía y lo testimonial, cuando con cada vez más frecuencia la experiencia de vida se vale del arte como modo de obtener validez y circulación. La poesía de De Ruschi toma de esta manera un tono de testimonio, convirtiéndose en la voz ejemplar del grupo, que puede relatar después de la catástrofe. La poeta-por-avez es la que canta por quienes no lo hacen, es la que cuenta a quienes no saben nada, y como en la retórica bí-

blica da fe de lo ocurrido mediante gradaciones y paralelismos, que van del detalle particular a la enseñanza universal: "aceptó favores que tuvo que pagar/ caro/ una hora, dos/ el alma por unos cuadros, unas hermosas ediciones (...) el alma y el cuerpo/ el cuerpo cae primero".

En la declaración que atestigua "en cuerpo y alma", los poemas de De Ruschi se continúan como una historia que expurga el terror que obtura el camino de salida. La lucha por la libertad posiciona al miedo como al gran actor; se trata sin embargo de un miedo proyectado hacia fuera y no hacia adentro. No es el temor a lo desconocido sino que lo que se examina, es el miedo como alerta, el sentido primordial del miedo: "ahora va a matarme (...) no tengo nombre/ estoy ausente del miedo", y también: "el miedo es silencio puro // un sueño / donde no puedo hablar/ ni oír", dice De Ruschi.

Como en toda épica de la vida vivida, el "yo" lírico en el libro de De Ruschi utiliza para su evocación todo lo necesario para que el recuerdo sea revivido. Esta impresión sensible construye una corporalidad dolida, diametralmente opuesta a la erótica del gozo y la alegría que podría resumirse con el verso "Recuerda, cuerpo, cuánto fuiste amado..." de Konstantin Kavafis. En la poética memorística de *Salir de Egipto*, el recuerdo del cuerpo narra, como si fuera presente, la vida deseperada del pasado: "Estoy en mí, en calma, / a través del vidrio miro el gris/ a través del gris/ oír risas y gritos de adolescentes (...). Soy ese gris que descansa", o: "Las rodillas se doblan/ sobre el recuerdo (...) mientras crujen mis rodillas/ y medito/ acerca del azul despojado de los limones".

La entronización del recuerdo nos guía en la lectura de De Ruschi, para situarnos en un espacio de encierro (el hospital, los vidrios negros, la enfermedad) y en un pedido de auxilio. Escribir mientras se sale de Egipto significa resistir el olvido y buscar una salvación. Las intertextualidades refieren en su mayoría a episodios bíblicos sobre la opresión y la libertad, sólo que en estos poemas De Ruschi subvierte el linaje de los patriarcas e instala como centro una genealogía de mujeres, que se contactan o se repelen entre sí, y que actúan frente a la presencia de un varón peligroso y destructivo. Motivos como la sangre—"(sangramos sin por qué sangramos porque sangramos)" y luego "(sangrante porque te golpearon)"—la "hija pródiga", el milagro del alumbramiento, la palabra que vuela por el desierto, refieren directamente al Antiguo Testamento, pero es hacia el final del libro, en donde la temática de la libertad y la esclavitud se objetiva utilizando un modo de sintaxis particular, que pertenece tanto a la tradición bíblica como a la mitológica: hablar en futuro para conjurar el pasado ("golpeará tu cabeza/ intentará (sigue en pág. 32)

TALLER DE
ESCRITURA
POÉTICATécnicas
de escrituraAnálisis
de estilosSantiago Pintabona
4921-0838PUNTO
Número 88
Agosto de 2007
ODEVISTAJuicio del siglo:
psicoanálisis y cultura • Polifías
de la memoria • Olvidar a
Duchamp • Las ruinas
de las vanguardias
rusas • El cine que
no vemos • Arnaldo Calvesi
ra • Juan
Carlos PortantieroEscriben: Vezzetti •
Reggiani • Aguilár • Boym •
Palavecino • Guinfin • Hevia
• Bemini • Oubiña • Filippelli
• Sarlo • Beceyro • Aguirre •
GerchunoffNo olvide visitar
www.BazarAmericano.com
el sitio web de Punto de Vista, con
más sobre política e ideas, literatu-
ra, música, arquitectura, pintura.Taller LITE-
RARIO
y de ESCRI-
TURA CREA-
TIVA "por las
ramas",
coordinado
por Liliana
CostaINFORMES:
4774-1146
y 15-5642-9646

(viene de pág. 31)
cegarte/ para no oír su nombre"),
y comenzar las oraciones con
una conjunción para invertir el
tiempo de lo que se va a decir ("y
descendió cantando Sonido por
un túnel de piedra"), como si se
intentara explicar y atravesar
una situación interminable.

Podemos decir, finalmente,
que en *Salir de Egipto* De Ruschi
logra conformar un poemario
de gran cohesión temática que
se inserta en su obra como una
nueva indagación acerca de lo
autobiográfico y lo amoroso,
desde la perspectiva del límite
humano y lo emocional.

Irina Garbatzky

UNA MEMORIA
FANTÁSTICAFrancisco Gandolfo, *Versos
para despejar la mente*, Editori-
al Municipal de Rosario, Rosario,
2006.

La figura de Francisco Gandolfo (Hernando, provincia de Córdoba, 1921) está asociada a una revista fundamental de la historia de la poesía argentina, *el lagrimal trifurca* (1968-1976), de la que fue director junto a su hijo Elvio. En más de un sentido la poética que propuso esa revista rosarina fue la prolongación de su propia poesía pues difundió una actitud coloquialista, una estética antilírica, un lenguaje narrativo y un tono irónico, aspectos tributarios de una zona de la poesía argentina de los sesenta. Sin embargo, al renunciar al énfasis y a la grandilocuencia que caracterizaban a parte de esa producción, la poesía promovida por Gandolfo se proyectó, en alguna medida, como un antecedente de lo que más adelante se llamaría el objetivismo, lo que la ubica como una obra precursora, pues ya a principios de los setenta se había agotado cierta retórica de impostación realista. Desde esta perspectiva, Gandolfo parece desmarcarse de un coloquialismo extremo y de un realismo recalcitrante al proponer un "realismo fantástico", como si la energía derivada de la imaginación fuera un recurso que sus antepasados inmediatos hubiesen olvidado.

Este libro, que presenta un prólogo exhaustivo de D. G. Helder, no deja de ser un homenaje a la obra de Gandolfo, pues recupera la voz de un poeta desdibujado, en ocasiones, por la referencia exclusiva a su participación en la mencionada revista. El volumen incluye sus primeros libros publicados, *Mitos* (1968), *El sicópata* (1974) y *Poemas juveniles* (1977). La Editorial Municipal de Rosario, en la que aparecen estos textos, ya había difundido anteriormente a otros poetas escasamente recordados, como Felipe Aldana, Aldo Oliva y Arturo Fruttero, con ediciones cuidadas y estudios preliminares consistentes, lo que la convierte, por esta sola razón, en una

de las principales editoriales de poesía del país.

Mitos es un libro que se divide en dos partes. La primera recurre a una mezcla de imaginarios provenientes de los ámbitos mítico-religioso y de la ciencia ficción. La segunda parte se dedica a contar historias alérgicas de personajes articulados con un tono ocurrente. Estos textos coinciden en un aspecto: se hallan articulados por un discurso narrativo, con el previsible uso de tiempos verbales pretéritos y el predominio de la tercera persona. En *Mitos* se narran historias proféticas y apocalípticas de procedencia bíblica; también, invasiones espaciales, experimentos atómicos y guerras nucleares que, acaso en forma involuntaria, remiten a los fundadores de la ciencia ficción, a través de una visión irónica y de un estilo levemente desplazado a resonancias lingüísticas argentinas, donde vocablos y personajes evocan un ámbito local, como si los ecos de H. G. Wells fueran sustituidos por los de H. G. Oesterheld: "Después de la guerra nuclear/ antes del viaje inevitable/ dijo a su familia/ recen para que los patoteros no me maten". También se percibe en este primer libro una trama sorda que reenvía a una dimensión política y social, como ocurre precisamente en los mejores relatos clásicos de la ciencia ficción, con su denuncia elíptica de un orden contemporáneo injusto y opresivo: "Estos muchachos a la edad de dieciocho años/ consultaron al rey y al poeta ya tiñosos y decrepitos/ para cerciorarse del pasado con miras al porvenir// El poeta les aconsejó que fuesen/ astronautas del espíritu/ y ellos contestaron:// -El rey nos ilustró que en el sistema estamos solos/ y no hay tiempo de llegar a las estrellas".

En el mejor de los tres libros, *El sicópata*, cuya enunciación está a cargo de un sujeto internado en un hospicio, el léxico se vuelve más despojado, rasgo que persiste en *Poemas juveniles*. En ambos libros se narran pequeñas historias en un tono ya decididamente humorístico. Predomina una imaginación desbordante, alejada de la gravedad y el dramatismo, en la que conviven distintos personajes de la historia y la literatura en amable conversación con el sujeto poético. La enunciación poética vincula situaciones distantes en tiempo y espacio y torna posible lo más inverosímil apelando a una curiosa sincronía. El subtítulo del segundo libro, que da nombre al volumen general, *Versos para despejar la mente*, remite a un "esfuerzo por ser libre", a un esfuerzo de la mente por exorcizar mediante la imaginación poética los mandatos y las regulaciones del orden social. Uno de los poemas define al conjunto de textos como "memorias", pero a diferencia de la tradición del género que narra la experiencia vital de un individuo en el pasado, esta poesía se circunscribe al recorrido inesperado, "fantástico" de la mente y sus presuntos desvarios. Al mismo tiempo es una re-

flexión sobre el género, pues las memorias resultan textos en los que, habitualmente, lejos de la precisión exhaustiva, los recuerdos son auxiliados por la ficción y la fantasía con el fin de restaurar las zonas borrosas del pasado y de conferirle un sentido a la narración.

La poesía de Francisco Gandolfo propone un imaginario distante de lo que sería un universo lírico tradicional. Por ese motivo, esta poesía resulta de una modesta, candorosa originalidad en tanto, sin dialogar o confrontar decididamente con otras tendencias, construye un camino propio mediante figuras de discurso, situaciones y personajes que ella produce, en una suerte de lógica deudora solo de sí misma.

Carlos Battilana

LA INVENCIÓN DE
UN IDIOMALuis O. Tedesco, *Lomas del
mirador. Diccionario temático
de voces, Losada, Buenos
Aires, 2006, 328 págs.*

Deudor sin duda de nuestra actual cultura de las transposiciones –que siempre las hubo pero que se han multiplicado ahora de un modo inédito–, el último trabajo poético de Luis O. Tedesco se presenta como un desmesurado y subyugante "diccionario temático de voces". Si se recurre al índice del final, la extensa lista de vocablos ordenados alfabéticamente parece corroborar lo que anticipa el subtítulo de la obra. Aunque basta demorarse un poco en ellos para advertir la singularidad de su proceder taxonómico y el modo en que el término "voces" evoca con mayor fuerza el sentido de palabra encarnada, atravesada por la corporalidad, que el de signo como unidad constitutiva de un código, convencional y abstracto.

Desde esta perspectiva, el diccionario de Tedesco recupera la palabra acentuada –salida de una boca, como sugería un filósofo materialista ruso–, en tanto atravesada por la historia, la política, la vida afectiva de una comunidad. Por ello la lengua se vuelve algo que "no se descompone" (una "lenguahabla") y *Lomas del Mirador*, el anclaje natal del lenguaje, en el que las palabras abstractas o "espirituales" buscan arraigo con su acentuación gauchesca: "mismidá", "levedá", "santidá".

Los poemas del libro se suceden como artículos en prosa –sobre un texto está escrito en verso– que explican o definen los términos seleccionados. Si, como todos sabemos, una lengua no es su diccionario ni su gramática, ni la suma de ambos, *Lomas del Mirador* parece proponerse utópicamente la invención del idioma de una comunidad, a través de un glosario anómalo. Para ello, los textos apelan al menos a tres registros identificables, que se alternan a

lo largo de la obra. Uno abiertamente prescriptivo, en el que un interlocutor-vecino es tratado de usted; otro de aire más conversacional y menos sentencioso que el primero, cuyos vocativos –un paisano anónimo, un filósofo griego, un torturador genocida o un poeta contemporáneo y execrable, entre otros que se suceden– puntúan el decir; y otro más reflexivo que se desprende generalmente de las marcas del diálogo. Indistintamente, la sintaxis de los poemas suele expandirse con el uso de anáforas que preceden variaciones predicativas, entrelazadas en largas enumeraciones que se ajustan a una arquitectura que no descuida el efecto final de cada texto. En casi todos, se percibe cierto brío ensayístico, que hace de la experiencia del saber y de la escritura un único proceso, sin solución de continuidad.

Un conjunto de voces y personajes cohabitan en la Babel llamada *Lomas del Mirador*. La sátira suele despuntar cuando los poemas se ocupan de cuestiones históricas, sociales y políticas: los tiempos de la dictadura, el advenimiento del "paraje democrático", su consolidación liberal en los noventa, las instituciones culturales contemporáneas. A veces emerge en los textos un barroquismo que exacerba el uso de la aliteración y el neologismo y recuerda en ocasiones al Girondo de *En la masmedula*. Otras, un decir gauchesco que se impone por la fuerza de su estilo –con toda la artificiosidad que implica la invención de una lengua literaria y política–, y parece contradecir la admiración que ciertos poemas explicitan hacia Carlos Mastroratti. Si el poeta entreirano representa uno de los puntos altos de la lengua y un camino a seguir ("esa entonación mezcla de manantial latino, pureza castellana, emotividad criolla y suburbana oscuridad"), se debe, según el poema homónimo, a que "la voz, parece decir, no tiene estilo, y su forma crece mientras yo desaparezco". Sin embargo, el tratamiento de temas y motivos diversos que impone la estructura del libro realiza, como un efecto de lectura, la manifestación de diversos modos de decir, estilos que se "manchan" entre sí propiciando "la pregnancia semántica y los favores del sentido". La robustez, "la voluptuosidad sonora", lo pomposo e irrisorio a veces, lo sanguíneo que reverbera en el idioma de Tedesco –que a través de una ingeniería equina connota un programa estético y político–, se alejan de esa falta de énfasis. Hay un uso hiperbólico, "majestuoso", épico, de lo bajo, material, carnal, animal, sentimental, erótico, miserable, plebeyo. Esos choques de códigos antipáticos (una lengua noble, altísima, aplicada a lo bajo y prosaico, por ejemplo) adscriben a una suerte de utopía descamada que, al tiempo que rechaza los dictados de la cultura y la destrucción vanguardista, brega por una libertaria y gozosa redistribución de la lengua.

Diego Colomba

Lorenzo García Vega

Vieja y nueva moral

Pues se trata de los jóvenes cubanos de la era castrista, pues se trata del frío.

Son los jóvenes que van a contrastar a los años de Orígenes, los que han reaccionado —¿reaccionado?—, los de una nueva moral.

Han desaparecido las entregas del antiguo folletín. Los jóvenes han aprendido la palabra kitsch, y la palabra camp —a un capitán, cuando era el director de una fantasmal y ridícula Academia de Ciencias, lo llamaban el Capicamp—. Ellos se ríen, se ríen de las imágenes, se ríen de las abuelas, y de los hombres interesantes, se ríen de la moral.

Pero los jóvenes castristas cubanos se han formado bajo un régimen burocrático y carcelario, en un régimen donde el kitsch de la revolución soviética, y el kitsch de la lucha del pobre contra el rico, se han convertido en lo aburrido y zozco, se han convertido en lo que es la retirada de un parque para los vecinos de un pueblo de campo. En Cuba no ha cambiado el folletín de las novelas radiales y televisadas. Sólo que el folletín se ha vuelto insoportable: luchas de Túpac Amaru, el Zorro contra los ricos, o Robin Hood como precursor del marxismo, por lo que los jóvenes han perdido los matices, y las delicadezas del lenguaje. Así que la nueva moral cubana es eso, arribista, desde donde se pretende, cínicamente y a toda costa, llegar a ser un técnico de la nueva clase —hay que simular que se cree en el casticismo para poder obtener un título universitario—; así como es eso, vacío, que se expresa a través de lo convulsivo: grandes concentraciones, subidas a las lomas, bajadas de las lomas, trabajos voluntarios inútiles, etc.

Ahí tenemos a Rolando, y a María Eulalia. Rolando es un joven, es un joven en Cuba. Había estado en los Estados Unidos, había trabajado, como camarero, en los Estados Unidos. Rolando aprendió el ruso. Es traductor del ruso, y sabe inglés porque fue camarero en los Estados Unidos, así que también trabaja como traductor del inglés. El no sabe el español. El es joven, él es comunista, así que, para ser traductor, él no tiene que saber el español. Pudiera estar en New York, en Miami, o en New Jersey, pero ahora está en La Habana. Le da lo mismo, a él, pero en los Estados Unidos era camarero, y en Cuba es traductor. Así que prefiere, él, ser comunista en Cuba. Y no es que le interese el trabajo voluntario, ni el comunismo, ni las consignas, y no es que le interese nada, a él, pero a él le gusta el movimiento, y como en el trabajo voluntario hay movimiento, él se monta en un jeep, baja de un jeep, sube una loma, y baja una loma él, después entra en un cañaveral y sale de un cañaveral él, entonces traduce un panfleto soviético él. Se ríe, no piensa en nada. Se ríen, y no piensan en nada, los jóvenes que él conoció allá, en los Estados Unidos. Rolando no piensa, pero como Rolando no piensa, Rolando piensa que hay que tener una nueva moral. Así que oyó, él, que *Paradiso* era una novela inmoral, oyó que el gobierno quería prohibirla, él conocía a Lezama. Tiene una nueva moral, es decir, tiene una moral ninguna, y no le interesa, a él, que *Paradiso* sea una novela inmoral. Pero Rolando sólo está ahí, tiene una nueva moral, pero sólo está ahí. Pero como sólo está ahí, Rolando tiene una nueva moral ninguna, como tampoco tiene un presente, ni un pasado. Pero como sólo está ahí, Rolando es un comunista ninguno, como no es cubano aunque nació en Cuba, como no es soviético, como no es tampoco norteamericano. Oyó que *Paradiso* era una novela inmoral, no le interesa que *Paradiso* sea una novela inmoral, pero tampoco le interesa que el gobierno prohíba a *Paradiso* por ser

una novela inmoral. Conoció él, Rolando, a Lezama, Rolando es traductor, y alguien le dijo que Lezama era un escritor, pero para ser traductor no hay que saber español, hay que ser comunista para ser traductor. Por lo que los abuelos de Rolando llegaron a ser traductores, ni los padres de Rolando llegaron a ser traductores, ni Lezama llegó a ser traductor. Por lo que, entonces, Rolando siente que él tiene una nueva moral, y que sus abuelos, padres, Lezama, no son traductores, y que sus abuelos, padres, Lezama, no tienen nueva moral. El no es homosexual, Rolando no es homosexual, pero a Rolando no le interesa que nadie sea homosexual. Pero al casticismo sí le interesa que alguien sea homosexual, le interesa que *Paradiso* sea una novela inmoral, y Calvert Casey se suicidó. Por lo que Rolando acaba diciendo que él tiene una nueva moral, por lo que Rolando termina haciendo trabajo voluntario. Se monta él en un jeep, se baja él de un jeep. Calvert Casey se suicidó. A Rolando no le interesa la moral de nadie. Rolando acaba riéndose.

Y está María Eulalia. Tuvo los padres ricos. Estuvo en un colegio de monjas. Tuvo los padres de la antigua Cuba. Los padres de la crónica social. Tuvo los padres corrompidos. Ella despreciaba a sus padres. Estaba en un colegio de monjas. Siempre odió a sus padres. Siempre odió a las monjas. Llegó la revolución y era una adolescente, se hizo miliciana, se hizo comunista. María Eulalia tiene una nueva moral. Piensa que está bien la nueva moral, que está bien el amor libre, que está bien la sociedad distinta. Tiene nueva moral ella, es miliciana ella, odiaba al antiguo mundo ella, es comunista ella, pero también es lesbiana ella. Está estudiando en la Universidad, ella, así que cuando el gobierno ordenó la depuración de los homosexuales en la Universidad, ella, que odiaba la Cuba de antes, dirigió la depuración de los homosexuales de la Cuba de ahora. Así que como el gobierno prohíbe el homosexualismo, ella se va para Isla de Pinos, hace trabajo voluntario ella, se monta en un jeep, y se baja de un jeep, y termina siempre por denunciar a alguien ella. Y ella, María Eulalia, oyó que *Paradiso* era una novela inmoral, conoció a Lezama ella. Pero María Eulalia cree que *Paradiso* es el paraíso de sus padres, y el gobierno prohíbe el lesbianismo, por lo que ella depura a las lesbianas. Y entonces María Eulalia denuncia a alguien, denuncia a alguien y después se arrepiente. Denuncia a alguien, después es como si llorara, tiene una nueva moral, se arrepiente, y después vuelve a denunciar a alguien. Y todo, en el casticismo, se ha hecho para la nueva moral de María Eulalia. Cuba, ahora, para que una, María Eulalia, viva. Ella no tiene más que subir a un jeep, bajar de un jeep, subir una loma, bajar una loma. Toda una isla, Cuba, para que María Eulalia suba una loma, baje una loma, y haga trabajo voluntario. Siempre termina denunciando a alguien. Cuando conoció a Lezama, veía como si viera un paraguas, o un viejito. No es que Lezama usara un paraguas, no es que Lezama fuera el padre de María Eulalia, pero María Eulalia odia a sus padres, y conoció a Lezama, y veía a un viejito con un paraguas. María Eulalia trabaja en la Academia de Ciencias, aunque también María Eulalia está en la Universidad. Todo hecho para que María Eulalia suba a un jeep, baje de un jeep, suba una loma, haga trabajo voluntario. Y José Antonio Portuondo, que no usa paraguas, porque no es el viejito que usa un paraguas, pero que sí fue miembro del antiguo partido comunista, le tiene miedo a María Eulalia. Porque todos los miembros del antiguo partido comunista le tienen miedo a María Eulalia, ya que

ellos, los antiguos miembros del partido comunista, fueron stalinistas, y estuvieron en Moscú, pero no tienen la nueva moral de María Eulalia, ellos. Porque todos los trabajos voluntarios se han hecho para María Eulalia. Porque la nueva moral se ha hecho, Cuba se ha hecho, para que María Eulalia denuncie, y haga trabajo voluntario, y suba una loma, y baje una loma. Así que a María Eulalia no le importa nada, no sabe de nada, odia a sus padres. Y José Antonio Portuondo fue un crítico literario del partido, y fue stalinista, y fue Embajador en México, pero José Antonio Portuondo le tiene miedo a María Eulalia. Y es que Juan Marinello le tiene miedo a María Eulalia, y es que Nicolás Guillén le tiene miedo a María Eulalia, y es que los antiguos miembros del partido comunista le tienen miedo a María Eulalia. Y José Antonio Portuondo fue un crítico literario del partido, y María Eulalia es una alumna de la Universidad, y José Antonio Portuondo fue el jefe de un departamento de la Academia de Ciencias donde María Eulalia trabajaba, pero el jefe le tenía miedo a María Eulalia. Le tenía miedo, José Antonio Portuondo, a la nueva moral, tenía miedo a ser el viejito con paraguas José Antonio Portuondo. Y es que, como María Eulalia podía ser la nieta de José Antonio Portuondo, José Antonio Portuondo tenía ser un viejito con un paraguas. Y es que, como José Antonio Portuondo tenía ser un viejito con un paraguas, José Antonio Portuondo se convirtió en un viejito con un paraguas. Y María Eulalia se ríe, y María Eulalia es castrista. (...) Y José Antonio Portuondo, temblando de miedo, les decía a los jóvenes que, aunque él era el jefe, él no era el jefe, ni el Capicamp era tampoco el jefe, sino que los jóvenes iban a ser los jefes. Y José Lezama Lima, Manuel Díaz Martínez, Mario Parajón y Lorenzo García Vega, estaban allí para que usaran paraguas con viejitos, y para que los jóvenes llegaran a ser jefes. Pues se trataba, decía José Antonio Portuondo, que como Rolando y María Eulalia subían una loma, bajaban una loma, montaban en un jeep, y bajaban de un jeep, ellos, Rolando y María Eulalia, se parecían a Hemingway, y que por lo tanto ellos, Rolando y María Eulalia, eran los verdaderos escritores.

Este es el horrible cuento de los Rolandos y las Marías Eulalias, el cuento de la Cuba de ahora. Es el cuento que no entendió el místico del kitsch cubano, el teólogo de la liberación que escribió sobre Cuba. Pues el místico, ya confundido por las lecturas del también confundido Thomas Merton, llegó a entrevistarse con policías disfrazados de jóvenes, así como creyó entender, con la ayuda de Fina García Marruz, que había habido un Juicio Final (Fina: "Y esos días fueron como el Juicio Final porque a cada uno se le daba lo suyo: a unos castigos, y a otros premios. Y todo lo que había estado oculto salía a luz. Lo bueno y lo malo"). Y es que no podía entender el teólogo nicaraguense que en Cuba hasta lo frío sigue siendo rebumbio, por lo que los jóvenes también pueden ser policías, y también pueden denunciar, ya que ellos, aunque pretendiendo una nueva moral, pueden, desde su absoluta carencia de pasión y de fe, virarnos la carta en cualquier momento.

Carencia de fanatismo, carencia de pasión, carencia de fe, de esos jóvenes castristas de la Cuba actual, fue lo que nos llevó a dejar nuestro país, para entrar en este exilio sin rostro. Pues en Cuba sólo tienen qué hacer los Rolandos y las Marías Eulalias. Los escritores quedan reducidos a servir de comparsas, o lo que es peor, de payasos. Y todo, lo poco o mucho que pudo conseguirse en los difíciles años de la Cuba de antes, quedó convertido en cenizas.

La editorial Bajo la Luna, de Buenos Aires y Rosario, acaba de publicar *Los años de Orígenes*, del cubano Lorenzo García Vega, nacido en Jagüey Grande en 1926. Singular destino argentino el de este libro que retrata los años del nacimiento, apogeo y disolución del grupo Orígenes, nucleado en torno a la revista del mismo nombre que José Lezama Lima dirigió entre 1944 y 1956: publicado por primera vez en 1979 en Monte Avila de Venezuela, cuando la dirección literaria de esa editorial estaba a cargo del escritor argentino Héctor Libertella, estuvo absolutamente inhallable durante décadas hasta esta reedición en Bajo la Luna. La reaparición en librerías de este libro extraordinario —en el sentido de raro, arguto y valiente— es, quizás, el acontecimiento editorial del año que termina; el fragmento arriba incluido se publica con autorización del autor y la editorial.

tpG ediciones
presenta

ANDRALIS

Una valiosa
recopilación
de documentos,
el testimonio
de un gran
exponente de
la cultura
surrealista en
la Argentina.



ANDRALIS

Poeta, pintor,
traductor,
tipógrafo,
diseñador
e impresor.
Un entrañable
educador.

En librerías
El Ateneo o en
tpG ediciones:
54 11 4311 1568



EDICIONES

P

Poesía

★ **Aiello, Tomás.** *La zona primitiva*, Ediciones del Copista, Córdoba, 2006.

En una bella edición de la Colección Fénix que dirige Pablo Anadón, Tomás Aiello (Buenos Aires, 1975) publica su tercer libro de poemas.

“Parte de las cosas, I: Si mirar al este en hora incierta / es dar un paso atrás, mejor dejar / el cuerpo endurecido entre frazadas / y los ojos vídriosos contra el techo. // Dormirse o esperar. Saber cruzar / la madrugada es eludir el filo / de la noche, limar sus asperezas. // Hacer propia cualquier habitación.

★ **Aita, Fernando.** *Épica chusma*, Ediciones del Dock, Buenos Aires, 2007.

Fernando Aita nació en Avellaneda en 1975; este es su primer libro.

“Cincuentiséis en provincia”: Entró el cuarenta y cinco a la cabeza; / Vicente, el quinielero, jugó al catorce, / y liberado de su memoria cabulera, / y chupa como un desagüe en un diluvio. // El bar del Japón, la guardia de la charla: / de haber un solo sobrio lo emborracharía / el aire viciado de vino, de vermouth, de pucho, / de barajas viejas, y se baten / los dados en el cubilete. // Todavía la lengua le hace caso, / de derecho, canas en orden, / del público llama, saluda y canta, / al banquero, un chorro / de números: los sueños, la vida / de los vecinos en pesos y centavos. // Esa noche, le avisaron, le toca. / Pensaba mostrarles a las chicas / los bolsillos, pero tiene contadas / las horas: descarta / y se tiñe de whisky la conciencia. // Oye el canto de la sirena / y los ojos, dos heridas, distinguen / en la puerta la patrulla. // Pide a un compadre cigarrillos / y se entregan / como una caja de herramientas / al capataz, a la rutina: / saludar al comisario, dormir en el calabozo.

★ **Armada, Martín.** *El estero*, Ediciones Gog y Magog, Buenos Aires, 2006.

Primer libro de Martín Armada (Buenos Aires, 1979).

El aire que corona las baterías al sur / debiera llenarse de agua, / promover una lactancia que calme / a los que cuentan otros sentados en las terrazas. // Pero pesa sobre las obras, / plancha el polvo de los drillos, / hace mirar desde el borde / un balde con medias que se dejaron / y vuelven a estar sucias. // Al hedor le falta querenencia / viene sin cola y los muchachos, / sean o no del oeste, no hablan / se quedan masticando el marlo, / apenas le dan vueltas al dedo / que se meten en la nariz / para volver a la lengüeta del botín, / a la ropa civil escondida en la bolsa.

★ **Bondaz, Oscar.** *El orejón del tarro*, Ciudad Gótica, Rosario, 2007.

Segundo libro de poemas de Oscar Bondaz, nacido en Villa Elisa, Entre Ríos, en 1954 y residente en Rosario. El volumen se ordena en cinco partes, la última de las cuales, “Ortigas de baldío”, presenta una serie de haikus. “Leer

poesía y creer en ella es difícil”, dice Mario Trejo en una nota preliminar.

★ **Carbonell, Alejo.** *Pescados*, Ed. de la Municipalidad de Córdoba, Córdoba, 2007.

Este libro obtuvo el Premio Municipal de Literatura “Luis José de Tejada” 2006, otorgado por el jurado que integraron María Teresa Andruetto, Lilia Lardone y Julio Castellanos. Nacido en 1972 en Concepción del Uruguay, Carbonell reside desde 1997 en Córdoba, donde es coeditor de Editorial La Creiente. Publicó además el libro de poemas *No nada nunca* (junto a Hugo Luna, 1994) y la novella *Hache o cruz* (2004).

“Nadie se baña dos veces en el mismo agua: / en las costas minimas del galeguay / esquivando las ramás bajas del monte / si pudo escribir en francés / italiano / chino / con la yarará / cruzando los senderos a la siesta / es la provincia / que tiene los márgenes en el centro / apiñados en las costas chúcaras / de un pequeño río / y los lleva hacia los bordes / para lavar sus nombres / con otras aguas / lo que nos queda: / el paraná ancho y marrón / un túnel lleno de fluorescentes que lo cruza / un hotel redondeado / con ventanas a todo / y en una chapa / su nombre / antes / las traducciones de ho / fueron cajoneadas / y me inventé un personaje malo / que hacía eso / y que ponía la ele en el medio: / menos ordinario que Juan Ortiz / pero más breve que laurentino / / las tapas plateadas / de en el aura del sauce / pegadas unas a otras / por la humedad del escondite / ¿valió la pena? / hacer un túnel / puentes colgantes / sacar el zócalo / detrás de la cocina / para meter palabras / que venían / hasta no hace tanto / viajando en bote / ¿valió la pena? / lo que nos queda: una curva en el río / que se llama el pozo de los cuatro / glup / cuatro nadadores expertos / que fueron tragados por la lengua / tramposa del agua / / mastronardi, ortiz, veira / / conocieron esa lengua y murieron / para resucitar en un despacho / lejos de casa.

★ **Cros, Graciela.** *La cuna de Newton*, Ediciones en Danza, Buenos Aires, 2006.

El título de este libro procede de un dispositivo “compuesto por una serie de péndulos interactivos (generalmente cinco) en contacto, dispuestos según una línea horizontal, a lo largo de la cual se pueden mover y colisionar entre sí, formar una cadena de energía en movimiento”. En él, “la energía y el impulso se alternan de un péndulo en movimiento al otro” y para hacerlo deben pasar a través de los que permanecen quietos. “Así me gusta imaginar que ocurre con los poemas, entre sí y con sus lectores, otorgándoles a unos y otros el don de alternar los roles”, dice Cros (Carlos Casares, Buenos Aires, 1945; reside en Bariloche).

“Censo canino”: Un hombre / toca el timbre. // Al salir / me preguntan / si tengo perro. // Lo digo que no. // ¿Y la chuchita? / señala, / apuntando con el mentón. // Es empleado municipal / y tiene el aire triunfal / de haber descubierto / una falta. // Se me murió, le digo, / guardo la cucha / de recuerdo. // La mención de la muerte / lo trastorna / y me pide disculpas. // Lo veo alejarse / y pienso / en mi padre. // En / lo / de / el / que / no / guardo.

★ **Dughetti, Marcelo.** *El monte de los árboles sojeros*, Recovecos, Córdoba, 2007.

Elementos oníricos y fantásticos y un tono de confesión en un registro singular, se reúnen en este libro de Marcelo Dughetti (Villa María,

1970), cuyos poemas giran en torno a un tema inusual: el suicidio, los suicidas, a partir de una serie de casos registrados en la ciudad natal del autor. Los textos se enmarcan entre dos cartas escritas en verso y fechadas en 2000 y 2006. Ambas dan cuenta del inicio y del final de un proceso cuyo desarrollo se sigue en los poemas y que tiene como escenario el monte aludido en el título. Aun cuando a veces bordean lo siniestro, las imágenes no son aquí lúgubres. Ni celebran la muerte, al contrario. En la perspectiva de Cesare Pavese, una de las referencias del libro, el suicidio aparece relacionado con una “protesta de vida” y una entrega cifrada, que plantea un desafío para la interpretación. “Yo tenía un poema para escribir, comenzaba con un verso deslumbrante / Nunca escribiré ese poema / porque todas las mañanas cae un martillo del tamaño del cielo”, se lee en uno de los textos. El sujeto nunca sabe de poesía, sino de ese martillo “que disloca mis rodillas” y carga sus palabras de interrogantes. Dughetti trabaja como maestro, colabora en diversos medios periodísticos de Córdoba y es autor de un notable libro de relatos, *La bicicleta roja* (2007). (Osvaldo Aguirre)

★ **Estrin, Laura.** *Alles Ding*, Ediciones Gog y Magog, Buenos Aires, 2007.

El título de este libro, advierte Estrin (Buenos Aires, 1967), “en el idish que escuché significa “y, encima, todas las cosas”. La expresión retorna una y otra vez en los poemas que componen el libro y que se presentan tramados entre sí, en dos partes. Como si fueran un solo texto, en el que precisamente se trata de desplegar esa expresión y medir sus alcances en la memoria y la representación de las cosas. En esa recurrencia, el sentido parece desplazarse, reabrirse, enhebrar imágenes diversas, acercar y a la vez alejar lo más conocido. “Un hombre-los-ojos-del-mundo / Un tapadito de piel / La calle es Alles Ding”, se lee en un poema. En otro: “Era Alles Ding: // Los abrigos rusos / que hacen un mundo literario entero / las casas rusas que tienen nombre / la casa de la Fontanka, la casa de Kuchichidze”. En otro: “Alles Ding vuelve a ser / como fotos / la casa agregada, enorme / Fresca hospitalidad del patio todos los años”. En el cierre: “Pequeñas acurelas // sobre el fondo oscuro de los días / de todas las cosas”

★ **Gambolini, Gerardo.** *Paternidad*, Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 2006.

“Paternidad”: A estas fronteras / al planeta que vaga en el cielo majestuoso / sin otro destino // a grandes planicies / a este país de tantas armas / traigo un hijo / yo / que sólo soy árido y confuso.

★ **Guiu, Andrea.** *Libro de ojos*, Alción Editora, Córdoba, 2006.

“Este es un libro de muchos ojos, o de unos ojos entre muchos. Ojos que miran y que eligen miradas. En cada ojo, un punto de vista. El acto de mirar como el resultado de una compleja operación del ojo que supone un determinado sustrato cultural, afectivo e ideológico”, dice Guiu (San Pablo, 1962; vive en Córdoba). El libro reúne poesía, narrativa y pintura, en torno a la mirada como tema.

★ **Jurovitzky, Silvia.** *Panaderos*, Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 2007.

Silvia Jurovitzky es docente de Teoría Literaria en la UBA y ha publicado *Un gusante bajo el colchón* y la compilación *Papeles en reunión* (2005), surgida de la coor-

dinación de talleres de escritura en el Centro Cultural Ricardo Rojas. “Como esas flores clínicas, blancas y prácticamente impermeables –dice Yaki Setton a propósito de este libro–, el sujeto poético que organiza este poemario pasa sin solución de continuidad de la vida cotidiana a la historia familiar y de allí a los avatares del individuo en la sociedad civil. La visión del panadero, flor pífida del Diente de León que flota a la deriva, nos ofrece una diversidad de mundos, distantes y juntos por el azar de su vuelo, pendiente de los vientos que soplan”.

★ **Marengo, María del Carmen.** *El libro de los jardines y los abismos*, Ediciones Recovecos, Córdoba, 2007.

Una poesía que hace de la economía de recursos su lógica de composición abriga un voto de confianza en el lector: sólo su trato insidioso con los textos permitirá que lo poético se desencadene con toda su fuerza. A lo largo de todo *El libro de los jardines...* se despliega una retórica que aspira a la puesta en abismo del “yo”: pronombres personales a los que cuesta agarrarles un referente, infinitivos en lugar de verbos conjugados, deicticos flotantes, una sostenida sintaxis disyuntiva o adversativa, que avanza puntuada por partículas negativas. Con el recorrido de Alicia por el País de las Maravillas, que decepciona el saber del viajero y la moraleja final (“Como Pulgarcito / miguitas de pan / piedritas / de tu cuerpo / formando un camino / por el que no volverías.”), los textos invitan a instalarse en ese lugar ambiguo, intersticial, en el que mapas y caminos se confunden, donde la noche puede ser “la mañana / bien temprano”, el vuelo de un barrilete la prueba de su deuda con la tierra y los sentimientos la constatación de nuestra esencial falta de acuerdo con lo que creemos ser.

El recorrido amoroso que proponen las tres series de poemas del libro capta elementos que desdican a cada paso la autofunción perceptiva del sujeto. La falta de “contenido” en una peregrinación, la carencia que se vuelve “un rostro atrapado / bajo el wiskey de una mano”, el fruto de la caída que nos impide volver a la pureza que ahora desdice, con la intensidad de su color, una luz que se ha vuelto desahida. Entre los segmentos titulados “Jardines”, se intercala una secuencia llamada “El canto subterráneo”, inspirada en el mito de Persefón según rezan las “Notas” del final. Esa proximidad textual suma sus reverberaciones al poder sugestivo y a la belleza de la propia obra. (Diego Colomba)

★ **Mattoni, Silvio.** *Excursiones*, Alción Editora, Córdoba, 2006.

Lo autobiográfico en la poesía, más que una poesía autobiográfica. Este libro de Mattoni avanza en la misma dirección que el anterior, *Poemas sentimentales*, en este caso a través del relato de paseos urbanos de un narrador con sus hijas, su mujer y un muñeco. Los episodios conspiran contra el ideal del género tanto porque resultan mínimos (un paseo hasta la plaza del barrio, la visita a un supermercado, a la peluquería, una cita en un motel) como porque desdibujan la línea del tiempo sin establecer una continuidad. Si bien implica una aguda conciencia del tiempo, lo autobiográfico es aquí lo que rompe la sucesión y el orden de la cronología: “Manejo hacia un abismo donde el tiempo no existe”, dice Mattoni en “El muñeco”. El descubrimiento de la muerte, el temor a la muerte, es un tema reiterado, que se renueva a partir del diálogo con las hijas, de

sus propios temores a la oscuridad, al silencio, a las arañas. Las hijas son las interlocutoras del narrador; si el yo remite al pasado, las hijas pertenecen al futuro, la frase "cuando sean grandes" las rodea como un aura y señala de paso el tiempo de la desaparición del yo. En "Paseo", el padre lleva a su hija más pequeña en un cochecito: llegan hasta una plaza, dan una vuelta y regresan a casa. En principio ambos van en silencio, cada uno en sus propios pensamientos. Pero el padre se dirige luego a su hija, para proyectar en ella su propia excursión en la memoria y el olvido: "A veces uso frases/ para estimular los oídos de la beba/ con palabras que no podrá decir/ Si ella pudiera recordar este paseo cuando sea grande...". Y de pronto, tras el súbito pensamiento en la propia muerte, irrumpe el desasosiego, como aquel que busca algo que tenía al alcance de la mano y repentinamente perdió de vista: "¿Dónde/ escondí los detalles de mi primera infancia?" Esa proyección del padre en la hija puede verse también en "Cortes", donde ambos van juntos y se hacen atender al mismo tiempo en una peluquería. Entonces hay una ilusión de escapar al tiempo: "Ya parecemos/ los muñecos de otra nena que juega/ a envolvernos en sábanas minúsculas". Y precisamente el juego es el modo en que las hijas devuelven sus reflejos al padre, o a los padres; reflejos distorsionados, a través de la mimesis de entrecasa (Osvaldo Aguirre).

★ **Pángaro, Sergio. Señores chinos, Editorial Vestales, Buenos Aires, 2007.**

"Con la ilusión de que el aleteo de una mariposa provoque una acción en las antipodas, lanza frases sentenciosas que, como líneas del *Tao Te King*, aplazan el juicio. En sus relatos, como en demorado *script*, las palabras, don de músico, se suceden como roces en la seda", dice Amalia Sato a propósito de los textos de Sergio Pángaro. Los personajes en cuestión son Tao, Wo, Kono, Fu, () y Po.

★ **Paz Levinson, María. Un catálogo de todo lo que hay. Ediciones Gog y Magog, Buenos Aires, 2006.**

Seis poemas que transcurren alrededor del mar y de un balneario fuera de la temporada turística. Es invierno, el sol no quema y casi no hay bañistas, aunque algunos "surfers de traje negro como predicadores" se arriesgan en las olas y el mar hace oír su llamado. "El mar cura todos los males", dice la voz que habla en los poemas, siempre dirigida a una segunda persona, mujer, en una especie de diálogo donde queda claro que la visita es, al menos para una de ellas, un regreso y una salida con un sentido más importante que el de una escapada. Hay poco para hacer—caminar por la costa, visitar un faro de rayas negras y blancas y sacar fotos—y menos, en principio, para ver—pescadores, una pizzería en una calle de bares cerrados, alguien que hace ejercicios, un muelle desierto—, pero precisamente ese despoamiento y esa soledad parecen ideales para sugerir el catálogo de lo que hay, el misterio de por qué alguien va a la playa en el mes de julio.

"Invitación al mar (fragmento):
corriste a la playa para sentir/ las horas de la costa, dejar el cansancio/ del cuerpo tatuado en el suelo/ el agua a través de tus piernas/ y sentir miedo de esa fuerza/ después la tarde serena/ el tiempo del cielo y el color en las caras. / Sacamos una

(sigue en pág. 36)

Orfeo en el kiosco de diarios

La editorial Adriana Hidalgo acaba de publicar en Buenos Aires el libro de ensayos *Orfeo en el kiosco de diarios* de Edgardo Dobry, de cuyo prólogo se ofrecen abajo algunos fragmentos.

por Edgardo Dobry

El siglo XX se terminó —y el XXI empezó o, todavía, espera— con una *crise de vers* no menor de la que Mallarmé diagnosticó —y contribuyó a precipitar— a finales del XIX. El signo de la crisis, sin embargo, es distinto: con el simbolismo se trataba de una tensión no resuelta entre los instrumentos tradicionales de la poesía y la búsqueda de algo nuevo, de un renacimiento. El mundo cambiaba visiblemente y la poesía buscaba su lugar en una situación demasiado volátil para su necesidad de pisar suelo firme. En esa zona de transición se carga el resorte que va a impulsar las primeras vanguardias. La crisis de hoy es menos un desconcierto que un compás de espera: los manifiestos dejan de tener sentido, las provocaciones no encuentran respuesta, lo excéntrico forma parte de la escena, los márgenes están dentro del cuadro; lo nuevo es lo canónico, todo lo que quiere ser novedoso es ya epigonal. Eso no significa que la poesía no busque trazar sus proyectos; al contrario, los necesita más que nunca cuando parece que ha perdido la capacidad de formularlos. Pero hay algo sustancial que se agotó hace años y no aparece aún su relevo o la posibilidad de adivinar su dirección.

Cada uno de los ensayos que reúne este libro intenta jugar el papel de un mapa en ese atlas hecho de páginas de celofán, que superponen los dibujos tentativos. Su unidad no pretende ser mayor que su dispersión, y viceversa: precisamente porque se trata de detectar un lugar que ha perdido la fijeza y se desliza por estratos e instancias heterogéneas y provisorias. Para pensar hoy el lugar del poeta y el espacio de la poesía hay que revisar la vigencia o la caducidad de las figuras y los patrones, las funciones que no se han transformado del todo pero que tampoco siguen iguales—acaso vivimos desde hace años en una lenta transición estética que no se resuelve, tan lenta que apenas percibimos el movimiento—, las poéticas que transitan por territorios con fronteras en litigio perpetuo.

Estos trabajos se interrogan acerca de la trayectoria por la cual el poeta, desde la segunda mitad del siglo XIX, abandona la palestra pública, se refugia en su gabinete y se aboca a un intercambio de materiales entre pares, prescindiendo y hasta rechazando al lector no iniciado. Y busca mostrar las diversas tentativas, nunca evidentes ni sen-

cillas, por encontrar la trayectoria de vuelta. Lo que había sido voluntario aislamiento se convirtió en reclusión; el arresto aristocrático del poeta frente al mundo *vulgarizado* por la democracia y el periodismo dio en melancolía gremial. De allí que en varios de los trabajos aquí reunidos aparezca el simbolismo y sobre todo Mallarmé, cuya actitud—no tanto como conducta personal sino como posición del poeta *dentro* de su poema—es determinante de lo que sucederá en el siglo XX y, en buena medida, de lo que sucede todavía. Mallarmé es, sino el fundador, el exponente sublime e insuperado del espíritu aristocrático de la poesía contemporánea: el hermetismo resulta, en su obra, una estrategia para mantener al lector de novelas y diarios alejado de su órbita.

Con mayor o menor conciencia de ese ascendiente, buena parte de la poesía del siglo XX se escribió desde esa posición: desde el aristocratismo y la melancolía. Uno de los trabajos centrales de este libro se interroga acerca de cómo se *esconde* el poema en la era de la opinión pública, e intenta perseguir el camino recorrido para ese encierro voluntario. Rechazo de la palestra pública y reflejo del reino interior: dos movimientos simultáneos, en los que el romanticismo se reelabora como una sensibilidad sin alternativa. (...)

Sin embargo, la vanguardia poética fue, en sus inicios, un movimiento entusiasta a favor del regreso del poeta al mundo. Al menos lo fue en Apollinaire, quien intentó, con la fuerza de su invencible optimismo, volver a abrir lo que Mallarmé había clausurado. Apollinaire es el Orfeo que ve en todos los fenómenos del mundo moderno—los tranvías, los carteles publicitarios—no obstáculos para la poesía sino, al contrario, una multiplicada fuente de material lírico. Hay también, a lo largo de la poesía contemporánea, una corriente que busca su territorio y sus instrumentos en la era de la opinión pública y la publicidad. De hecho, en dos versos de "Zona", el primer gran poema de *Alcoholés*, se formula, implícitamente, la cuestión que podría servir de pórtico a todas las reflexiones de este libro: "Lee los prospectos los catálogos los carteles que cantan a pleno pulmón/ En ellos se encuentra la poesía esta mañana para la prosa están los diarios." Si la poesía está en los carteles y la prosa en los diarios, ¿qué lugar le queda al poeta en el caótico orden de la ciudad? ¿Dónde ponerse? ¿Qué escribir? Apollinaire propone encontrar el sistema del caos ur-

bano, aunque su caducidad sea inminente. Su poesía es una suerte de edición de las imágenes posibles, de las experiencias percibidas sin sujeto voluntario, como al acaso, como un *objeto encontrado* pero engarzado todavía en los instrumentos de la tradición y del arte. A través de su vinculación con los grandes representantes de la primera vanguardia pictórica francesa—Picasso, los Delaunay, Derain, Picabia—aparece en *Alcoholés* y en *Caligramas* una tensión extrema y fértil, ya irrepetible, entre la tendencia a lo nuevo y las raíces de la versificación tradicional. La poesía moderna buscaba sacudirse su exceso de subjetividad, *objetivarse*. En la estética del cubismo—que, al saltar de la perspectiva única a la superposición de múltiples puntos de vista, postula una forma de abolición del sujeto como sustento del espacio pictórico—Apollinaire encontró una vía hacia ese propósito, y la transmitió en poesía. Mallarmé llevó la escritura a un terreno en el que las brújulas se funden; Apollinaire fue el primero en señalar un atajo, por el que quiso escapar a la idea del poema como refugio impermeable a los ruidos de la calle. (...)

La lengua porosa y absorbente: en los sicilianismos de las tías de Arturo Carrera; en la impregnación de todas las palabras en los personajes raramente dramáticos de Daniel Samoilovich. La poesía argentina surge donde se transforma o rarifica un cuerpo aún no solidificado del todo—como la perla que Cleopatra disuelve frente a Antonio en la copa de vino. Centrifugación sin centro, espiral como de cuerda estallada, pero no como producto de una posición ingenua sino al contrario: como respuesta articulada en su coherencia formal. ¿Cuál será, en esa escena cambiada, el refugio de Orfeo? En este hiato o solución de la continuidad en una línea y en las posibilidades de sutura se encuentra buena parte de la poesía contemporánea. La poesía escrita en Argentina a partir de mediados de la década de 1980 puede leerse como una nueva búsqueda del atajo de Apollinaire: el coloquialismo y el objetivismo son intentos de recontrar el camino de vuelta hacia una realidad y una lengua vivas, frescas, en pleno estado de factura. Son modulaciones nuevas de uno de los asuntos más antiguos de la reflexión acerca de la poesía: el de la *mimesis*, el de cómo reflejar en el poema—según qué leyes y cuáles proporciones—el mundo que el poeta experimenta. En la lírica contemporánea, buena parte de la respuesta a esa pregunta se concentra en el registro de lengua representado en la escritura. Qué recortes y operaciones debieron realizar o están realizando los poetas argentinos para encontrar esa senda es lo

que intenta señalarse en otros de los ensayos aquí incluidos. La "fonética" como la llamaba Oliverio Girondo—en el prólogo a *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, escrito *casualmente* en París—o la "dicción", como dice Sergio Raimondi en una reciente entrevista¹: hay algo en la poesía argentina que busca su carácter genuino en el registro de lo oral, entendido como factor de conmutación entre el habla y la escritura. No se trata de una mera transcripción, que no tiene demasiado interés en literatura más allá del costum-

Buena parte de la poesía del siglo XX se escribió desde el aristocratismo y la melancolía

brismo, sino de un procedimiento para captar, nuevamente en su marca temporal, histórica, eso que está ahí, que transcurre en la calle. Y de qué manera se refleja esa búsqueda en poetas jóvenes de otros países latinoamericanos es el asunto que ocupa otro de los ensayos de este volumen.

El *Golpe de dados* de Mallarmé y los caligramas de Apollinaire son el último grado de un largo proceso: la progresiva separación, en la poesía, de canto y escritura, de voz y letra. Sin embargo, en la poesía argentina en particular, la oralidad tiene una importancia insoslayable, como si cierto rasgo identitario y definitivo se buscara en la relaboración literaria de la inflexión local o nacional de la lengua. ¿Pero qué voces se oyen en esa poesía? ¿Qué hay en esas "cositas" que Zelarrayán escucha decir al cajero de una pizzería porteña y que reaparecen en una breve autobiografía intelectual de Martín Gambarotta? ¿Qué arco se traza desde la sintaxis clásica, casi áurea, que Saer se lleva del litoral fluvial argentino y que, pasada por su impregnación de la poesía y la novela francesa contemporánea, reaparece en sus versos, núcleo a medias borrado de toda su obra? Estas cuestiones y algunas otras laten en estos trabajos, que en ningún caso surgieron para afirmar una certeza sino, al contrario, por la necesidad de tentar una respuesta posible a esos interrogantes. ❧

1. Realizada por Osvaldo Aguirre en *Diario de Poesía*, Buenos Aires, mayo de 2006.

(viene de pág. 35)

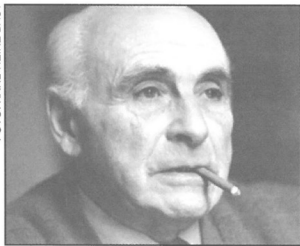
foto para romper el hielo/ pero yo ya pensaba todo lo que ahora pienso y el mar/ el mar esta enfrente/ no podás dormir sabiendo que estaba tan cerca/ del balón sentas el viento salado y la playa sola/ querías ver bruma, algas Todo, la mañana la tarde la noche/ en una foto, que se pueda captar en una sola toma."

★ **Petrecia, Miguel Ángel. El Maldonado. Ediciones Gog y Magog, Buenos Aires, 2007.**

"Chacarita": La mecha que encendieron/ en la otra punta de la ciudad/ llega al final de su largo recorrido y encuentra/ el polvorín a punto acá: basura, hojas y estopa. / Entre los grandes emporios de las flores/ y negocios de rezagos militares, / donde los chicos compran ropa que recuerda/ a sus padres los años de colimba, / una mujer empuja los labios/ hacia adentro y desafía el viento que embiste/ autos estacionados y maratonistas imposibles".

Miguel Ángel Petrecia (Buenos Aires, 1979) tiene otro libro publicado, *El gran furcio* (2004).

★ **Ponge, Francis. La soñadora materia, edición bilingüe, traducción y prólogo de Miguel Casado, Galaxia Gutenberg-Circulo de Lectores, Barcelona, 2007.**



Francis Ponge

Este volumen, espléndidamente traducido y editado por el poeta Miguel Casado, reúne tres libros que trazan una línea de puntos a lo largo del fascinante proyecto poético de Francis Ponge (Montpellier, 1899 - Bar-sur-Loup, 1988): *Le parti pris des choses* (Tomar partido por las cosas), de 1942, *La rage de l'expression* (La rabia de la expresión, 1952) y *La fabrique du pré* (La fábrica del prado, 1952). El primero, traducido por Alfredo Silva Estrada como *De parte de las cosas* y publicado por la editorial venezolana Monte Avila en 1968 faltaba en librerías hace años; del segundo, sólo había una edición completa en castellano, en traducción del propio Miguel Casado para Icaria publicada en 2001; en cuanto a *La fábrica del prado*, un complejo texto publicado originalmente por Skira en facsimil a partir de manuscritos, con numerosas tachaduras y enmiendas, se publica aquí en traducción al castellano por vez primera.

Cabe señalar el acierto del editor al elegir estos tres libros que presentan, en su orden, *Tomar partido por las cosas*, el más clásico de los libros de Ponge, aquel donde despunta su proyecto de fijar la mirada, abismándola, en las cosas, para hacer de ellas las piedras de toque de la lengua; luego, el intenso lirismo de *La rabia de la expresión*; por último esa muestra de la fábrica de la escritura que es *La fábrica del prado*, con todas sus variantes y tachaduras, que muestran el arduo trabajo de Ponge para arribar a la tersura final de sus poemas. También es meritoria la ajustada bibliografía de las traduc-

ciones al castellano, que, a diferencia de la tendencia presente en numerosos libros publicados en España, no sólo no hace tabla rasa con lo publicado en América Latina sino que recoge incluso traducciones en revistas, entre ellas las pioneras traducciones de Ponge realizadas por Borges en *Sur* en 1947.

Escribe Miguel Casado en el prólogo al volumen:

En un artículo temprano y decisivo para la fortuna de la poesía de Francis Ponge, Sartre valoraba: "No creo que se haya ido nunca más lejos en la aprehensión del ser de las cosas". Así, desde la aparición en 1942 de *Le Parti pris des choses*, quedaba fijada la imagen de Ponge como "poeta de las cosas". Cuando los vientos de la crítica empezaron a cambiar, a principios de los años sesenta, esta atribución entró en conflicto con la de "poeta de las palabras", y la mayoría de los estudios oscilaron desde entonces en el campo abierto por ese debate entre las palabras y las cosas.

En un enfoque muy distinto, Maurice Blanchot usaba como título de su texto el de un libro de Henri Michaux, "En el país de la magia", mientras Claude-Edmonde Magny encontraba como referencia de la ambigüedad pongiana a Lewis Carroll: los primeros lectores no parecían percibir una objetividad seca, de calado filosófico, sino que más bien sentían abrirse en el texto formas de lo fantástico o lo maravilloso.

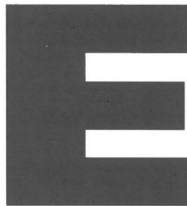
Así, en una carta a un amigo, escrita en la época de Tomar partido por las cosas, advertía el propio Ponge: "por mi parte he desconfiado siempre de la idea de que una sola expresión sea válida", y añadía: "Para una sola cosa, mil composiciones de cualidades lógicas son posibles. (Y en consecuencia mil sentimientos, mil moralejas, mil vicios y virtudes para el hombre, mil políticas, etc.)". Al título este volumen *La soñadora materia*, con una frase del propio autor, *he querido yo aludir a esa diversidad, al continuo juego de metamorfosis que la poesía de Ponge pone en marcha, a los deslizamientos que solicitan del lector tanta atención como flexibilidad y libertad, a la inconveniencia de fijar un esquema, una sola lectura. Se ha mencionado a menudo el sorprendente hecho de que esta obra se fuera convirtiendo en emblema sucesivo del existencialismo, la fenomenología, el estructuralismo, el pensamiento rupturista vinculado al 68 o el nacionalismo gaulista; y quizá no se deba ver en ello un efecto de modas o tácticas culturales, sino la cualidad irreducible de una escritura capaz de crear espacios nuevos, nuevas categorías, de ir precediendo a lectores e intérpretes que no acabarían nunca de alcanzarla.*

★ **Vinderman, Paulina. Hospital de veteranos, Alción Editora, Córdoba, 2006.**

Este libro obtuvo en 2005 el segundo premio del régimen de fomento a la producción literaria del Fondo Nacional de las Artes concedido por el jurado integrado por Guillermo Saavedra, Alicia Genovese e Irene Gruss. Se divide en dos partes, "Pisadas sobre el vidrio" y la que da título al volumen, integradas por sendas series de poemas numerados.

"9": Una pobreza luminosa nos una otra vez, / como en la infancia. / Pero ésta será la última canción. /

¡Recordaré la letra cuando nos hayamos ido! El olvido es una traición dulcísima, que no lastima tanto como una muerte. / Pero ahora distribuy los roles/ en un espacio neutral: una seroitela a cuadros/ y un marco para la foto de mamá, bella con su fe/ y su collar prestado. / Ah, "si yo fuera el invierno mismo" / encendería fogatas diminutas en el corredor, / estrellas muertas que se asocian a este universo/ de falta, de necesidad.



Ensayo y afines

★ **Alfred Brendel, El velo del orden. Conversaciones. Ed. Antonio Machado, Madrid, 2006.**

Al menos una faz de la tierra sigue optando por criar hombres sin atributos –acaso para desestimarlos sin más trámite– o a lo sumo con una sola virtud. A la vez, el mundo necesita genios –necesita sobre todo de la palabra genio– pero si el afortunado esa exhibición en más de una disciplina el peor periodismo se encargará enseguida de deteriorar la reputación de alguna de sus aptitudes. Alfred Brendel desarticula los peores vicios ajenos intentando, adrede, camuflar un talento con otro. Uno de los más grandes pianistas contemporáneos, Brendel es también un extraordinario ensayista y un poeta con no pocas capacidades.

El velo del orden pertenece al género de conversaciones con intérpretes o creadores, del estilo de Richter con Monsiegnon, Craft con Stravinsky o Sylvester con Bacon. Aquí se lo puede escuchar a Brendel sin otro acompañamiento que el de su devoción y su absoluta falta de vejeidad. La memoria de este dadaísta atildado habla por él: formación, lecturas –Felisberto Hernández, Edward Gorey–, viajes, conciertos: "La ausencia de error no es el

indicio primordial de una gran performance." Las grabaciones en estudio y ese "hijo adoptivo", la grabación en vivo. Confiesa Brendel que las puestas en escena de Peter Brook le enseñaron que una composición puede desarrollarse desde adentro y ese parece haber sido el caso con su vocación. Intuyó pronto a qué pianistas estudiar –Fischer, Cortot, Schnabel, Kempff–, ninguno de los cuales aparece, como apuntó el propio Brendel en un poema acerca de los buds de Kyoto, como "rivals en el invernalero de la santidad." Con qué compositores relacionarse: "Es clave decidir lo más temprano posible con qué piezas uno desea vivir. Dicho de otro modo: ¿qué piezas se revitalizan a sí mismas continuamente? ¿cuáles te rejuvenecen una y otra vez?" La diferencia entre motivo y melodía, entre estructura y carácter de una pieza. El sonido, la crítica, el estado de un piano: "De tanto en tanto, un piano sorprende al ejecutante demostrándole la naturaleza del instrumento en el que como compositor concibió una obra en particular." Dos volúmenes de poesía aludrados por fulgores de sinsentido –*One Finger Too Many* and *Cursing Bagels*, publicados por Faber– le permitieron a Brendel mofarse de los críticos, de la tos crónica de ciertos abonados, de las siete vidas del prestigio. Uno de sus poemas, acerca de un presunto incendio intencional en Venecia, dice: "Mario Praz/ el maestro de ceremonias/ se enfrenta en el espejo/ pronto para el duelo/ de mal ojo". Alfred Brendel tampoco se mira en un reflejo complaciente y ese recato, si no su finísimo tacto para lo cómico, le ha concedido la gracia de oír en más de una sala el aplauso de una sola mano. (Matías Serra Bradford)

★ **Kamenzain, Tamara. La boca del testimonio, lo que dice la poesía, Norma, Buenos Aires, 2007.**

Testimoniar en oximoron, testimoniar sin lengua y testimoniar sin metáfora es lo que sabe hacer la poesía, un discurso que en la boca de cada poeta encuentra una manera de contar la vida. En este libro se formula nuevamente una consideración acerca de la lengua poética, por la cual la materialidad de la palabra es utilizada para dimensionar lo real. Como en toda la obra de Kamenzain, el diálogo entre la poesía

y la crítica puede pensarse como la construcción de un álbum de familia: configuración del árbol genealógico dentro del cual la poeta-ensayista se sienta a conversar. En estos ensayos Kamenzain incluye a todos los "mal-ditos" de la poesía: los que encontraron una relación de conflicto y angustia con la lengua en la que los tocó escribir y que por lo tanto construyeron otra. Los rostros de esta familia que Kamenzain muestra son César Vallejo, Alejandra Pizarnik, Washington Cucurto, Roberta Iannamico y Martín Gambarotta. La búsqueda de una "sensibilidad nueva" en Vallejo, dice, no es el anhelo de una poesía de innovaciones, sino la exploración de un "sentimiento hipercorrespondiente" que renace en cada momento en que el poema se da a leer. El testimonio de Pizarnik será el dar cuenta de todo lo muerto que consume a la vida, y se construye como una escritura sin lengua, a la sombra del "habla normal" de los argentinos. Por último, la obra de Cucurto, Gambarotta y Iannamico da cuenta de un viraje en la poesía argentina de los 90. La presentación "realista" de objetos, espacios y nombres ya no está interesada ni en uno ni en un consumo de la realidad; hay que escribir con lo que hay del mundo, en su vida desnuda. (Irina Garbatzky)

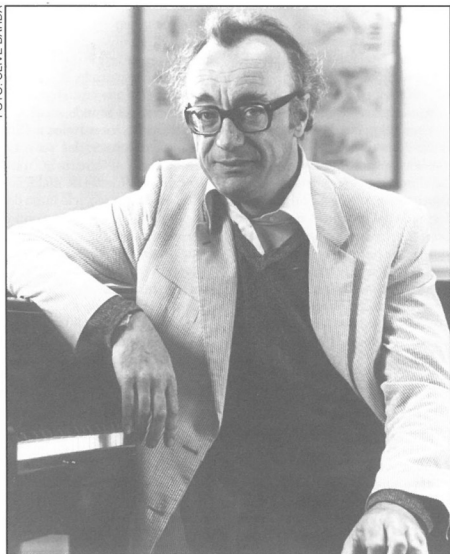
★ **Rothko, Mark. Escritos sobre arte (1934-1970), Paidós, Barcelona, 2007.**

En esta completa recopilación, publicada originalmente en inglés con el título *Writings on Art*, Miguel López-Remiro ha reunido cartas, entrevistas y conferencias, la totalidad de los escritos teóricos del gran artista Mark Rothko (1903-1970) que no estaban incluidos en el volumen *The Artist's Reality*, publicado por primera vez en inglés por la Yale University Press en 2004 y ese mismo año en traducción castellana por la editorial Síntesis, de Madrid. Así, en el curso de cuatro años, y más de treinta después de la muerte de Rothko, tanto el lector angloparlante como el lector en castellano han accedido a un cúmulo de reflexiones valiosas sobre temas diversos que estaban inéditos o dispersas; el testimonio de Rothko resulta impresionante en su defensa de la pintura como medio específico de conocimiento, no subsumible en la memoria, la historia o la geometría, que el artista define como "pantanos de generalidad de los que se pueden extraer parodias de ideas, fantasmas, pero no ideas en sí." De su confianza en la pintura deriva ideas poderosas sobre la educación artística, que desarrolla en varios trabajos de este libro, así como una desmarcación decidida de la etiqueta del expresionismo abstracto. Como ha destacado Eduardo Stupia, "en él la adscripción a la abstracción no implica tanto el radicalismo militante de un gesto vanguardista como la consecuencia de una "búsqueda personal", un fenómeno que suena ahora marcado por el recelo ante la subjetividad, pero que sigue acaeciendo como una bacteria resistente a todo tipo de anticuerpos".

El volumen incluye, entre otras perlas, esta "receta para hacer una obra de arte" revelada en una conferencia en el Pratt Institute en 1958:

La receta de una obra de arte –el modo de hacerla– la fórmula:

1. Debe existir una intensa preocupación por la muerte: sentimientos de mortalidad... El arte trágico, el arte romántico, etc., tienen como objeto el conocimiento de la muerte.
2. Sensualidad. El fundamento de nuestro ser concreto dentro del mundo. Una relación lujuriosa con las cosas existentes.
3. Tensión. O conflicto o deseo constreñido.



Alfred Brendel

4. *Ironía. Se trata de un ingrediente moderno: el acto de autonegación y autoexagerar por el que un hombre puede superar el instante y pasar a otra cosa.*

5. *Ingenio y juego... por el elemento humano.*

6. *Lo efímero y el azar... por el elemento humano.*

7. *Esperanza. 10 % para hacer más soportable el concepto trágico.*

R

Revistas

★ **Alguien llama. Cuaderno de poesía argentina, Córdoba, 2007.**

Susana Thénon, Pablo Anadón, Gustavo Borga, Carlos Surgí, Carlos Godoy, Soledad Davies, Luciano Lamberte, Fabián Vique, Viviana Abnur, Rodolfo Privitera y D. G. Helder participan en el número 17 de la publicación que dirige Alejandro Schmidt.

★ **Frank Baires. La Escuela de Frankfurt en Buenos Aires, Buenos Aires, 2007.**

El número 2 de esta "revista anual de reflexión y poesía" que dirige Fernando Kofman incluye un artículo de Gilles Deleuze, una semblanza de Theodor Adorno a cargo de Brian Wall, un artículo de Santiago Espel sobre "Kusturica o La Sinfonía Visceral", poemas de Juana Bignozzi, Juan Carlos Moisés y Jorge S. Perednik, una reseña de Antonio Mari sobre *El libro de los pasajes*, de W. Benjamin y "El fascismo en el amor", ensayo del director. En "Las tumbas de mis mitos", escribe Bignozzi: "Las tumbas de mis mitos. Duermen los poetas bajo la rosa incinerada/ bajo el laurel triunfante/ o la citara cursi/ encadenados finalmente conjurado su peligro/ duermen los poetas bajo nombres respetables/ bajo el árbol deseado en buena verdad/ tolerados por los padres de la patria y de los códigos/ cubiertos de violetas contra el otoño/ dificultosos de encontrar en una isla/ amparados por la reverente memoria doblegada".

C

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, ce-

rrado, 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, 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.

★ **Casa de las Américas** convoca a la XLIX edición de su **Premio Literario**, que este año abarca los géneros de cuento, ensayo y poesía. Podrán participar autores latinoamericanos naturales o naturalizados, con libros inéditos escritos en español, enviando un original y dos copias; las obras no deberán exceder las 500 páginas de 30 líneas cada una, mecanografiadas a doble espacio y foliadas. Ningún autor podrá enviar más de un libro ni podrá participar con una obra que, aunque esté inédita, haya obtenido algún premio nacional o internacional. Se otorgará en cada género un premio único e indivisible que consistirá en la suma de **3000 dólares** y la publicación de la obra por la Casa de las Américas. Las obras deberán ser firmadas por sus autores, quienes especificarán en qué género desean participar. (Es admisible el seudónimo literario, si es usual en el autor, pero en este caso será indispensable que lo acompañe de su identificación.) Las obras deberán ser remitidas a Casa de las Américas: 3ra. y G, El Vedado, La Habana 10400, Cuba, o a cualquiera de las Embajadas de Cuba, antes del **30 de noviembre de 2007**. El jurado se reunirá en La Habana en enero del año 2008.

★ Está abierta la convocatoria al **Premio Póético Internacional "Jaime Gil de Biedma y Alba"**. Podrán participar poetas en lengua española de cualquier nacionalidad. El tema de los poemas, cuya extensión no podrá ser mayor de cien versos, es de libre elección. La dotación es de **2.500 euros**. Rige el sistema de plica. Los poemas –sólo uno por autor– deben enviarse, sin remitente y antes del **31 de octubre de 2007**, a: Premio Póético Internacional "Jaime Gil de Biedma y Alba", Exmo. Ayuntamiento, Nava de la Asunción, 40450, Segovia (España).

★ La ONCE (Organización Nacional de Ciegos de España) convoca al XV Premio de Poesía Tiflos. Podrán concurrir los escritores de cualquier nacionalidad, mayores de dieciocho años, con trabajos en lengua castellana, originales e inéditos. Se establece un Primer Premio dotado con **12.000 euros** y publicación en la editorial Visor. Paralelamente se establecen dos premios especiales para escritores con discapacidad visual que, habiendo presentado trabajos al concurso, no hayan obtenido el Primer Premio de Poesía general. Estos premios son el Primer Premio Especial de Poesía, de **6.000 euros** y el Segundo Premio Especial de Poesía dotado con **3.000 euros**. Rige el sistema de plica, con la particularidad de que las personas con discapacidad visual deben dejar constancia expresa de la misma. Los trabajos deberán tener entre **700 y 1000 versos** y podrán presentarse indis-

tintamente en escritura braille o tinta. En ambos casos, se presentará un solo ejemplar, numerado y encuadrado; para la presentación en tinta, deberá usarse el formato Din A4, a doble espacio por una sola cara y cuerpo de letra de 12 puntos. Los trabajos habrán de enviarse, **antes del 31 de octubre de 2007**, a: Dirección General de la ONCE, Dirección de Cultura y Deporte, calle Prado, número 24, 28014 Madrid, España, haciendo constar en el envío "Premios Tiflos Literarios-Poesía".

★ Se convoca al **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, en folios de tamaño Din A-4; rige el sistema de plica. El premio consta de **7.000 euros**, más la publicación de la obra ganadora. Los trabajos deberán remitirse a: Ateneo Jovellanos, Calle Begoña 25, 33206 - Gijón, Principado de Asturias, España, antes del **14 de noviembre de 2007**. Página web: www.ateneojovellanos.com.

★ La Universidad de San Martín (UNSAM) convoca al **Premio de Poesía Olga Orozco**, del que podrán participar todos los poetas de habla castellana residentes en el país o en el extranjero. Los interesados deberán enviar por triplicado, encuadrado o anillado, un libro inédito de poema escrito en castellano, de tema y forma libres, que no esté participando simultáneamente en ningún otro concurso. No podrán participar obras que hayan sido premiadas en otro certamen literario o que estén en proceso de publicación. Los trabajos deberán presentarse escritos a máquina mecánica, eléctrica o electrónica (fuente Times New Roman / 12) por una sola cara, a doble espacio en formato A4. La extensión será de 50 páginas como máximo y un máximo de 120. Los trabajos deberán ser firmados con seudónimo. Rige el sistema de plica. Las obras concursantes deberán enviarse, antes del **30 de noviembre de 2007**, a las oficinas de la revista nómade: Bartolomé Mitre 1869 (C1039AAA), Buenos Aires, Argentina. Habrá un premio, único e indivisible, consistente en **9.000 pesos** (moneda nacional), que cubre los derechos de publicación parcial en la Revista Nómade. El jurado estará integrado por los poetas Antonio Gamoneda, Juan Gelman, Gonzalo Rojas y Jorge Bocanera, y su fallo es inapelable.

★ Ediciones Hiperión convoca a autores de hasta 35 años a su **XXIII Premio de Poesía Hiperión**. Las obras deberán estar escritas en castellano y ser inéditas. La extensión y el tema son libres. No se admite la presentación bajo seudónimo o plica, sino que se solicita la especificación de los datos personales del autor junto a un breve currículum con foto en las primeras páginas del original. Los libros ganadores serán publicados en la colección de poesía Hiperión. Las obras deberán enviarse en tres copias mecanografiadas a doble espacio a: Ediciones Hiperión, c/Salustiano Olózaga 14, 28001, Madrid, España. El plazo de admisión vence el **15 de diciembre de 2007**.

★ Está abierta la convocatoria al **Concurso de Poesía "Poeta Fermín Limorte"**, organizado por la Comunidad Valenciana, del que podrán participar todos aque-

los autores que presenten sus obras en lengua castellana, originales e inéditos. Los originales no irán firmados, debiendo presentarse por quintuplicado (haciendo constar en el encabezamiento el título elegido) y acompañados de un sobre cerrado, en cuyo exterior se hará constar el citado título (sistema de plica). En el interior del sobre se incluirá una nota escrita a máquina o rotuladora adecuada, indicando el concurso de poesía "Poeta Fermín Limorte" con los siguientes datos: nombre y apellidos del autor, dirección y teléfono, correo electrónico, fotocopia del Documento Nacional de Identidad y un breve currículum. El concurso está dotado con un primer premio de **600 euros**. Los trabajos deberán enviarse, antes del **20 de diciembre de 2007**, a: Biblioteca Pública Municipal, C/ Compositor Manuel Berná, s/n, 03340, Albatre (España), indicando en el sobre "Para el Concurso de Poesía Poeta Fermín Limorte".

★ Está abierta la convocatoria a la **XIII Binal de Poesía Premio Copé Internacional 2007** para obras en español inéditas. La extensión mínima será de 900 versos y la máxima de 1.500. Los originales deberán presentarse, por quintuplicado, mecanografiados por una sola cara en papel A4, a espacio y medio entre líneas. En caso de que se escriba en computadora, deberá usarse letra Arial 12. Rige el sistema de plica. Los premios consistirán en **16.000 nuevos soles**, para el primer puesto, y **10.000 nuevos soles y 7.000 nuevos soles**, para el segundo y tercero, respectivamente. Los materiales deberán enviarse, antes del **28 de diciembre de 2007**, a: Señores XIII Binal de Poesía "Premio Copé Internacional 2007" Oficina Principal de Petropurí, Avenida Paseo de la República 3361 Lima 27, Perú.

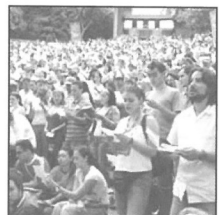
★ Hasta el **10 de enero de 2008** está abierta la participación en el **Premio Internacional de Poesía Miguel Hernández-Comunidad Valenciana 2008**. Podrán participar todos los escritores que lo deseen, con una o más obras originales e inéditas escritas en castellano. La dotación del premio será de **12.000 euros**, sujeto a la legislación tributaria vigente. Las obras, de tema libre, deberán contar con un mínimo de 500 y un máximo de 1.000 versos. Se presentarán grapadas o encuadradas debidamente, por quintuplicado, en formato Din-A4, escritas a máquina o en ordenador a doble espacio y por una sola cara. En los originales sólo 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 incluirán los datos personales del autor: nombre y apellidos, dirección, teléfono de contacto y correo electrónico, fotocopia del DNI o pasaporte y una breve nota bio-bibliográfica; ambos elementos, la obra y el sobre con los datos, se incluirán en un sobre mayor en cuyo exterior deberá figurar claramente "Para el Premio Internacional de Poesía Miguel Hernández-Comunidad Valenciana 2008". Los originales se enviarán a: Fundación Cultural Miguel Hernández, calle Miguel Hernández nº 75, (033300) Orihuela, España. El fallo del jurado será hecho público durante el mes de marzo de 2008; la asistencia del ganador al acto de entrega del premio será imprescindible para recibir el mismo. La obra premiada será publicada por Ediciones Hiperión.

W

★ www.festivaldepoesiamedellin.org/pub.php/es/Multimedia/index.htm

La incorporación a la red de un extenso archivo visual del Festival de Poesía de Medellín constituye un extraordinario aporte para el conocimiento y el disfrute de la mejor poesía contemporánea. El archivo, en constante actualización, se propone incluir la grabación audiovisual de un poema de cada uno de los poetas que han participado en las sucesivas dieciséis ediciones del Festival, comprometido con el logro de la paz en la atormentada Colombia y ganador del Premio Nobel alternativo en 2006. (A partir de 1993, en que le dedicó una nota de tapa en su número 23, *Diario de Poesía* ha reflejado en numerosas ocasiones las actividades del Festival, consagrado como el más importante del mundo en el género por su calidad y convocatoria, y un ejemplo impresionante de lo que la poesía puede hacer por la paz.) Hasta el presente, el archivo contiene 253 poemas de poeta de 123 países de los cinco continentes, incluyendo autores de la talla de los alemanes Hans Magnus Enzensberger y Joachim Sartorius, el francés Claude Esteban, los italianos Edoardo Sanguineti y Valerio Magrelli, el portugués Nuno Júdice, el británico James Fenton, los argentinos Juan Gelman y Saúl Yurkievich, el brasileño Haroldo de Campos, el chileno Oscar Hahn, el estadounidense Amiri Baraka, el jamaicano Linton Kwesi Johnson, la peruana Blanca Varela, el venezolano Eugenio Montejo y los colombianos Gabriel Jaime Franco, Giovanni Quésabel, Víctor Gaviria, Juan Manuel Roca y William Ospina, por citar sólo algunos de los poetas que es posible escuchar y ver en la red a través de esta iniciativa.

Las grabaciones se realizaron en formato DV Cam, y se editaron en equipos de la Corporación de Arte y Poesía Prometeo (donados por Prince Claus Fund), durante el periodo 2003-2007, bajo la dirección de Fernando Rendón. Los poemas fueron leídos por sus autores en sus diferentes lenguas, a través del proceso de realización del Festival y los que no pertenecen a poetas de habla castellana han sido subtítulos en castellano. También pueden verse los videos en: www.youtube.com/profile?user=revistaprometeo



Lectura de un poema por el público asistente a la inauguración de la XVII edición del Festival de Medellín, 2007.

Misterios de la lengua optativa

La publicación póstuma –primero en alemán, luego en inglés y finalmente en español– de un volumen de poemas de W. G. Sebald acompañados de imágenes de J. P. Tripp, titulado en castellano *Sin contar*, así como la reciente edición en inglés de dos importantes libros de ensayos sobre Sebald son el asunto de esta nota.

por Matías Serra
Bradford

Por exceso de consagración o de apatía, una y otra vez el nombre de un escritor debe ser rescatado de las ruinas. W.G. Sebald no era ajeno a parejos ejercicios de arqueología literaria. Su obra es un incesante retorno a escritores ocultos y vidas sigilosas, a su actualización –repatriación– por la vía de la cita. Su apellido, por lo demás, es otra de las escarapelas planchadas por los suplementos dominicales hasta el cansancio, aunque como lo demostró su admirado Peter Handke el cansancio no escatima modos de volverse fructífero. La pereza se traduce de inmediato en arrebato si en plena marcha se le cruza una especie desconocida. Acaso la poesía de Sebald pruebe ser el ejemplar menos visto de esa especie; misteriosamente, porque es el que inauguró y clausuró su obra. El debut literario de Sebald –en privado– fueron poemas muy breves en verso libre, su primer libro no académico fue *Del natural*, compuesto por tres poemas narrativos, y trabajaba en los poemarios ilustrados *Sin contar* y *For Years Now* cuando murió en un accidente de auto en diciembre de 2001. (*For Years Now* es una recopilación de poemas minúsculos donde no figura nombre de traductor, a pesar de que Sebald le juró a su amigo Tripp que nunca escribiría una línea en inglés, y también está acompañado de imágenes, cuadros de la artista vienesa y vecina inglesa Tess Jaray, quien contó que Sebald apareció con un libro de haikus japoneses cuando le entregó la primera de las estrofas.) Queda irresuelto, pues, el enigma acerca de cuál de las dos –poesía o narrativa– era la segunda vocación del escritor alemán.

Según cuenta en uno de los ensayos incluidos en *Campo Santo*, Sebald decidió que podría tener otra vida fuera de sus clases y seminarios cuando en mayo de 1976 visitó el taller del pintor Jan Peter Tripp. Mucho de lo que escribió después, confiesa, deriva de un grabado que le regaló el artista. Maestro de la apropiación, Sebald copió a su ex compañero de colegio y adoptó de inmediato el método de su más viejo amigo: reunir elementos dispares, como en una de sus na-

turalizas muertas, dentro de una perspectiva histórica exacta. Años después, el pareo de elementos heterogéneos daría a luz en esa dupla a un proyecto común, combinando a su vez una pareja de artes, la poesía y la fotografía. Pero nada es del todo lo que parece en el mundo de estos dos peregrinos: ni las imágenes de *Sin contar* son fotografías ni los textos poemas. Las páginas avanzan de dos en

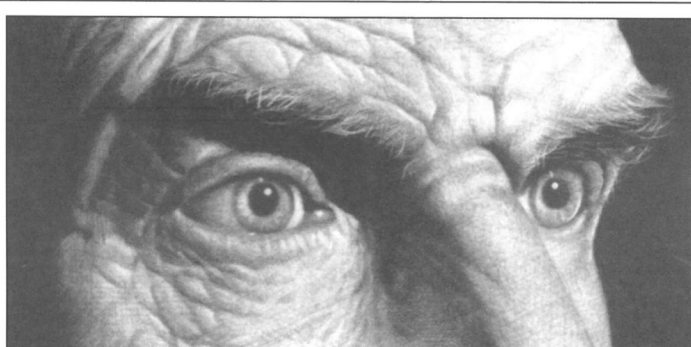
ger, Michael Krüger, Borges, Onetti, y, entre otros, el perro y la hija del autor. Miradas reenmarcadas, deletreadas. La especialidad de la casa Sebald: un ojo fijo y otro levemente desviado. A veces, texto e imagen –la sinestesia por otros medios– ocasionan una relación trágica que Sebald baraja con oficio (como el pasaje sobre el suicidio y la fotografía de vías de tren en *Los emigrados*). En los versos, si pueden llamarse así, se respira una fatalidad que los vuelve genuinos y es esa misma inevitabilidad la que impide que los poemas se multipliquen, que puedan ser no importa cuántos. A lo que apuntan estas líneas, como lo subraya Hamburger, es a un grado de enig-

astillas o gajos de otros poemas –otro reflejado– y trabajan sobre la idea de una serie, de álbum a llenar, un ejercicio escolar no ajeno al imaginario de Sebald (en cuyos libros la escena de una clase regresa una y otra vez): fetichismo de las figuritas, el deber de completar una colección. Alumno que invariablemente desvía la naturaleza de la tarea, Sebald decía de Robert Walser: “una educación hecha casi exclusivamente de pequeñas negligencias”.

Entre las versiones alemana e inglesa hay leves divergencias; por ejemplo, en una línea atribuida a Schumann, Sebald modifica la cita del alemán al inglés, invirtien-

se de ruinas. Un traductor reconstruye un pasado, un pasado original, y tal es el propósito de Sebald como poeta o narrador. El traductor como tejedor de seda: “un trabajo que obliga a sentarse constantemente encorvado... que no concluye con el denominado cese de jornada, y la sensación que penetra hasta los sueños de haber hilvanado el hilo equivocado”. Lo interesante, además, es que esas diferencias entre versiones se producen en el texto –la traducción como transposición: sesgo, sentido, omisiones, sustituciones– pero también en la ubicación exacta de las fotografías, y no sólo debido al desfase en extensión que se da en el traslado de una lengua a la otra. Pareciera que Sebald planteara la fotografía como otro problema de traducción, y el cambio de idioma exigiera un replanteo de la relación texto-imagen. Por su carácter seriado, *Sin contar* no ocasiona desplazamientos en las fotografías, pero la deficiente reproducción de la edición española –imágenes demasiado oscuras, rasgos trasapelados–, provee su propio desfase, lo cual sumado al desmedido tamaño del volumen diluye un poco la naturaleza íntima de los textos.

Como entendió rápidamente Sebald, el uso de imágenes incide como un rayo sobre el efecto de la prosa (de la página): “Creo que sólo la levedad puede transmitir el verdadero carácter de las cosas... Nosotros, los autores alemanes, no tenemos un talento especial para convivir con esta mezcla de sensaciones, pesadez y levedad, que mantienen con vida a la literatura”. Sebald publicó algo no académico por primera vez a los cuarenta y seis años, pero ya desde joven sembraba y surcaba cuadernos y atesoraba fotografías propias y ajenas. Su amigo y colega Gordon Brown cuenta que tenía una enorme colección de fotos y postales que rastreaba en ferias. Según Brown, Sebald no perdía el menor detalle, poseía una memoria fotográfica. Comentando fotografías ajenas, Sebald una vez manifestó que “nos recordamos a través de otros y a otros a través nuestro”. (Y es curioso, en este sentido, cómo definía el autor de *Los anillos de Saturno* a Walser y a Gogol: “su estado ideal es la amnesia pura y simple”). En *Austerlitz*, por otra parte, se hace referencia a incontables álbumes, el protagonista juega con el orden y la secuencia de las copias, y le da al narrador la llave de su casa por si algún día desea estudiar las fotos blanco y negro que serán todo lo que quede de su vida. En una entrevista, Sebald dijo: “La fotografía está destinada a perderse en alguna caja en una bu-



Te cubrirá

con su plumaje
&
entonces
descansarás
bajo sus alas

Poema de W. G. Sebald, retrato de Samuel Beckett por Jan Peter Tripp.

dos. En una, un pequeño rectángulo con los ojos de alguien que casi nunca se alcanza a reconocer. En la página vecina, cuatro o cinco líneas esqueléticas. Y así sucesivamente.

La mirada ha sido un desvelo crónico en Sebald, y el proyecto de *Sin contar* ya se presagiaba en los ojos de Ludwig Wittgenstein –asidua sombra de auxilio del autor– que aparecen recordados en *Austerlitz*. Asimismo, en *Los emigrados* el pintor Max Ferber admitía acerca de sus modelos que “los rasgos faciales y los ojos en última instancia permanecían insondables para él”. Los ojos identificados en *Sin contar* son, en principio, el resultado de una trama de simpatías compartidas por el autor y el artista: los pintores Francis Bacon, André Masson, Barnett Newman y Jasper Johns, los escritores William Burroughs, Michael Hambur-

ger, Michael Krüger, Borges, Onetti, y, entre otros, el perro y la hija del autor. Miradas reenmarcadas, deletreadas. La especialidad de la casa Sebald: un ojo fijo y otro levemente desviado. A veces, texto e imagen –la sinestesia por otros medios– ocasionan una relación trágica que Sebald baraja con oficio (como el pasaje sobre el suicidio y la fotografía de vías de tren en *Los emigrados*). En los versos, si pueden llamarse así, se respira una fatalidad que los vuelve genuinos y es esa misma inevitabilidad la que impide que los poemas se multipliquen, que puedan ser no importa cuántos. A lo que apuntan estas líneas, como lo subraya Hamburger, es a un grado de enig-

ma que incluso excede el de los relatos de Sebald: la salvación por el detalle. Percepción y estoicismo de pararrayos, cálculo infinitesimal. En las fotografías, entre tanto, se observa algo semejante a lo que sugieren los cuadros de Tripp: una fidelidad a un núcleo indefinido que se fuga ante el antifaz del testigo.

Lo primero que salta a la vista en la edición española de *Sin contar* es la ausencia de un espléndido prólogo de Michael Hamburger y un ensayo de Sebald sobre Tripp incluidos en la versión inglesa, titulada *Unrecounted*. Son treinta y tres textos en total, superación numérica que el autor y el pintor compartían, como dice Hamburger, refiriéndose a las propensiones ocultas con que cargaban las menores trivialidades. Estos textos, que Sebald comparaba con estampillas, se leen como

do el sentido. Estas discrepancias –armisticios– entre los dos idiomas con los que Sebald trabajó fueron característicos de toda su producción. Otro desdoblamiento de vocaciones. Lo ratifica la traductora al inglés de la mayoría de sus libros, Anthea Bell, que atestigua que Sebald reescribía innumerables pasajes al pasar al inglés; también vuelven sobre el punto los agudos ensayos sobre Sebald incluidos en el volumen recientemente publicado *W. G. Sebald History Memory Trauma*. (De paso, Bell vuelve a subrayar el sentido de humor que algunos lectores no aprecian en Sebald y concuerda con la afinidad entre el lenguaje ornado, oblicuo, de un Thomas Browne con el alemán del siglo diecinueve de Sebald, próximo a Stifter y von Kleist.)

La traducción, está visto, representa en Sebald un nuevo acercamiento a otra cla-

hardilla. Es una cosa nómada que sólo tiene una pequeña posibilidad de supervivencia; todos conocemos esa sensación cuando nos encontramos con un documento fotográfico, sea de algún pariente perdido o de un completo desconocido. Sentimos una especie de llamado; las fotos dan un paso adelante, encontradas por alguien luego de décadas o de medio siglo”.

El método de Sebald no es nuevo, ni siquiera novedoso, como quisiera hacernos creer el fetichismo del presente. Se remonta a sus héroes, antiguos o contemporáneos: el cinético Thomas Browne, el cineasta Alexander Kluge: “Klaus Theweleit y Kluge fueron para mí profundas experiencias y enseñanzas de lectura, procesos de aprendizaje invaluable y complicadísimo, porque me abrieron los ojos y me revelaron los nexos secretos entre texto e ima-

ra— en un plano inasible, “conexiones invisibles que determinan una vida”. Sebald es uno de esos escritores que se definen por lo que eligen emparentar, citar (su recorte de la historia, pública y privada) en un estilo terso —no exento de lirismo e ironía recatados— que sólo busca no entorpecer o embarrar la delicadeza u originalidad de las conexiones: la cita por correspondencia. Sebald no sólo ha transcritto a Chateaubriand y Browne sino que ha tenido la porfiada costumbre de *citar vidas*: tomar pasajes de biografías ignotas o enterradas y realizar montajes de memorias de terceros. Otra vida como modo de evadirse, seguir los pasos de otro y salvarse: “La digresión era realmente para Walsler una cuestión de supervivencia”.

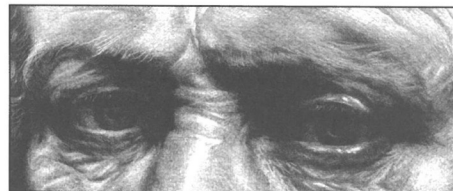
En otra recopilación de ensayos sobre Sebald, *The Anatomist of Melancholy*, el

decide ocupar”. También nos recuerda Hamburger —y acaso esto sea oportuno a propósito del peripatético Sebald— que ya Baudelaire había detectado la simbiosis entre “la afición por la encubrimiento y las máscaras” y “la pasión por el viaje”. En su *Logis in einem Landhaus*, que incluye el mencionado ensayo sobre Jan Peter Tripp, Sebald regresa una y otra vez a esos gemelos separados al nacer, Walsler y Gogol, y a sus criaturas desterradas: “la invención de todo un pueblo de almas pobres, un desfile ininterrumpido de máscaras al servicio de la mistificación autobiográfica”. Es indudable que el autor de *Historia natural de la destrucción* se vio fascinado, y absorbido, por cierta tradición inglesa —Thomas Browne y Robert Burton, desde luego, pero igualmente John Aubrey— ecolástica y metodológica: el novelista como biógrafo vicario. La obra de Sebald está plagada de nombres, en busca del nombre ideal justamente para huírle, como escribe Hamburger en un poema, a “lo errado de los nombres”.

Sebald escribía a mano, práctica que consideraba decisiva a la hora de evaluar resultados. Sólo a mano, pareciera decirnos, gracias a la letra, un escritor puede ir creando para sí cierta autoridad: “Cada vez me convenzo más de que la capacidad de escribir podría desaparecer social o culturalmente. Es definitivamente posible que la sintaxis y la gramática desaparecieran y el idioma se convirtiera en algo gesticulante”. El haber estudiado —y enseñado— a Robert Walsler y a otros hurones de prosa celeste acaso le permitió a W.G. Sebald acumular créditos para un reconocimiento en vida que se le negó a quienes lo precedieron. (Y mucho antes de llegar a saber si eso tendría un precio, la vida se lo hizo pagar por adelantado.) La literatura de Sebald es la de un lector. Quitarle la corteza de la celebridad, empequeñecerlo, será tarea de otros portadores de córneas de cuarzo, no para empatarlo con la miserabilidad propia sino para ponerlo a la altura de los sueños recibidos por un extraño una noche de mayo de 1976. ■

Unersählt (Carl Hanser Verlag, 2003) se publicó con el título *Unrecounted* en la versión inglesa traducida por Michael Hamburger (editada por Penguin y New Directions). *Sin contar* se titula la versión castellana publicada por Nórdica Libros (Madrid, 2007). *The Anatomist of Melancholy - Essays in Memory of W.G. Sebald*, editado por Rüdiger Görner, fue publicado por Iudicium Verlag, 2005. *W.G. Sebald History Memory Trauma*, editado por Scott Denham y Mark McCulloh, salió en la editorial De Gruyter en 2006. Las citas de la traductora Anthea Bell y de Gordon Turner provienen de correspondencia con el autor de la nota.

W. G. Sebald
Sin contar



Como un perro

dice Cézanne es así como el pintor debe mirar, el ojo clavado & casi desviado



Dicen

que Napoleón era daltónico & la sangre para él tan verde como la hierba



Azul

la hierba vista a través de una fina capa de agua congelada

Versiones de M. S. B. a partir de las traducciones de Michael Hamburger al inglés y de Ma. Teresa Ruiz Camacho y Katja Wirth al castellano. Los ojos, retratados por Jan Peter Tripp, pertenecen, por orden de aparición, a Rembrandt, Michael Krüger y Daniela Näger.

Los emigrados

Los puntos de contacto entre las vidas de Sebald y de Michael Hamburger son visibles y velados. Expatriado alemán en Inglaterra igual que Sebald y el pintor Frank Auerbach (retratado como Max Ferber en *Los emigrados*), la presencia de Hamburger en su obra —como traductor, como personaje— es un caso único en la literatura. El tratamiento de Hamburger en *Los anillos de Saturno*, su mitificación, hace justicia a una vida y a una vocación, a sus dimensiones indescribibles. En el extraordinario documental de Frank Wierke sobre Hamburger, *Un poeta inglés de Alemania*, puede verse in vivo la clase de lugar —y de persona— que a un Sebald pudieran hipnotizarlo. Cielo gris *ad infinitum*, jardín insumiso, habitaciones como en el interior de una ballena, biblioteca en varias entregas, pasillos, recovecos y desfiladeros custodiados por vigas de galeones, archivos de correspondencia a punto de detonar, peldaños de resonancia felina y gatos a distintas altitudes, la penumbra general y oficial. “Uno asume que un jardín es un lugar para sentarse y disfrutar”, declara Hamburger, “pero en el mío apenas he podido hacerlo”. El film realiza una visita no muy distinta, imaginamos, a la que describe Sebald en *Los anillos de Saturno* —la visita a un poeta, a un traductor—, donde el narrador tiene la impresión de examinar una casa en la que vivió hace mucho tiempo y que los papeles de Hamburger fueran los suyos. Como anota a propósito de Rousseau en otra parte, cayó bajo el influjo del lugar donde otro ha trabajado.

Michael Hamburger murió en su casa de Suffolk, Inglaterra, el pasado 7 de junio; su obra está publicada por la editorial Anvil. El documental *Michael Hamburger. An English Poet from Germany* de Frank Wierke (Wierke Film 2007) será estrenado en Alemania, Austria y Suiza el próximo 20 de octubre.

gen... Yo trabajo de acuerdo al sistema de bricolage, en el sentido de Lévi Strauss. Una forma de trabajo salvaje y extraña, una suerte de pensamiento pre-racional: los hallazgos literarios se van acumulando accidentalmente, van cayendo por azar hasta que se acomodan y riman unos con otros”. Su traductor y amigo Michael Hamburger definió de este modo su procedimiento: “La memoria es una cámara oscura para el revelado de la ficción”.

Hallar conexiones es la razón por la que Sebald, lo ha dicho, se vio involucrado en ese “raro oficio de escribir libros”. Relaciones que no imponen un sentido sino que prometen algo más allá de sí mismas, una fuerza que brinda una consistencia —una textu-

poeta Hamburger señala cómo el origen de los escritos críticos de Sebald es el mismo que el de sus narraciones; la erudición nunca es un fin en sí mismo, apenas una muleta. En *The Truth of Poetry*, Hamburger indica que “la historia de la literatura no muestra ninguna renuencia a repetirse a sí misma”. En su juego de mesa, Sebald duplica puntos-letra: restaura fragmentos y revive escenas ajenas, superpone vidas reales sobre vidas inventadas. Así hace su ingreso el caso que mejor investiga el inspector Sebald: el misterio de la identidad. El autor de *Vértigo* es un romántico tardío en el sentido en que lo define Hamburger con respecto a Corbière: “la identidad de un poeta es lo que él decide hacer con ella; se encuentra su identidad sólo en los cuerpos que

Enrique Lihn

Una nota estridente

Contracríticos

Los críticos leen a ciegas en general su oficio no les da para vivir, y hay que tomar el camino más corto. Según este principio un buen texto palpita, las emociones no guardan en absoluto las formas en que han llegado a convertirse en manos del poeta y entre el productor y el producto las diferencias no afectan al valor de una misma moneda: retintín del poema.

Los críticos examinan a un paciente invocado, contra su voluntad, ante ellos pero no como en una solemne sesión de espiritismo sino como en una de esas salas de hospital donde el médico de turno reincide por cansancio en el mismo diagnóstico; los exorcismos no cuentan ni el artesano existe, se supone que el texto es el ropaje verbal y que por boca de una trompetilla acústica quien habla es un corazón al desnudo. Los estertores de una supuesta agonía lo hacen acreedor de un tamaño anormal cuando rebosa, el pulso se acelera y todas las palabras se hacen pocas, inflación apropiada a una agonía legítima. Y no hay nada más fácil de diagnosticar que la muerte.

Los críticos prefieren, ante todo, el tribunal o en su defecto las delicias del púlpito. La escalera de caracol es el camino más corto y la toga el disfraz del invitado perpetuo. Nadie más fácil de expulsar que el poeta del cielo o la república donde otros dejan enfiarse los platos, mudos ante el discurso de rigor, el pobre hombre se deja llevar por las palabras como un goloso en el Mercado de Nápoles; escucha voces que le licúan la boca pone otro disco para sí mismo y observa la incongruencia de los bailarines de turno hace chocar en sus cuadernos las grandes frases del día y anota junto a ellas los lugares comunes. Deambula, no se sienta nunca a la misma mesa ni cree que el camino más corto entre dos puntos es siempre diferente a un trayecto tortuoso. Whisky con soda en casa de un personaje oficial o cerveza de mar en una horrible caleta, todas las borracheras tienen algo que decir. Y tampoco las palabras se pierden, se transforman y además de todo, las palabras son mudas como en la poesía las palabras son mudas como en los sueños no siempre dicen lo que son una expresión amable puede ser una injuria y una injuria el eco exactamente invertido de una confesión amorosa, el miedo puede hablar en la lengua de los héroes, y la esperanza adoptar el tono de las ruinas y de los cantos gregorianos. Por el contrario, los críticos no dudan; después de una lectura literal agitan sus cabezas en señal de comprensión o levantan el índice para anunciar el escándalo y por cincuenta escudos queda un poeta fuera de la ley.

A los poetas norteamericanos de mi generación

A diferencia de ellos la rima trabajosa no me ha dado qué hacer, ni tampoco el suicidio ni la locura que frecuenta sus versos más de lo estrictamente necesario rigurosa como el whisky y la retórica: el trago amargo de la poesía anglosajona. Cuido de una cabeza angular sobre hombros frágiles y el pudor de lo que ellos llaman el corazón

no figura en la lista de sus enfermedades, tampoco el miedo a la oscuridad o a la elocuencia. Son los poetas de mi tiempo, allá; tenemos en común nuestra mutua ignorancia pero algo más sin duda: nuestro oficio es el mismo en el vacío hablamos de casi nada, a nadie.

La revolución es

La revolución es nuestro negocio viajamos a Cuba de preferencia en la época de verano y nos detuvimos en Praga pero no abandonamos París a su esplendorosa fachada. Y nos metimos de rondón en la dorada podredumbre neocapitalista unos dólares demás no están de menos. Y Fidel nos brindó su amistad personal por la revolución viajamos y viajamos a una edad en que los hombres prosperan pero quién no lo comprende y habría que oírnos gritar Patria o Muerte en la Plaza de la Revolución.

Se lo ve un poco pálido

Se lo ve un poco pálido de tanto papeleo él es el hombre en regla por el que habla la Consigna en tiempo de abstracciones militares.

Entre la Bomba y el manual entre la nada y el peso de sus obligaciones.

Se lo ve un poco nadie como a una multitud en el estadio, y, de pronto, vacío como si todo la extensión de esta palabra fuera poca cosa Pero, atención, que puede ser un héroe.

Sur

Aquí donde la tierra es tierra misma, la gran madre ofreciendo la verdumbre de sus pechos que el sol parecería acariciar extático y ocioso, yo paseo, otra vez, unos minutos de amor a un mundo en el que no he vivido nunca y donde soy como un fantasma. El Sur –dice la sangre– el Sur es mundo.

Templo por lado y lado. Contra el culto al maligno –la botella de orejas puntiagudas–, contra el incesto, el crimen y el mal de ojo, la iglesia anabaptista abre sus puertas musgosas. Suena adentro el trombón del domingo: otro sol en los días del diluvio al que se sienta, encucillado, el triste mujerío a engolfarse en los tizones de un cielo imaginario. Este cuerno que canta su abundancia de viejos caramelos a los niños minúsculos como si repartiera chirigües embrujados. ¡Lechón de oro! ¡El pecado es inocente! La lluvia hace crecer en las raíces del corazón, los hongos del infierno, pero la iglesia lo cocina todo al calor de la música divina. Iglesia anabaptista junto al río Cautín, en estas callejuelas de extramuros el cielo es un trombón carbonizado por el invierno de los pecadores,

restos de una comida silenciosa para los perros y los gallinazos. La tierra, en cambio, es templo en el verano. Sangra: la greda se le agolpa en unas rodillas manoseadas por el viento. Los dioses desertaron del Ejército de Salvación, y luego se emborrachan. Triste, dorada, oscura medianía en que fermenta el agua de los charcos aureolada por el mosquero. Paraíso encontrado: bar de los viejos. Baila y canta el sueño la mona calva de Noé, el impúdico, o se enfrasca en disputas callejeras. que no figuran en mis libros. Nadie es Dios en el verano. Nadie es Dios. Sólo la tierra, templo de sí misma, y el parto de las vacas: Dios del templo, bajo un cielo que todo lo mira con asombro. La sangre –dice el Sur– la sangre es mundo.

Baile

Baile de los mayores en Bruselas. La juventud, si quiere divertirse puede seguir el saludable ejemplo. Baile de las abuelas que ya no peinan canas y que lucen tan bien como en Brueghel, el viejo. Las muchachas se mueven con torpeza no así la gran matrona de ochenta años ni tanta viejecilla inesperada: un trompo en manos de otra viejecilla. Baile de las abuelas en la abuela Bruselas. El nieto, buen muchacho, espera que ella baile y es placidez su amable aburrimiento. Por cierto que la danza macabra brilla aquí por ausencia vestida de trágica española. Nadie está al borde de la tumba; nadie cumple en vida su muerte como una penitencia sobajeando y sacando las cuentas del rosario. En las iglesias: Dios, afuera: el baile y lo demás que se lo lleve el diablo.

En familia

Vida en familia, cuánto tiempo que nunca ya sabremos nada unos de otros, pasa y pasa y pasa su eternidad, contados los minutos.

Qué amor, y para siempre condenado a no darnos la cara que le falta, brillará por su ausencia oscuramente: un agujero en todas las paredes, hasta el filtrarse en ellas de la noche y el hundimiento entero de la casa.

Esa voz de la sangre, ¿en qué momento, si alguna vez habló, dejó de oírse? Es un murmullo seco el que nos brota de hojas perennes para un prematuro otoño sordo al grito del verano.

El árbol se sostiene en su figura, pero es su sombra sólo la que crece, y en ella –niños de la luz– los frutos: bosque futuro, como por milagro nacido de estas ramas sin objeto.

O sólo yo, yo sólo desapegado de la tierra siento, savia, tu gusto amargo. Hermanos, no sé qué de extraño en todo.