

76
información
creación
ensayo

POESÍA

Mayo
a agosto
de 2008

Marilyn Contardi ★ Ezequiel Alemian ★ Gabriela Bejerman
★ Nueva poesía de Chile ★ Cristian De Nápoli: reportaje ★
Roberto Appratto: "¿Quién es ese a quien se le ocurre un
poema?" ★ Y todos los concursos de poesía



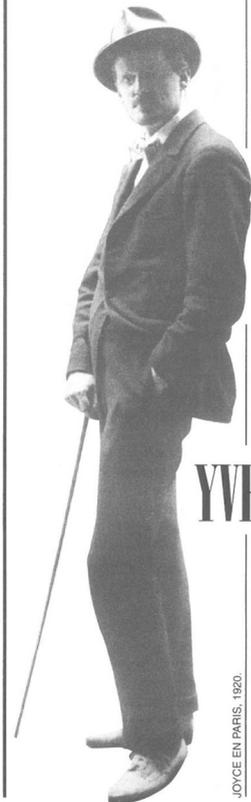
BLUSON, CA. 1750.

JOYCE

NUEVAS AVENTURAS DEL

ULISES

Un conjunto de textos inéditos en castellano sobre un gran clásico del siglo xx. Pág. 11 a 23.



JOYCE EN PARÍS, 1920.



Seamus Heaney

EL PATETISMO DE LAS COSAS

El poeta irlandés Seamus Heaney, premio Nobel 1995, analiza la lección que la poesía japonesa, de la mano de Ezra Pound, ha dado a las letras de occidente. Pág. 2 y contratapa.

Louise GLÜCK

Poemas



Un adelanto del libro *Las siete edades* de la poeta Louise Glück (Nueva York, 1943), que será publicado a fines de este año por la editorial Pre-textos. Pág. 27

YVES Klein EL Auténtico REALISMO

Pintura con fuego, con cuerpos humanos, con un solo color, con una mera idea: todos los caminos que iban a marcar el arte contemporáneo fueron explorados a fines de los años 50 por el joven artista francés Yves Klein (Niza, 1928- París, 1962), cuya figura se agiganta a medida que las retrospectivas que le dedican los principales museos del mundo (entre ellos el Guggenheim de Bilbao en 2005 y el Pompidou en 2007) permiten una visión de conjunto de su obra. Al tiempo, se recuperan los escritos de un artista que se consideraba discípulo de Delacroix y estaba "decididamente en contra de esos pintores que no saben quiénes son ni lo que hacen y que cacarean que un pintor no debe hablar nunca de pintura". Una selección de sus diarios, preparada y traducida por Edgardo Dobry, en página 38.

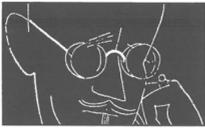
FOTO: HEBER CAMACHO, 2007.



Reportaje FABIO MORÁBITO

Una extensa entrevista de Osvaldo Aguirre al poeta mexicano Fabio Morábito, nacido en 1955 en Alejandría (Egipto). Pág. 3.

Sumario

Acerca del patetismo de las cosas , por Seamus Heaney, trad. de Andrew Graham-Yooll	2
Fabio Morábito: "No hay nada que no sea digno de la mirada" , entrevista de Osvaldo Aguirre	3
Poemas recientes , por Fabio Morábito	4
Agenda	6
Mansa ansia , por Gabriela Bejerman / El pony infinito , por Francisco Garamona	7
Arboles alineados , por Laura Crespi / Nada más que impresiones , por Marilyn Contardi	8
Diario de animal solo , por Liliana García Carril / Lluvia sobre el mar , por Carlos Battilana	9
Poemas pobres , por Ezequiel Alemán / Viajante de comercio , por Ariel Williams	10
	
DOSSIER ULISES	
Presentación	11
El juego de la tarde , entrevista de Adolf Hoffmeister con James Joyce, traducción de Mercedes Cebrían	12
Encuentros con Joyce	14
Poldy , por Harold Bloom, trad. de Daniel Samoilovich	17
Ulises de mano en mano , por M. Serra Bradford	18
La imposible foto del mundo de Ulises: Hamilton y Joyce, por Terry Eagleton / Work in Progress , por Richard Hamilton, traducciones de Eduardo Stupia	19
Apuntes en un diario , por Edgardo Dobry	24
Elegía campestre y otros poemas , por Ron Winkler, trad. de Cecilia Pavón	26
Las siete edades , por Louise Glück, trad. de Mirta Rosenberg	27
Laponia , por Pedro Araya	28
La Masa Difusa , por Pablo Paredes	29
El yo y el estilo , por Roberto Appratto	30
Cristian de Nápoli: "Yo tomo el resentimiento como un valor positivo", entrevista de O. Aguirre	31
El Pájaro Rolo , por C. de Nápoli	32
La causa tipográfica , por M. Serra Bradford	33
Reseñas	34
La superación del arte , problema del arte, por Yves Klein, trad. de E. Dobry	38

Acerca del patetismo de las cosas



por Seamus Heaney
traducción de Andrew
Graham-Yooll

La poesía es un arte doméstico, más poesía cuanto más en casa. Está incluso el célebre argumento de que la poesía es lo que se pierde en la traducción. Pero si bien es cierto que los poetas dependen mucho del hogar-dulce-hogar de su lenguaje nativo, también suelen ser unos Oliver Twist del idioma, nunca satisfechos con su ración, siempre pidiendo más, inclinados a sentir que lo suficiente no alcanza sino que es sólo el comienzo, que en alguna parte hay otra palabra que será la llave para acceder a otro mundo.

Por lo tanto cuando las tradiciones nativas rejuvenecen mediante lo que llamamos "el shock de lo nuevo", con frecuencia las nuevas posibilidades aparecen a través del contacto con una cultura extranjera. Esto, en resumidas cuentas, es lo que sucedió en la poesía japonesa de fin del siglo diecinueve, cuando comenzó a escribirse la llamada *shintais-hi* o "poesía nuevo estilo".

La introducción a *The Penguin Book of Japanese Verse* atribuye este cambio radical en el estilo a la publicación en 1882 de un volumen de traducciones al japonés de poesía inglesa miscelánea, incluyendo tramos de las obras de Longfellow (1807-1882), Tennyson (1809-1892), del *Enrique IV*, *2da Parte*, y *Hamlet*, de Shakespeare. A ese volumen le siguió, siete años más tarde otra antología similar titulada *Omokage* (Semblanzas) que nuevamente incluía traducciones de la obra de Shakespeare y varias otras figuras del movimiento romántico europeo, como ser Lord Byron (1788-1824), Goethe (1749-1832), y Heine (1797-1856).

No sé si William Wordsworth (1770-1850) se hallaba entre los poetas románticos traducidos en esas antologías que hicieron época, pero es con Wordsworth que quiero comenzar. Me parece que las escenas que inspiraron su poesía más característica también

podieron haber inspirado a los grandes maestros de Japón. Las sensibilidades inglesas y japonesas reaccionan en formas similares al mundo natural, y el terreno que extrajo lo mejor de Wordsworth también pudo haber provisto la escena de un *haiku* de Basho (1644-1694).

Es significativo también que la obra del poeta inglés abunde en frases que pueden usarse para describir el impacto emotivo general de cierto tipo de lírica japonesa; como cuando habla de ser "un interno de este universo activo", o de aprender a sentir "la insuficiente potencia de la soledad" o de algo en la naturaleza que es "mucho más profundamente interconectado", y así.

Lo que no es japonés en Wordsworth, sin embargo, y tan sólo se necesita recordar el poema *The Prelude* (El Preludio) para notarlo, es la aureola de introspección y racionalización que rodea los detalles físicos de la escena. En ese período romántico la poesía inglesa típicamente se permitía mayor espacio para el comentario y la elucidación; tendía a aclarar donde la poesía japonesa se contentaba con lo implícito y aparecía ansiosa de enfatizar donde la poesía japonesa prefería encubrir; tendía a agregar donde la poesía japonesa restaba.

Considérese, por ejemplo, el pasaje siguiente de *El Preludio*. Wordsworth recuerda una expedición a caballo que hicieron él y sus compañeros de escuela, un paseo de un día en que salieron al galope a visitar las ruinas de la Abadía de Furness, en la costa de Cumberland. A su arribo, absorben la atmósfera del lugar, las efígies de caballeros y del abad talladas en piedra caídas en la nave sin techo, el viento soplando por sobre sus cabezas y el sonido del mar entrando y saliendo como fondo, hasta el momento de iniciar el regreso. Entonces: *Nuestros caballos montados y la orden impartida / Con látigo y espuela de la nave volamos / En carrera gro-*

sera, dejando al caballero de piernas cruzadas / Y al abad de piedra, y esa solitaria ratona / Que alguna vez cantó tan dulce en la nave / De esa vieja iglesia donde, por recientes chaparrones / La tierra era incómoda, y, tocada por suaves / Brisas internas, de los muros sin techo / La hiedra vibrante goteaba, pero aun así / Tan dulce en la tiniebla el invisible pájaro / Cantaba para sí que ahí pude haber hecho / Mi espacio, y haber vivido para siempre, / Para escuchar esa música.

La hiedra que gotea, los muros sin techo, el canto de la ratona solitaria: un poeta japonés quizás se hubiera sentido satisfecho con los elementos de esa escena. Hubiera sido atraído por la quietud central del momento. La narración posiblemente desaparecería, o sería registrada en un interludio breve de prosa anecdótica. Típicamente, el momento de percepción pura estaría aislado, las implicancias psicológicas y filosóficas quedarían tácitas. Lo que Wordsworth declara explícitamente ("ahí pude... haber vivido para siempre / Para escuchar esa música") el poeta japonés probablemente lo hubiera sugerido en una o dos imágenes iluminadoras.

La poesía inglesa pronto iba a aprender su lección japonesa. Tan sólo dos décadas después que los poetas japoneses "nuevo estilo" de la década de 1890 publicaran sus antologías en su país, comenzaron a aparecer en pequeñas publicaciones en Londres poemas que también podríamos llamar de estilo nuevo. Hacia la segunda década del siglo veinte, dos estadounidenses habían llegado a Inglaterra y producían una obra que dejaría su marca en buena parte de la poesía escrita en inglés desde entonces. Ezra Pound (1895-1972) y T. S. Eliot (1898-1965) llegaron como expatriados, por un lado para hallar en Europa los orígenes de su tradición cultural, y por otro buscando sacudir esa tradición, revivirla y sintonizarla en otros registros. Fue Pound el que produjo la obra que aquí nos interesa más, cuando escribió uno de las más breves pero más influyentes poemas de toda su obra, el conocido "En una estación del Metro". De un plumazo, o más bien dos líneas, Pound abolió, por decir así, su Wordsworth interior y demostró a otros que podían hacer lo mismo.

Su famoso apunte en torno a la composición de "En una estación del Metro" dice que había intentado hallar palabras para sensaciones experimentadas luego de una única y misteriosa visión de caras hermosas en el Metro de París en la Place de la Concorde. "Surgió una ecuación -escribió Pound- no en discurso, sino en

pequeñas manchas de color." Había comenzado por componer una poesía de 30 líneas pero la destruyó porque no lo graba una intensidad de expresión satisfactoria; pasaron luego seis meses y escribió una de la mitad de esa extensión; y un año más tarde produjo lo que llamó "una oración tipo *hokku*":

La aparición de estas caras en
/ A muchedumbre:
Pétalos en una rama húmeda,
/ Ingra.

"Puede parecer insignifi-

(sigue en pág. 40)

El número 77
aparece en
septiembre de
2008.

Poesía de Brasil,
hoy.

DIARIO DE
POESÍA

Año 21 Nº 76
Mayo a agosto de 2008

Consejo de Dirección
Osvaldo Aguirre, Edgardo Dobry, Pablo Gianera, Ricardo Ibarlucea, 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

Fabio Morábito: “No hay nada que no sea digno de la mirada”

Fabio Morábito nació en Alejandría (Egipto), de padres italianos. Vivió hasta los 14 años en Milán y luego se radicó en México, donde reside. Entre otros libros, publicó *Lotes baldíos* (poesía, 1985), *La lenta furia* (cuentos, 1989), *Caja de herramientas* (prosa, 1989), *De lunes todo el año* (poesía, 1991), *El buscador de sombra* (poesía, 1997), *Los pastores sin ovejas* (ensayo, 1995), *La vida ordenada* (cuentos, 2001) y *Alguien de lava* (poesía, 2002). Es traductor de poesía del italiano al español y trabaja como investigador en la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha residido largas temporadas en distintas ciudades, entre ellas Buenos Aires, donde estuvo hasta fines del año pasado.

por Osvaldo Aguirre

Ninguna cosa es más importante que otra”, una frase de Silvina Ocampo, figura como epígrafe de *La lenta furia*. “Creo que todo lo que escribo parte de esta simple premisa”, has dicho. ¿Qué sentido le asignás?

—Creo que gran parte de mi escritura, tanto en la poesía como en el cuento, consiste en buscar vínculos entre las cosas. Para eso hay que partir de la premisa de que todas las cosas guardan un mismo papel de importancia, que no hay jerarquías. Sólo así se pueden encontrar esas relaciones, a veces insospechadas. En mis poemas procuro que ningún verso sea más importante que otro, que no haya partes esplendorosas que opaquen a otras sino que todo contribuya al mismo caldo. El poema debe ser una cosa muy natural, debe tener las palabras estrictamente necesarias, y puesto que ninguna es prescindible, todas guardan la misma importancia. Dentro de esa poética, hasta los momentos que pudieran parecer espléndidos en realidad dependen orgánicamente de los otros.

—“Los versos vienen y se forman / en el instante justo de quietud”, dice uno de tus poemas. ¿Esa quietud refiere a un estado determinado?

—Está relacionado con los versos siguientes: “que se consiga/ cuando se está a la escucha/ como nunca”. Entiendo la poesía como un ejercicio de escucha, de oír profundamente lo que pasa alrededor de uno. El primer verso de un poema no lo hace un poeta, es un regalo de la casualidad. El poeta tiene que trabajar a partir del segundo verso. ¿Cómo? Escuchando con atención. El primer verso, si uno lo escucha profundamente, le proporcionará el siguiente, y así de manera sucesiva.

—¿Cómo describirías esa escucha? ¿Se trata de atender a los sentidos múltiples del verso?

—Sí, escuchar sus resonancias. Pienso incluso en una actitud muscular, de aflojamiento

total. Disminuirse físicamente lo más posible para que ese verso impregne, logre desatar evocaciones y vínculos de todo tipo.

—Pero en tus poemas y en tus reflexiones ponés tanto énfasis en la escucha como en el silencio, en la petición de silencio.

—Sí, pero un silencio parcial, apenas el suficiente para neutralizar el ruido, no el silencio del místico taoísta, que quiere silencio para entender el mundo. Yo no quiero aislarme. En este sentido, soy tan sensible al ruido como al silencio demasiado pleno. Los dos me parecen peligrosos. No quiero un silencio total, sino uno que guarde la huella de la vida que existe alrededor de uno. En *Alguien de lava* hay un poema donde digo más o menos esto. Quiero oír el silencio de mis vecinos, no un silencio abstracto; no quiero que el silencio sea tan absoluto como para creer que detrás de los muros de mi habitación no hay nada ni nadie.

—En esa colaboración de las palabras que forma el poema, ¿cómo intervienen el ritmo y la atención por la musicalidad del poema?

—El ritmo es muy importante, porque es como el cemento. Hay muchas palabras que dicta el ritmo, no la lógica del poema. Los mejores momentos de un poema, cuando uno se siente transportado por él, cuando el poema parece hacerse solo, vienen de la música. En mi primer libro hay dos versos donde digo “no soy un religioso/ en busca de visiones”, y el verso que sigue reza así: “ni un inspector de prados”. Es un verso que no tiene nada que ver con los dos anteriores, pero apenas lo escribí, me cautivó. Me satisfizo musicalmente antes que por el sentido. De hecho, aún no comprendo que quiere decir eso de “inspector de prados”.

En un poema de *Alguien de lava* se plantea una relación con el padre, que trabajaba con el plástico, y luego se pasa a hablar de la “palabra plástica”. Parece un poema de resonancias autobiográficas.

—Mi padre trabajó toda su

vida en el plástico, en efecto, pero el poema es más reflexivo que autobiográfico; lo autobiográfico en sí no me interesa. Lo que he vivido me da una pauta para reconocermelo como parte de un mundo concreto y físico, no para conocerme interiormente. Mis poemas siempre tienden a lo metafísico, dicho esto en el sentido más amplio del término. Y lo propio de lo metafísico son las vinculaciones que no son obvias, las similitudes que se saltan las circunstancias particulares. Así, en el poema que mencionas, creo descubrir que escribiendo poesía estoy haciendo, en el fondo, el mismo trabajo que hacía mi padre. El, haciendo botellas y envases de PVC, yo escribiendo

creo. Es más, creo que el veredicto se hizo realidad en un sentido aún más amplio, pues creo que para lo único que sirvo es para escribir. En el año 1993 viví en Roma y escribí, más por curiosidad que por otra cosa, algunos poemas en italiano. Me salieron muy fáciles, por lo menos en cuanto al ritmo, diría incluso que más fáciles que en español, por eso no me los tomé muy en serio. Me di cuenta de que no tenían un verdadero interlocutor. Me di cuenta de que uno escribe no sólo en una lengua determinada sino en una literatura determinada y, por lo tanto, en un momento determinado de esa literatura, dentro de una generación concreta. Con una obra ya iniciada en

ninguna cosa es más importante que otra. Toda su literatura parte de ese presupuesto: no hay nada dicho, no hay nada decidido, no hay nada que realmente no sea digno de la mirada y por lo tanto hay que trabajar desde el fondo, desde lo más bajo, para ir subiendo.

“El primer verso de un poema es un regalo de la casualidad. A partir del segundo, comienza el trabajo.”

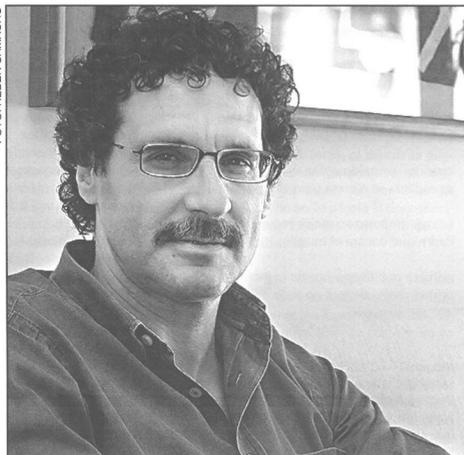
Quizá esto tenga que ver con el hecho de escribir en un idioma no materno, no lo sé.

Cómo juegan en tu escritura las traducciones de poesía que hacés del italiano al español?

—Mi caso es un poco raro, pues traduzco de mi lengua materna a una lengua no materna, cuando por lo general los traductores hacen lo inverso. Por ello, posiblemente, mis traducciones estén más “contaminadas” de idioma original que otras. También es posible lo contrario, es decir que el hecho de sentir muy cercana la expresión original me da la posibilidad de recrearla de maneras muy distintas, y de este modo, gracias a una mayor dosis de “traición”, de alejamiento de la literalidad, el grado de contaminación lingüística se reduce mucho. He notado, en efecto, que muchas veces, a la hora de traducir, una comprensión defectuosa del original, o una comprensión estrecha de él, se convierte en un tambaleo lingüístico en el propio idioma, que hace que lo que uno escribe suene a traducción, justamente. Nada como comprender a fondo el original para tener más recursos expresivos a la hora de verter esas palabras en otro idioma. Eso trae a colación otra cosa: la afinidad del traductor de poesía con el poeta que traduce. Creo que cuando un traductor conoce bien a su poeta, cuando casi le puede quitar la palabra de la boca, de tan bien que se identifica con su espíritu, tiende a traducirlo más. Pero es una traición aparente, un alejamiento que termina

(sigue en pág. 4)

FOTO: HEEER CAMACHO



Fabio Morábito

poemas, hemos estado persiguiendo la misma flexibilidad y la misma plasticidad de las cosas. En ese juego de diferencias y similitudes cada uno cobra su rostro verdadero. Es una cuestión muy lógica: no hay más que parecerse para tener conciencia de la diferencia.

Siempre escribiste poesía en español o empezaste a escribir en italiano?

—Crecí en Italia y alguna vez, muy joven, llegué a escribir algún poema en italiano. Recuerdo uno que recité en el salón de clase. Era un poema sobre la región lombarda. Yo vivía en Milán. Era un poema espantoso. También escribía cuentos, que nunca terminaba. Pero sabía, o sospechaba, que iba a ser escritor. Por lo demás era un pésimo alumno y mi profesora de lengua y literatura italiana repetía en son de burla que mi escuela ideal era una donde sólo se pidieran a los alumnos composiciones escritas, que era lo único que me salía bien. Tal vez esa frase burlesca me marcó más de lo que

otro idioma, escribiendo en el idioma materno pero sin tener conciencia de mi lugar en ese idioma, mis poemas me parecían más que otra cosa un ejercicio lingüístico.

—En algunas entrevistas has mencionado a Kafka y a Beckett, no sé si como interlocutores...

—Como velo, seguramente.

—Son escritores donde aparece el problema de la lengua materna y la decisión de escribir en otra lengua. Como en tu caso.

—Es curioso que justamente autores como Kafka y Beckett me hayan marcado tanto. En efecto, ellos pasaron por la experiencia de una lengua adquirida, Kafka más que Beckett, ya que Beckett pudo elegir, y finalmente escribió más en inglés, su propio idioma, que en francés. Pero cuando empecé a leerlos, no me atraía tanto ese rasgo de ellos, o no le daba importancia. Yo creo que los dos habrían podido decir lo mismo que Silvina Ocampo:

(viene de pág. 3)

por recobrar al poeta de un modo más profundo.

En el poema "A espaldas de la piedra" hablás de "una historia nómada, anónima y sin voces" que se encuentra oculta. En "Puesto que escribo en una lengua..." se habla de desconectar "el otro idioma". ¿Estos versos refieren a la lengua materna?

—En el primer caso, no. Más bien se trata de esa lengua, no sé como decirlo, que es de todos y es de nadie, esa sabiduría, esa manera de hacer las cosas, ese sentido común que todos compartimos y que es tan saludable conservar y que yo veo reflejado en una tubería. Hay gente que cree que, puesto que no los ve, los tubos no existen o no son importantes, gente que no tiene conciencia de que el agua no es mágica, sino que hay que llevarla por conductos concretos, conductos que representan un esfuerzo notable. Pues bien, yo soy ese tipo de personas. Cuando veo unos tubos asomar por el revoco de un muro de una casa o de un establecimiento público, siempre me sorprende. Ahí va el agua, me digo, como un perfecto tonto, y caigo de nuevo en la cuenta de que las cosas son más simples y más complejas de lo que se cree. Más simples, porque la idea de una tubería es bastante sencilla, tan sencilla que es casi denigrante; el agua se merecería un medio de transporte más digno que un tubo; y más complejas, porque como vivimos en una cultura del recubrimiento, del eufemismo, de la ocultación del esfuerzo, hemos terminado por creer que los tubos no existen y que todo ocurre detrás de los muros de una manera automática. En resumen, hay que recuperar, en todos nuestros actos, la tubería oculta, no perderla de vista, o como diría Antonio Porchia, *acompañarla*. A todo esto me refiero en el primer ejemplo que citaste. En cuanto al segundo, ese sí tiene que ver con mi bilingüismo y, en concreto, con la presencia, en mi vida despierta como en mi vida dormida, de dos idiomas que luchan entre sí, y más luchan porque se parecen. Todavía percibo muchas interferencias del italiano, cometo errores que dependen de un uso inadecuado del español, interferido por un idioma que se le parece mucho, como es el italiano.

—Además de los muros, la imagen de la lava es recurrente en tus poemas. ¿Qué es lo que te atrae de ella?

—Casi a nadie le ha gustado el título de mi último libro de poemas: *Alguien de lava*. De hecho, es un mal título, no tiene mucha claridad. Hace poco, en Argentina, una persona mencionó el libro y dijo "Alguien se lava" (*visas*). Como era un acto público, preferí no corregirlo. No es un buen título pero es necesario y por eso insistí en dejarlo. El concepto de lava, esa piedra que recuerda su estado líquido, me atrae mucho. Me

Fabio Morábito

Poemas recientes

Querida Emily,
tu vida más pequeña que un pañuelo,
tu jardín, los dos lirios en la mano
con que abrías la puerta.

El reverendo, el juez,
la aldea de prados verdes
con su tedio,
y tu padre, la más dura de las puertas.

Sedienta de más vida y temerosa
de tenerla, ambigua siempre,
bajando la escalera cuando las visitas
habían tomado ya el camino de la puerta.

Sólo en tus versos, Emily,
bajaste a tiempo todos los peldaños
y no necesitaste flores para abrir
la puerta.

Ni lirios, ni prados,
ni reverendos ni jueces;
tú sola, en la miseria
de ese jardín humano, abriendo puertas.

Veo a mi padre asomado a la ventana.
Sentado en el suelo del cuarto,

miro su espalda ancha. Aún no camino.
Qué hermoso es un padre

cuando, asomado a una ventana,
su espalda se recorta para el hijo.

Le deja impreso su mejor recuerdo.
Padre que encara el mundo,

primera puerta que nos da la infancia,
primer atisbo de que no todo es pecho.

Me gustaría, para esperarte,
sacar una silla a la calle.
Pero ya nadie saca sillas a la calle.
Había en mi casa una silla
que se destinaba a eso.
La silla de la calle. Inconfundible.
Guardaba un lugar aparte en la cocina.
Ninguna salía, excepto ella.
La silla de la calle. Qué maravilla.

Me baño, estás pendiente del teléfono, me
/dices.
Mientras estoy pendiente del teléfono, te
/bañas.
Puedo dejar de estar pendiente del teléfono,
pero no del suave ruido de tu baño,
si bien es más difícil que pender de un
/timbre,
y estoy tan al pendiente de tu baño que el
/teléfono,
si suena, me causa un sobresalto.
Responde, están llamando, me gritas desde el
/baño,
pues no has dejado de pender del timbre del
/teléfono.
Bien sabes que al pedirme
que esté pendiente del teléfono,
estoy pendiente de tu cuerpo que se baña,
sabiendo cada gesto de tu baño.
Por eso me lo pides.

Es fácil matar hormigas.

Se asestaban con un dedo,
aunque sea el meñique del pie,

se ahogan en un escupitajo,
aunque sea un niño el que escupa,

se queman con un lente,
aunque sea con los rayos
de la luz de la luna.

Un verso es todo lo que espero
aquí, asomado.
Conozco esta quietud que anuncia versos.
¿Por qué con esta calma
buscas versos,
por qué no te buscas?
Porque es la calma de los versos
la que me tiene aquí asomado.
Mi calma, cuando viene, no da versos, sólo
/pasos.

A veces, de noche, enciendo una luz, para no ver.
Antonio Porchia

De noche, en sus ventanas,
sólo se ve una luz.
Procura no encender más de una luz.
Usa la luz para no estar a oscuras,
no para esclarecer su casa,
por eso con una luz le basta y sobra.
Está de paso.

No deja ninguna luz de más prendida,
rehuye el halo, la continuidad
que forman varias luces juntas.
Evita hallarse como en casa.
Teme quedarse, teme
que este país lo seduzca.
Procura que, lo que le pase,
sea un puro aquí y ahora,
que el tiempo corra
y su estadía se acabe
para volver donde lo añoran.
No aprenderá a hacer suyas
las voces de otros pisos,
no pegará el oído a la pared
alguna vez antes de irse,
ni encenderá de noche una o dos luces
que no iluminen su quehacer
y sólo añadan un rectángulo
o dos de luz en sus ventanas,
un modo como otro de decir: aquí yo vivo.
No dejará que este país lo alumbre.

Siempre me piden poemas inéditos.
Nadie lee poesía
pero me piden poemas inéditos.
Para la revista, el periódico, el performance,
el encuentro, el homenaje, la velada:
un poema, por favor, pero inédito.
Como si supieran de memoria lo que he
/escrito.
Como si estuvieran colmados de mi poesía
y ahora necesitaran algo inédito.
La poesía siempre es inédita, dijo el poeta en
/un poema,
pero ellos lo ignoran porque no leen poesía,
sólo piden poemas inéditos.

Infancia

Nos hechizaba con sus brazos
la gorda morena del cuarto piso
que siempre estaba asomada.
Un día subimos a tocárselos.
Abrió la puerta:
¿Vienen por éstos?, y se tocó los brazos.
Acercó una silla y, sentada, dijo:
apúñense, mirando afuera y sin mirarnos.
Un brazo para cada uno.
Recuerdo su bigote, su respiración crecida.
Supe que estaba enferma.
Otro día subí solo. Está mi esposo,
y me cerró la puerta. Y oí que se reían.

Mis dientes

Un mal cuidado
a lo largo de los años
ha afectado el hueso que los sostiene.
Tres piezas se perdieron
y otras cuatro
están en grave peligro.
A mis cincuenta y pico,
en buena forma física,
en plena madurez artística,
tengo los dientes de un anciano.
Cada mes reviso con mi dedo cada diente
y tiemblo del terror de hallar uno que baile.
Si aún creyera en Dios, como de niño,
le pediría que me conserve
mi dentadura como está,
ni un diente más ni un diente menos.
¿Qué fatuo,
por unos dientes molestar a Dios!
Más bien habría que prepararse
para cosas hartas peores
que la caída prematura de los dientes.
Desde hace tiempo al fin y al cabo
he renunciado a masticar en plenitud,
a reirme a todo lo ancho
y a besar a lo salvaje.
Todavía estoy presentable,
no demuestro mi edad, me dicen,
el deterioro está ahí,
pero llevado dignamente,
y sin embargo la pérdida de hueso,
supongo por ser algo irreversible,
me ha golpeado;
se sabe: los injertos de hueso no sirven,
el hueso no es tan tonto como se creía,
al hueso no lo engañan con más hueso,
no se incrementa como un capital,
la provisión de hueso es dada de una vez
por todas,
la provisión de vida igual,
no nos hagamos tontos,
que cada quien cuide la suya como pueda
y que al parejo de los dientes
se caiga Dios, el peor injerto.

Dos modos de ser en el aire:
este me voy y ahora vuelvo
que tengo frente a mí,
su turbulencia entre las ramas,
la mejor música del mundo,
y la siniestra sombra que planea
de aquel que no se junta con ninguno.

parece una piedra a medias, porque tiene la dureza de todas las piedras pero muestra la apariencia de una esponja. Esa ambivalencia es la que me atrae. Creo que la poesía es un poco eso. Tiene cierta "dureza", porque de todos los discursos lingüísticos es el más concentrado, no le puedes quitar ni añadir nada, y al mismo tiempo es el más poroso, el más abierto, el más líquido. Creo que en ese título se unen muchas cosas, no sólo una manera de verme a mí mismo, de ver el momento en que estoy actualmente, en una situación entre la madurez y la vejez, sino también es una visión de la propia poesía, de mi trabajo. Por otra parte, para mí puertas y muros son elementos simbólicos muy importantes. Creo que podría escribir toda mi vida solamente sobre puertas y muros.

—Me llamó la atención que en un poema se habla de los muros de la infancia.

—Los muros de la infancia son siempre míticos, o al menos muros de verdad. Conforme uno madura y crece se va dando cuenta, con cierta tristeza y decepción, que los muros no son tan férricos ni tan seguros como uno creía de niño. Los muros, actualmente, son una especie en extinción, pues hay cada vez más muros falsos, no hechos de ladrillos sino de materiales comprimidos, más tabiques divisorios que muros. El muro se está convirtiendo en una cosa vacía, hueca, que separa pero que no construye un ambiente, entre otras cosas porque es muy traspasable por el ruido. Los muros de la infancia son muros de verdad que poco a poco nos van quitando, los van adelgazando, y el temor es a que finalmente nos quedemos sin ellos, desamparados.

—Recuerdo "Reparación de muro" (Mending wall), un poema de Robert Frost y estos versos: "Hay algo que no siente amor por un muro, / que quiere que caiga". Se refiere al muro que separa su patio del patio del vecino. Pero en tu caso la palabra muro tiene un sentido positivo.

—¿Y crees que para Frost no lo tenía? Tal como citaste su verso, al menos, me parece que ese "algo" que quiere que el muro se caiga, porque no siente amor por él, no es algo liberador, sino opresivo. Pero no conozco el poema y tal vez me equivoque.

La poesía, decías, supone la expresión más concentrada. ¿Cómo pensás la escritura de cuentos?

—Pienso que los poemas y los cuentos comparten muchas características, entre ellas la concentración. Quizá incluso el cuento está más cerca de la poesía que de la novela. La novela se despliega, respira, mientras que el cuento avanza idealmente con el aliento detenido.

—Los cuentos, en tu obra, defían las clasificaciones, parecen extraños a su propio género.

—La verdad, a mí me parecen cuentos bastante ortodoxos. Sólo en el caso de *También Berlín se olvida*, se mezcla el cuento y el ensayo, y no siempre.

—¿Y Caja de Herramientas?

—Es el que menos misterio conserva para mí. No he podido leerlo en todos estos años. Sin embargo, escribirlo fue importante para mí. Creo que mi escritura mejoró gracias a ese libro. Siempre lo sentí como una bestia que se había plantado en mi camino y no me dejaba avanzar por donde yo quería. Ahora bien, cuando salió, fue resenado en México como un libro de poemas, cosa que a mí me sorprendió. Salieron muchas reseñas y todas coincidieron en considerarlo un libro de poemas. De hecho, también *Diario de Poesía* publicó una de esas herramientas en su momento. Pero, más adelante, una herramienta ha aparecido en una antología de ensayos, y otra en una antología de cuentos. Definitivamente, han estado metidas en demasiadas partes.

—En algunos textos de ese libro se plantean cuestiones poéticas. Por ejemplo, la lima aparece asociada de manera muy convincente con el don de hablar.

—Hay una imaginación poética disfrazada de argumento ensayístico. Cada herramienta muestra su perfil humano, pero más que humano yo diría ontológico. La lima es naturalmente locuaz, porque su superficie arrugada es el lecho ideal para toda clase de articulación, y entre ellas está el lenguaje. Mis preferidas son la esponja y la bola.

—¿Los ensayos de Gaston Bachelard sobre los elementos tuvieron que ver con la escritura de ese libro?

—Creo que sí, aunque de manera latente, sobre todo por la atención puesta en lo físico. Desde luego él va por otro camino. Siempre me ha gustado Bachelard, sobre todo *El agua y los sueños* y *La poética del espacio*. Esa forma de olvidarse de las ideas, de intentar una reflexión sobre la literatura a través de las presencias físicas, que son finalmente las que más determinan la temperatura de los poemas, eso me parece genial, y tan saludable además. Tenemos una educación y una cultura que nos lleva a hacer prevalecer las ideas, los conceptos, y rehuimos aquello que es sensorial, intuitivo, porque es difícil verificarlo. Un verdadero poeta es aquel capaz de hacerte sentir lo que es la angustia de sumergirse veinte metros debajo del agua. Esto es lo que pensaba Bachelard, y creo que tiene razón.

Otra cuestión importante en tu poesía es la mirada. En *Lotes baldíos* se habla de la mirada de un inmigrante, pero en otras partes de tu obra la mirada aparece de otra manera, más que de mirar se trata de espiar, casi de acechar. ¿En aquel

libro describías algo que te estaba pasando con la escritura?

—Más que con la escritura, con la ciudad, y particularmente con la Ciudad de México. Yo venía de Milán, había pasado ahí mi infancia y mi primera adolescencia, y en la Ciudad de México encontré un punto de contacto con mi ciudad a través de los lotes baldíos. Se percibe en ese libro al extranjero que trata de arraigar en una ciudad que no conoce y busca asideros para hacerla la suya. Esos asideros suelen ser partes, lugares que podrían estar en cualquier otra ciudad, lo que le permite vincularse con la ciudad o las ciudades anteriores y encontrar un sentido de continuidad. Por eso, la mirada, en *Lotes baldíos*, mi primer libro, es una mirada pasmada, casi religiosa. En *Alguien de lava*, mi último libro, aparece el tema de la mirada que acecha, que espía la vida de los otros, que busca una ligazón desesperada con aquello que lo rodea porque teme haber perdido todo vínculo con los demás, haberse convertido en alguien de lava.

—En *De lunes todo el año* aparece la pregunta acerca de "con qué palabras recordarás mi infancia". ¿Has encontrado una respuesta?

—Es una pregunta que tiene que ver otra vez con la lengua. Es la pregunta de si se vale recordar con palabras de otro idioma aquello que pasó en un idioma distinto. El hecho de recordar con otras palabras, ¿no desvirtúa el recuerdo? Cuando uno cambia de idioma, no solamente cambia de modo de expresarse, sino también de modo de ser y de modo de recordar y seguramente también cambian los recuerdos. Yo expreso mis recuerdos en otro idioma. Cuando tengo que recordar cosas que me dijeron en el idioma perdido, ya estoy traduciendo. Es la bola que no termina. Universalizando, te podría decir que eso nos pasa a todos. ¿Con qué palabras recordar la infancia? ¿La infancia es un territorio tan aparte de todo? ¿Hay palabras capaces de evocarla, verdaderamente? Y aunque las haya, ¿no deberíamos tal vez tan sólo recordar el silencio de la infancia y nunca tratar de evocarla verbalmente, para no traicionarla?

En la cuestión de la lengua materna y la adquirida, ¿dirías que la más propia es la lengua poética?

—Sí. Desde luego que sí. Uno es monolingüe cuando escribe. Cuando uno está realmente concentrado sólo existe un idioma. No hay más que ese idioma. Todas las palabras que pueden surgir pertenecen a ese idioma y las palabras extranjeras que uno pudiera utilizar mágicamente se transforman en palabras de ese idioma. El monolingüismo es casi sinónimo de inspiración profunda. Pero apenas uno sale de ese monolingüismo se encuentra en un mundo plurilingüe que es el que lo alimenta, el que alimenta la mirada, la inteligencia. Por ejemplo, para mí la mayor

influencia poética viene de los poetas italianos, viene de otra lengua que no es la que utilizo. En ese sentido, para mí el ejercicio de la traducción fue importante porque me permitió vincularme de verdad con el idioma español. Tenía 18 años cuando empecé a traducir a Ungaretti, a Montale, a Saba. La traducción me permitió descubrir a esos poetas y, al mismo tiempo, a través de esos ejercicios, tomar confianza con el nuevo idioma, hacer un puente. Fue para mí una experiencia crucial.

—¿Reconocés influencias de poetas de lengua española?

—Bueno, sí. Sobre todo los mexicanos. Villaurrutia, Octavio Paz, Jaime Sabines me dieron los materiales de trabajo. Son tres poetas muy claros, sobre todo Villaurrutia, el que siento más cercano de los tres. Un poeta nocturno, metafísico, muy cercano a los cuadros de De Chirico, esos mundos de silencio que siempre me han cautivado. Ellos me han dado los materiales, la lengua, pero la actitud vital me la dieron los italianos. Saba principalmente, luego el primer Ungaretti, los poetas crepusculares, Montale y Penna. La búsqueda de la palabra justa, de la sensación concreta, el sentimiento de vivir en medio de otros, el rehuir la poeticidad del lenguaje o la celebración solar, tal como se da mucho en la poesía latinoamericana; todo eso me viene de los italianos.

Por qué, como dice uno de tus poemas, "hablar es lastimarse"? ¿Y por qué, como señala otro, "sólo la voz herida es audible"?

—El verbo "hablar es lastimarse" se refiere a México, donde conviven muchas lenguas y lenguajes, que chocan entre sí. El verso sigue dice así: "Y quien habla mejor, / es quien lastima más / el que mejor se esconde", que es una alusión al hecho de que la superioridad social, en México, tiene ante todo una raíz lingüística. El que mejor habla es el que engaña, el que abusa. El otro, el engañado, se calla. Creo que en México se oyen silencios que no se oyen en casi ningún otro lugar. Bueno, ahí está Rulfo, que te hace oír esos silencios inmensos de la gente pobre o excluida. En cuanto al otro verso que mencionas, "sólo la voz herida es audible", aparece en un poema en que se habla de los coros, de la falsa salud que, en mi opinión, trasudan los coros. ¿Por qué digo que sólo una voz herida es una voz audible? Bueno, porque una voz saludable se parece a todas. La salud es plenitud, y la plenitud es uniformadora. La voz herida, en cambio, es siempre particular, porque no hay una herida que se parezca a otra. Las heridas tienen una historia propia. Acabo de descubrir que Porchia piensa lo mismo. Dice una de sus "vozes": *Habla con su propia palabra sólo la herida*. En las heridas es donde uno encuentra el acento personal.

—Por eso decís que el canto son palabras desvirtuadas.

—Desvirtuadas por los montes, que es otra cosa. Ese poema empieza diciendo "Sólo hay canto / porque hay montañas". Yo no podría explicar muy bien esos versos. Podría tratar de dar una explicación, diciendo, por ejemplo, que las montañas producen eco. El eco fue el motor secreto del canto, a lo mejor alguien dijo una palabra, el eco lo repitió y ahí empezó el canto. Quizá sí el mundo no hubiera tenido montañas y la esfera terrestre fuera completamente lisa, no habríamos aprendido a cantar. Pero eso no tiene nada que ver con los coros.

—Es recurrente en tus poemas el tema de la oscuridad, relacionada con la casa, el despertar y el escribir. Parece un núcleo fuerte de sentido.

—En mi último libro la luz y la oscuridad están más balanceadas. El primer libro era muy luminoso, totalmente diurno. Su emblema es la lagartija. La noche me atrae cada vez más, siento que es una asignatura pendiente en mi poesía. He querido perseverar en lo diurno y a menudo siento que lo que realmente me interesa es lo opuesto, lo nocturno, lo ambiguo. La hora que prefiero es la oscuridad anterior al amanecer. Es una hora en que me siento más vinculado con todo. La peor hora: antes que oscurezca, la hora lúida, un poco antes de que se enciendan las cocinas.

Qué fue lo que te trajo a la Argentina?

—Estuve trabajando sobre Porchia durante ocho meses. Ese es el motivo académico que me permitió justificar mi año sabático. Hice una investigación bibliográfica, descubrí que Porchia es leído muy poco en Argentina, probablemente menos que en España y en México. Ahora estoy tratando de hacer una bibliografía comentada sobre el trabajo crítico que existe sobre él, que en realidad no es mucho. Luego escribiré un ensayo. De hecho, ya lo estoy escribiendo. No olvidas que Porchia vivió una situación bilingüe como yo. Llegó a la Argentina a los 16 años, sin saber español, aprendió el idioma y siguió hablando muy bien el italiano toda su vida. Y empezó a escribir casi a los 50 años. Tengo la sospecha de que Porchia eligió el aforismo por su inseguridad lingüística. En ese territorio corto y concentrado se sentía más cómodo.

—Tal vez aquello de que "ninguna cosa es más importante que otra" podría ser también un aforismo de Porchia.

—Ah, sin duda. Al menos, así vivió, como si obedeciera secretamente ese principio. Creo que a Beckett le hubieran gustado los aforismos de Porchia, y a éste le hubiera encantado *Esperando a Godot*. Una de las "vozes" de Porchia la habría podido escribir perfectamente Beckett: *Una cosa sana no respira*. 

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 una plica, o sobre más pequeño, cerrado, que en su exterior repita los mismos datos (nombre del certamen, título de la obra, seudónimo) y en su interior contenga los datos del autor: nombre, fecha de nacimiento, número de documento, dirección, teléfono y un breve currículum. Cuando se usa este sistema, se lo menciona expresamente agregando cualquier particularidad si la hubiere. Salvo que se indique lo contrario, las convocatorias son para obras en castellano, inéditas y no premiadas ni pendientes de resolución en otros concursos. Se publican solamente concursos que no cobran al participante suma alguna por ningún concepto. En cuanto a los premios extranjeros, se consignan sólo aquellos que admiten autores de cualquier nacionalidad.

★ Está abierta la convocatoria a la **V Edición del Certamen Internacional de Poesía Memorial Bruno Alzola García** para sonetos escritos en lengua castellana, dotado con **1200 euros**. Rige el sistema de plica. El soneto (uno por participante) deberá presentarse por quintuplicado y se recibirá, hasta el **27 de mayo de 2008**, en: Ayuntamiento de Peñamellera Baja-Calle Mayor s/n. 33570, Panes, Principado de Asturias (España). En el sobre exterior sólo figurará: Certamen de Poesía Memorial Bruno Alzola García.

★ El Ayuntamiento de Valdepeñas y la Editorial Visor convocan el **III Premio de Poesía "Viaje Del Parnaso"** con una dotación de **20000 euros**, más la publicación y distribución de la obra premiada en la editorial Visor. Los trabajos, de tema libre, deberán ser inéditos y contar con un mínimo de 500 versos. La presentación se hará por quintuplicado, en hojas de formato Din A-4 debidamente grapadas o encuadradas, escritas a máquina o en ordenador a doble espacio y por una sola cara. En el sobre donde se incluya la obra y los datos del autor deberá figurar claramente que opta al Premio de Viaje del Parnaso. Rige el sistema de plica. La convocatoria se cerrará el **30 de mayo de 2008**. Los originales se enviarán al Centro Cultural "Cecilio Muñoz Fillol", C/Pangino, 8, 13.300, Valdepeñas-Ciudad Real (España).

★ La Caja General de Ahorros de Granada convoca a la **XXIV edición del Premio Literario**

Jaén. En poesía, habrá un único premio consistente en **15000 euros** y la publicación de la obra en la Editorial Hipérion de Madrid; podrán aspirar a él poetas de cualquier nacionalidad; las obras estarán escritas en castellano, serán inéditas y no premiadas en otros concursos. La extensión no será mayor de 1000 ni menor de 500 versos. Se presentarán dos copias mecanografiadas en hojas tamaño A4, a doble espacio y por una sola cara; rige el sistema de plicas. Los trabajos deberán remitirse a Editorial Hipérion (Premio Jaén de Poesía) C/ Salustiano Olózaga 14, 28001 Madrid, España; el plazo de presentación vence el **31 de mayo de 2008** y el jurado se expedirá en septiembre.

★ El Ayuntamiento de Badajoz convoca al **XXVII Premio de Poesía Ciudad de Badajoz**, con una dotación de **9000 euros**. Podrán concurrir todos aquellos originales inéditos, escritos en español, que tengan una extensión mínima de 400 versos en formato Din A-4, a doble espacio y por una sola cara. Cada autor podrá presentar copias originales quiera y tres copias de cada uno, en ejemplares separados, numerados y mecanografiados. Rige el sistema de plica. Los trabajos se recibirán, hasta el **2 de junio de 2008**, en el Registro del Ayuntamiento de Badajoz, a nombre de a Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Badajoz, C/ San Pedro de Alcántara 34, 06001 Badajoz. En el sobre, deberá consignarse: "XXVII Premio de Poesía Ciudad de Badajoz".

★ Está abierta la convocatoria al **XXI Premio Internacional de Poesía Fundación Loewe**, dotado con **20000 euros** y la edición en la Colección Visor de Poesía, este premio será adjudicado a un libro de poemas inédito con extensión mínima de 300 versos en lengua castellana. Los trabajos deben presentarse por triplicado y en papel tamaño folio. El concurso utiliza el sistema de plicas, incluyendo en el interior de la misma, además de los datos personales, una fotocopia de algún documento de identidad y una carta en la que única y explícitamente se mencione: "Acepto cumplir las cláusulas de la presente convocatoria del Premio". El envío deberá hacerse a la Fundación Loewe, Carrera de San Jerónimo 15, 4ª planta, Código Postal 28014, Madrid, España. El plazo de admisión quedará cerrado el **24 de junio de 2008**, y el fallo tendrá lugar en noviembre. Con el fin de potenciar la creación joven, la Fundación prevé un accésit de **7000 euros** y publicación en la misma colección para un poeta menor de treinta años, sólo en el caso de que el premio fuera otorgado a una persona de mayor edad; por eso, si el participante es menor de treinta, debe indicar su edad en el exterior de la plica.

★ La Diputación de Valencia, a través de la Institución Alfons el Magnànim, convoca al **Premio Alfons el Magnànim "Valencia"** de poesía en castellano. El premio está dotado con **15000 euros**, suma en la que se considera incluido el pago de los derechos del autor de la primera edición, y de una estatuilla del escultor Ramón de Soto. El libro será editado por la Editorial Hipérion que incluirá este título en su catálogo general. Podrán optar por este premio los escritores con obras originales e inéditas, escritas en castellano y no premiadas en otros concursos.

No podrán participar los autores premiados en anteriores convocatorias de este premio. Las obras deberán estar mecanografiadas a doble espacio y por una sola cara, en papel DIN A4, debidamente encuadradas o firmemente sujetas (no se admitirán las sujetas con clips o similares), y tener una extensión superior a los 500 versos. Cada obra se presentará por quintuplicado. Rige el sistema de plica. En los originales solo se hará constar el título de la obra y un seudónimo. En sobre aparte cerrado y con el título de la obra y el seudónimo en el exterior se facilitarán los datos del autor, nombre, apellidos, dirección y teléfono de contacto, fotocopia del DNI y una breve referencia bibliográfica. Los trabajos deben enviarse, antes del **30 de junio de 2008**, a: Registro General de Entrada de la Diputación de Valencia (calle de Esrrans, nº. 2, 46003 Valencia, España). Sitio web: www.alfonselmagnanim.com

★ La Diputación Provincial de Soria convoca al **XXVII Premio Leonor de Poesía**, dotado con **10000 euros**, al que podrán presentarse poetas de cualquier nacionalidad con obras escritas en castellano. La extensión no será menor de 500 versos ni excederá de mil. Los trabajos deben presentarse mecanografiados a dos espacios y por una sola cara, por quintuplicado, en hojas tamaño Din A4, cosidas, grapadas o encuadradas. Rige el sistema de plica; tanto en la portada de los trabajos como en el exterior de la plica cerrada figurará de forma destacada: "XXII Premio Leonor de Poesía", el título de la obra y el seudónimo elegido. El envío debe hacerse por correo certificado a: Premio Leonor de Poesía, Excma. Diputación Provincial de Soria, Depto. de Cultura, calle Caballeros 17, 42003 Soria, España, debiendo arribar los trabajos antes del **17 de julio de 2008**. Sitio web: www.dipsoria.org

★ También la Diputación Provincial de Soria convoca al **XXIV Premio Gerardo Diego de Poesía para Noveles**, al cual podrán presentarse poetas de cualquier nacionalidad que no tengan obra poética publicada en forma de libro. Se acreditará esta circunstancia mediante declaración jurada, que irá incluida en el interior de la plica, junto a los datos personales. El premio, que está dotado de **5000 euros**, tiene exactamente las mismas condiciones, límites de extensión, plazo y dirección de envío que el Premio Leonor consignado aquí arriba, sólo que en el sobre deberá decir "XXIV Premio Gerardo Diego de Poesía para Noveles".

★ Está abierta la convocatoria al **XXX Premio Internacional de Poesía Ciudad Autónoma de Melilla**, dotado con **18000 euros** y la edición del libro ganador en la Colección Rusadir. El premio será adjudicado a un libro de poemas con extensión mínima de 750 versos. Los trabajos serán presentados a doble espacio, en quintuplicado ejemplar, tamaño Din A4, debidamente cosidos o grapados. Rige el sistema de plica. El original, sus copias y el sobre cerrado serán remitidos, antes del **15 de agosto de 2008**, por correo certificado al XXX Premio Internacional de Poesía "Ciudad de Melilla". Ciudad Autónoma de Melilla, Plaza de España, s/n - 52001 Melilla (España). Los trabajos podrán enviarse también por correo electrónico, en un úni-

co documento en formato Word o Pdf a internacionaldepoesia@melilla.uned.es

P

Poesía

★ **Escudero, Jorge Leonidas. Caza nocturna**, Ediciones en Danza, Buenos Aires, 2007.

Jorge Leonidas Escudero (San Juan, 1920) vuelve a mostrar en este libro las cualidades singulares de su poesía, sobre todo a través de la incorporación de modismos y estructuras del lenguaje oral y la tematización de personajes y situaciones del mundo de la minería. Pese a cierta apariencia de ingenuidad (se definió a sí mismo como "analfabeto electrónico" en el blog La infancia del procedimiento; en una de sus primeras entrevistas, cuando comenzaba a ser difundido en Buenos Aires, confesó ignorar a escritores como Juan Gelman o Joaquín Giannuzzi), la reflexión sobre los procesos de escritura suele ser también un tema de su poesía. El título del libro, que es también el del primer poema, alude a esa preocupación: "¿Cómo hago para dar el salto? ¿Pero de qué salto estoy hablando? No sé, simplemente un salto, salir/desto de siempre donde no hallo/ y sigo buscando". Escudero vuelve a sacar poemas notables del tema de los mineros, una vertiente que parece inagotable: "Allá por las alturas de Calingasta/ se me ocurrió hacerme rico de endeveras./ Me metí a cateador minero y pobrecito/ pretendía nada menos que oro clavetado" ("Queuzán"). Los diálogos callejeros o al pasar, pequeñas situaciones cotidianas y reflexiones íntimas aparecen como desencadenantes de otros poemas.

★ **Axat, Julián. (médium) Poética bell. Paradiso**, Buenos Aires, 2006.

Este libro de Julián Axat demuestra la falacia de una idea que durante años se sostuvo: que había temas ante los cuales no era posible hablar más que bajo la forma del testimonio, que cualquier poética fundada sobre la desaparición de personas durante la dictadura corría el riesgo de caer aplastada por la referencialidad, máxime si esos desaparecidos eran los propios padres. Pero Axat no hace de la desaparición una temática, menos aún una cuestión sentimental, sino el núcleo productivo de una poética. Así, el poeta sale a buscar lo que se ha perdido de manera irremisible, y como sabe que eso está perdido, que lo que puede encontrar no es sino una reconstrucción momentánea y fragmentaria, la opción no es ni la nostalgia ni la queja, sino exponerse a la aventura de un hallazgo entre huellas inciertas para que la voz, entre las voces, entre los géneros transidos (carta, testimonio, poema, relato, entrevista), entre las palabras, encuentre un destello que devuelva algo que tenga la contundencia de un objeto, pero no de una certeza sino de una pregunta:

versos cortos, para que cada palabra recupere su peso, prosas como cartas, pequeños títulos que se repiten con sus variaciones numeradas (indagaciones, restos). El poema sigue así el rastro de una foto, de un recuerdo de un compañero de militancia, de un relato en que la madre cuenta unos fantásticos lunares en la espalda (y marca para siempre la línea del placer en ese cuerpo de siete meses, la línea del amor), para, tras una ardua pesquisa que hace del poeta un detective, construir con esos fragmentos al que dice yo, sin soberbia, sin convicción, con una recobrada ternura. En poemas a los cuales las ilustraciones de Enzo Oliva acompañan a la perfección, Axat hace aparecer con esta poética el lado más íntimo de la política: aquel donde se trenzan, debieron trenzarse, se siguen trenzando los lazos entre la política y la vida cotidiana: los amores, las amistades, las militancias, lo que con ello se gana y se pierde. Como hijo, como padre, como H.I.J.O., como poeta.

indagación vti: eran ellos/ o éramos nosotros/ | | soltando pistas por el camino/ | para luego juntarlas/ y poder decir: | / _____soy.....yo.
(Anahí Mallol)

★ **Fontán, Celia. Un taxi a Bucarest, Papeles de Boulevard**, Rosario, 2007.

Nacida y residente en Rosario, Celia Fontán estudió Letras y Artes Visuales e integró en los años 70 el grupo literario Tupambaá, en Santa Fe. En esa ciudad publicó sus primeros libros (a partir de *Ha crecido el césped*, 1974). En 1989 obtuvo el premio Stuma de la Municipalidad de Rosario por *Los habitantes de Valdrada*. Entre 1993 y 1998 participó en la organización del Festival Internacional de Poesía de Rosario.

Un taxi a Bucarest: *Por aquel tiempo/ solía sentir cuando subía a un taxi/ que entraba en una zona secreta./ Las calles se enrarecían/ olvidaba de pronto mi destino,/ había una extraña iluminación de set,/ desde la periferia al centro de una revelación,/ cuando la luz enneguecía/ el taxi entraba a Bucarest.*

★ **Franco, Gabriela. Los que van a morir**, Ediciones en Danza, Buenos Aires, 2007.

Primer libro de poemas de Gabriela Franco (Buenos Aires, 1970).

Los que van a morir/ dejan fotos/ libros/ alianzas de boda/ | entre cajas y hermanos/ | la memoria de uno/ no es mejor que el silencio/ y quien tira guarda/ su trascendencia/ | los que vamos a morir/ más tarde/ revolvemente el mundo/ y hacemos del peso y de lo leve/ una filosofía de casa/ | el actor sabe del instante de la escena/ el cronista distingue la historia entre los bártulos/ | ¿qué rescata el astrónomo/ de las piedras de la casa de su infancia/ | ¿de qué prescinde el artesano?/ ¿acaso busca el alcohólico/ la copa del olvido/ | ¿nadie reza/ | pero dan ganas/ con tanto rosario y estampita/ por el aire el primer viento/ que uno respira y/ creyente o no/ se deja arrastrar por el desol/ ¿estás ahí?/ | los padres se fueron/ y no hay religión sino/ | la intimidad fraternal/ la comunión del silencio.

(sigue en pág. 36, col. 3)

Gabriela Bejerman

Mansa ansia

En tu oído

eran roscas enteras de olor desconocido
casi alcanzaban a diluir mi egoísmo entre las piedras
cuando escuché tu risa no era porque convenía
sino porque buscábamos de dónde manaba
de qué flor gigantesca venía
lo que no podías sentir o algo te guiaba
las plantas ciegas de noche nos hacen catar así
lejos de la tersura, apenas habláste
porque reías rápido de pura timidez

anudate a mi crueldad y descansa
es la hora de ayunar hasta la despedida
porque si hay otra vez yo no espero, con llave
cierro la única puerta hacia mí que conocés
y no sería mejor rechazar lo que nos separa
yo me río, por favor, no cargo respeto
ahora dame botefadas para saborear peor

eran roscas enteras de silencio
agujas en la paja del tiempo perdido
escuché una por una cómo te alejabas
tu caballo te hizo chico en un tris
cuando al fin te hayas ido voy a olvidarte
pero tu tangente todavía va, qué cruza, qué torna

cuando te hayas ido con todos los libros llenos de engaño
cómo voy a seguir diciéndome la misma mentira
en tu oído

Veraneo árboles

veraneamos juntos, montados en picos de estrellas
el beso era un fusil de chocolate
con que ahuyentábamos como lobos los malos sueños
fundidos en miel, aullidos y caballos
poblamos con flechas la constelación Centauro
hicimos flamear banderas de luz y leche
y cuando el oro oscuro de la noche quiso dormimos
huimos a las piedras del bosque y comimos árbol
ahora somos corteza de pino agudo
extendiendo su capa de filis verdes
en silencioso y lento devenir

Sobre escudos...

sobre escudos petrificados nos arrodillamos
las remotas lágrimas del tiempo se desparaman
entre volutas alzamos las negras manos buscando el
/perdón,
un amuleto contra la falta de entusiasmo
gritamos y después, de regreso por el camino de la
/vergüenza
nos vamos olvidando del deseo
mientras sobreviene la mansa, triste tranquilidad

El show no puede continuar

como el piso de una discoteca al amanecer
mi jueguito terminó exponiendo la torpeza
con lazos de amor desgrñados
nos ludo seguir bailando sobre una mesa de vidrio rota
ustedes sólo quieren líneas rectas hacia la angustia
falsa tibia que no puede acoger
dejo que se escurran entre mis dedos
niebla y peligro, caen las vértebras de la admiración
ya no es una audacia divertida
merezo una categoría estúpida para esta ignorancia
de querer comprar amor con sexy debilidad

Gabriela Bejerman nació en Buenos Aires en 1973. Publicó los libros de poemas: *Alga* (Siesta, 1999), *Crin* (ByF, 2002), *Pendejo* (Eloísa Cartonera, 2003), *Sed* (Cencerro, 2004) y la nouvelle, *Presente perfecto* (Interzona, 2004). En los noventa fue editora de la revista *Nunca nunca quisiera irme a casa*. En 2007 salió "Mandona" su disco de música bajo el seudónimo Gaby Bex (se pueden escuchar y bajar canciones en www.myspace.com/gabybexgabybex).

Francisco Garamona

El pony infinito

Obsesión de montar un retablo donde fijar estos
/momentos.
En la luz porosa de la tarde alguien pasa,
para fugarse en el misterio que después lo colmará.
Así recitábamos de memoria bajo el ómbú centenario
cuartetos prolijos y rimadas. El río estaba cerca
y con él se multiplicaba la casa en el reflejo,
como una fina gramilla que cayendo
pudiera establecer sus rasgos sobre el disuelto espejo.
Voces que escuché y abandoné,
querido Claudio, te escribo desde el silencio
apenas cortado por los camiones que pasan en la ruta:
ayer atropellaron a un caballo y lo dejaron tirado en la
/banquina.
Pienso desde este lugar donde se multiplica el hastío,
en el eje fantasmal de una carreta...
Al caballo hubo que levantarlo con una pala,
y mientras lo hicimos alguno de nosotros tropezó con sus
/huesos,
verde y amarillo, color del secreto
de esa laguna playa donde lo abandonamos.
Claudio, la primera señal cuando levantaste el brazo
y de un salto descendiste por la escalera derruida,
que daba a los pantanos.
Burbujeaba, el armazón de esa bicicleta de aluminio
/robada,
cuando la sumergiste bajo las callosidades de tus manos
que supieron empuñar la azada
y otras viejas herramientas.
¿Rasparías con tu espátula todo lo seco y quemado,
las excrecencias de la tierra,
para extenderlas como quien prepara una masa de pan al
/alba,
sobre esos tablonces de madera
que un día quisiste enumerar de uno en uno?
Ocupabas tu lugar entre las piedras,
todavía en tu memoria balaba,
esa oveja con el rostro de la madre,

y unas primeras gamas pasaban sobre tus ojos lisos.
Antes de irse, ella te abrazó dejando sobre la mesa
un vaso repleto de aperitivo...
Si ahora sueñan en lo duro,
entonces podrán habitar esta inconstante y extraña parcela
/de tierra,
que la destrucción de un dique iba a cubrir con sus
/mismas aguas.
Un tero quedó brillando a la distancia,
con su carcasa pulida pidiendo otro lineamiento...
Para acercarse a lo oscuro entre las zarzas y el pasto,
en ese cascabeleo donde encontrar lo necesario
para continuar en la maleza.
Se pierde el gris, el cobre y las primeras, paliativas, franjas
/de color,
dando vueltas en torno al esqueleto del caballo
que las aguas devolvieron a la irisada orilla.
Amanecías pensativo, con unas fibras laxas corriendo por
/tus dedos...
¿Y todas esas otras más celestes,
a las que se las vio ondular y detenerse
justo antes de entrar en la casa?
Había que dejarlas en lo intransmisible,
en lo que se gana yendo otra vez desde el principio.
Claudio mata a unos mosquitos
con un manotazo que se pega sobre el pecho,
asevera la acción mientras agita
su cresta verde de punk polvoriento;
sabe que flotan en el agua las larvas que pronto nacerán.
Un hacha apoyada contra los troncos;
el pitido de un jilguero cerca del pabellón de las orejas:
hay que levantarse y empezar con el trabajo...
Ibas, de una vez más y para siempre, a prepararte a ese
/ómnibus
que jugaba con las sierpes del camino,
una rotonda negra,
la mano sosteniendo el vaso plástico donde humeaba
el café que volcarías sobre la pierna de una vieja.

–Se me cayó un poco de café, le dije al cordobés
que volteó al escuchar el revoloteo de voces.
–Peor si hubiera sido vino, te contestó riendo.
Después te dormiste. Todo esto era tu pueblo,
cuando cruzabas los terrenos de esa quinta para ir a la
/clase de inglés.
Te lo decía mientras abarcaba con el brazo unas nubes
/disueltas
en el espacio que teníamos delante.
Pasaba el viento del norte entre las desbandadas aves
que iban a ocultarse adentro de un granero.
Parece que vendrá lluvia y granizo.
Hay ecos que resueñan, fogonazos que encienden
recuerdos de una leve corrupción:
–En el bar pedí caña y me dieron una taza rebosante...
Después los parroquianos fueron un tapete de hule
/dispusieron su juego,
que era el de tirar unas piedras
que al golpear contra la tabla de la mesa
se llenaban de pelos puntiagudos y rizados,
que encaneían y se iban pudriendo...
Vos estabas hablando por lo bajo, en secreto,
¿caso yo te oía por mi lugar de oír?
La pregunta se congeló en tus labios: ¿cuál era?
No quisiste responder. Había remolinos
de tierra polvorosa, superior a esa otra mezclada con
/arena,
que ya empezaba a girar sobre sí misma,
pegando sobre el vidrio que parecía ceder.
Estábamos en la segunda fila de asientos,
contando de atrás para adelante.
Mirabas cómo el cuaderno se llenaba con una escritura
/ansiosa
y me preguntaste algo relacionado con mi vida.
–Hoy no viví, escribí que vivía,
haciendo pactos con vos, Claudio.

Francisco Garamona nació en Buenos Aires en 1976. Es músico y editor de literatura. Publicó entre otros libros, *Parafern* (Deldiego, 2000), *Tavali* (Amaranta, 2003), *Cuaderno de vacaciones* (Siesta, 2003), *Una escuela de la mente* (Eloísa Cartonera, 2004), *Acete invierno* (Editorial Municipal, Rosario, 2005) y *La leche vaporosa* (Vox, Bahía Blanca, 2006). Este poema pertenece al libro inédito *Gravedad de las cosas menores*.

Laura Crespi

Arboles alineados

Dije que no moviendo la cabeza, porque no escuchaba nada de lo que decías, aturdida por el ruido de las voces que salían del cuarto contiguo. Ahí estaban ellos, evitándonos y a la vez muy pendientes de lo que decías. Porque nadie más hablaba, mientras yo me convertía en una variación de otro silencio. En algún momento apareció un dibujo borroneado en el vidrio de la cocina, líneas que se limitaban a decir lo mínimo.

A una cuadra del mar, el vapor empañaba despacio la noche y quienes parecían ocultarse, eran en realidad dejados de lado en virtud de la profunda unidad de dos personas. Como los velos al desaparecer uno por uno, o distintos pensamientos a la vez, y en esa discontinuidad una señal se sigue en la secuencia de canales frente a la pantalla de un televisor portátil.

En la ciudad brillan las vidrieras con huevos de pascua y alguien se convierte en oro en medio del follaje.

Una placa negra que sostiene trenzas de hilo negro. Ella deja en su cabeza guirnalda de flores apoyadas en los ojos, aros que desprenden una a una las miradas que van a insinuar la lejanía como un síndrome de otra bienvenida. En una combinación de todo lo presente y lo pasado, durante la vuelta del camino la lluvia se desplaza rítmicamente sobre el parabrisas.

De los trazos agrupados en dos círculos que hacíamos con lápiz verde, los árboles dibujados parecen moverse en un costado de la ruta litoral.

Y ahora lo que más sistematiza todo es siempre una instrucción que instala la versión del otro, divagaciones extravagantes y purísimas de algo infantil acariciando algunos dedos de la mano.

Intentando reparar los hechos descubro una intensidad en esa permanencia tan difusa. La vigilia apresa esa pared de niebla que era fácil construir al despertarnos. Luego sueño y algo se introduce en mis oídos con un golpe.

Desde las persianas se apoyan al borde de la mesa líneas de luz perpendiculares. Se ven los puntos del polvo en medio de una transparencia atravesada por las elucubraciones que se centran en un concepto y en una representación. La mirada vaga y vuelve a dispersarse en las partículas que suspendidas en el aire absorben algo de lo que en el sueño paulatinamente se perdía como un eco. Me inclino sobre la mesa baja para acomodar los vasos, cuando observando el polvo del agua algo en la mente se acomoda.

Este día nos reúne en una cápsula de humo. Las voces se adhieren como una segunda piel al silencio de algo así como un fuero interno. Conservando alguna imagen del futuro quedamos envueltos en la niebla, despidiendo la claridad de esa esfera enrarecida por la droga.

Contenía todo lo que parecía que pasaba en una intencionalidad autónoma, y a la vez desviada de lo que proyectábamos inmersos en los inicios de la reflexión.

Laura Crespi nació en San Fernando, Provincia de Buenos Aires, en 1973. Cursó estudios de periodismo en el Grafotécnico y de filosofía en la UBA. Es docente y librera. Publicó *Días de besos* (La internacional argentina, 2006). Estos fragmentos pertenecen al libro inédito *Arboles alineados*.

Marilyn Contardi

Nada más que impresiones

Círculos de sol

Los círculos de sol entran por la ventana,

hay una invasión de mariposas en la pieza

caen sobre mis manos, sobre mi cabeza, caen sobre la mesa sobre el cuaderno,

los piso y vuelven a volar sobre mis pies

todo lo atraviesan con sus cuerpos transparentes, luminosos

me hacen creer que mi cuerpo también se vuelve diáfano liviano,

que voy a flotar y elevarme con ellos cuando salgan volando y se pierdan, pura luz, en los espacios.

Otoño en las hojas

Miro las hojas de la morera a través de la ventana

el otoño ha descansado en ellas sin estrujarlas,

fueron sólo caricias de color.

Ni saben que las miro ni que entran por los ojos bellas gráciles

que animam todo el ser hasta hacerle sentir que es una rama llena de hojas, doradas entibiándose al sol.

Los días pasados

Los días pasados han venido.

Se han puesto a crecer de golpe lo mismo que ramas en la noche, conversan entre ellos como señoras de visita

Me abro paso a través del follaje: los amarillos tiemblan los verdes también los turquesas esquivos huyen por los fondos, la calandria complacida cambia de ritmo,

"el movimiento no es sino el desequilibrio que se ha puesto a andar"

la nube pasa de león a dama de ángel a camello voluminosa, blanca y se aleja

entro al patio escucho sus voces, ¿de qué hablan?

—Has dejado de ser la chica que eras y te comportas como si no lo supieras—

Te extraviaste y ni te diste cuenta,

en alguna parte, no sé sabe dónde, quedó la otra,

perdida por ahí, desconcertada, esperando que vuelvas... a buscarla

¿Serías capaz? ¿Es eso posible?

El arco de luz ya se hunde en las sombras

el patio en la última hora roza un instante el infinito

la casuarina pasa del verde calmo al verde sombrío

los paraísos lanzan suspiros delicados

y, apenas un palpito, pero... creyó que alguien se acercaba se detenía junto a ella, que de la nada salían manos para tocarla, que la abrazaban, que una boca respiraba junto a su oído,

ya saben, no había nadie

pero cuidado, no la toquen

sobre todo que no despierte no digan ni una palabra, cuidado...—

—Y ahora, entre nosotras, te digo... esa luna..., ni me lo cuentes, ¡cómo tarda en levantarse!

Cuándo empezará a brillar para ver el camino, y al fin poder salir de aquí —en puntas de pie si tiene que ser así, pero salir—

—: Yo te lo dije, nunca debimos volver; nadie nos esperaba todos se habían ido.

Ya se sabe, las cosas son así. No lo entendiste todavía?

—: Y para colmo, ni siquiera nos acordamos, de qué lado queda la puerta de salida.

Verano

Madrugada, las sábanas calientes contra el cuerpo

A mi lado toco el pelo largo, hirsuto de mi gata

estira su pata me roza, tan suave

mi hermana duerme

me levanto a mirar por la ventana

la calle está desierta no hay nadie por la vereda sólo la luz de la luna

Esta vez... ¿no será aquella? ¿habré soñado?

La sonrisa de mi madre me dice que sí

La luna entra por las celosías, la gata ronronea. No hay nadie más

¿Cómo han pasado como galgos ligeros los años!

Marilyn Contardi nació en Zenón Pereyra, Provincia de Santa Fe. Estudió cine en el Instituto de Cine Documental de la Universidad Nacional del Litoral y es docente del Taller de Cine de esa universidad desde su creación en 1985. Ha realizado numerosos filmes documentales, entre ellos uno sobre Juan L. Ortiz. Ha publicado *Los espacios del tiempo* (1979, Fundarte, Venezuela), *El estrecho límite* (1992, U.N.L., Santa Fe) y *Los patios* (2000, U.N.L., Santa Fe). Estos poemas pertenecen a su libro inédito *Cerca del paraíso*.

Liliana García Carril

Diario de animal solo

(con Gertrude Stein)

*El texto llega a tener
razones que el realismo no entiende.*
Lorenzo García Vega

sentirse solo ¿es realista?

Voy a ser objetiva: estoy en la cocina
(solo)

la canilla gotea

llueve

tomo whisky sin agua
tomo una ducha

me doy
una ducha

se hace un charco en el baño
el agua del charco no se mueve
no se va
el agua, aquí,
no conduce a nada
no puedo ser objetiva con el agua

la gata por ahí
lamiéndose
sabe que está conmigo.

voy en camino de hablar sola
y digo:
es la realidad

la mesa de la cocina es real
la cocina es real como la mesa
sentada es la realidad de estar
en la cocina sentada a la mesa

soy realista:
me siento confusa

el sentimiento parece ser real
soy un ser vivo
todo ser vivo es real de alguna manera

la cocina es realismo limpio
por el momento

hervir, saltar, adobar
freír, derramarse la leche y no
ensuciarlo todo con lágrimas.

una pesadilla que se tiene
al ver los plátanos
moviéndose

semejantes troncos
vencidos
o entregados
al viento del sudeste

¿es objetivo ponerse a mirar eso?
¿un martes a las cuatro de la tarde?

levantar la vista y fijarse
en qué otro asunto
de importancia.

a veces tengo un día
hoy
tengo un día
digo lo tengo, y lo tengo

quiero tener un día
y aquí estoy con el día

un día mío
sola yo y el día
que tanto quería tener

no un día de esos
ni un día de aquellos

ni me acuerdo del día
¿te acordás de aquel día?
ese día te odié

hoy está este día
y ésta cree
que puede tener un día
como se tiene
un gato.

hay que ser una misma
hay que saber
ser
una
misma

hay que saber qué es eso:

una misma es un mamífero
de la familia
de los antiguos común-mismos

del latín *communis*
(*vulgaris dogmaticus*)
y ellos mismos no sabían
quiénes eran;

es "nuestra palabra", decían

pero la misma
no entendía
la palabra "nuestra"
era una en germen
una mismita.

no es sentarse a mirar
el plátano
y dar un sentido
al hecho objetivo de sentarse

sentada
se está más
se tiene conciencia
de lo rotundo

no del plátano
en movimiento
sino de lo solo
que es
lo quieto

de una que lo mira.

hablemos de poemas
de problemas de poemas, gertrude
hablemos de los problemas del poema
hablemos de eso con levertov.

del mundo de los poetas ni hablar

del poeta en el mundo
del poeta en él

¿pero en qué mundo viven?

ah, llegó thenon
la que supo llamarse, encontrarse y
atenderse
una musa, thenon.

Carlos Battilana

Lluvia sobre el mar

Consuelos

Bajo el peso de muchos objetos
soy una sombra
que lejos de desear
administra
las horas.

En ese estado
donde tiene más lugar
el ruido de las cosas
que el silencio
de las palabras
vivo sin saber
si
las aguas van o vienen.

Lo amable
de esto
no se comprende. Oriento
mis brazos
al oscuro mal
de lo monótono
y nadie admite
-ni siquiera los ausentes-
que es el único camino.

Como una luz fatal
la antigua tradición
seguramente
concibe
en la conciencia de este quebranto
un acto
de belleza.

Materia

Miro a los niños. Uno, dos,
tres... El peso de
estos años
fue terrible
y casi no hay paz
en el
aire. ¿Quién
podrá
fuera de la política,
alejado del Capital,
decirme: este objeto
es pequeño
aquella alegría
es versátil
esto se inscribe
en el terreno de la
bondad?

Saludo con mi mano izquierda
a los próceres
del día
y camino
bajo la lluvia
a costa
del pasado.

La línea de la playa
es gris, pero hay
viento. En estos terrenos
fríos la pobreza
no es posible, el constante
sobresalto
se vuelve una moneda
real. Apoyo mis pies
en la arena, hago un hoyo
con mis manos,
arroyo
sin tristezas
un poco de materia
al aire.

Lluvia sobre el mar

En el ardiente círculo del mar
en su frío oscuro
cae la lluvia
propia de la noche
y no por temer al horizonte
a su fina línea
será esta lluvia
menos cruel. Pues bien, el barco
atraviesa el mar,
miramos a lo lejos
la lluvia
sobre el círculo de agua,
olemos un último sabor
de peces y racimos,
y detenemos
no con las máquinas,
sino con la perfección
de nuestras palabras
una escena
que hace mucho
consume
nuestra mente. Fieles a la tradición
recogemos
pedazos pequeños
de cielo
y de agua helada
que algo
dicen
o deben de decir
en su quietud
tan cruel.

Paisaje

En estos días
luego de numerosas letras
y lecturas
puedo decir
que los gritos
temblosos de mi hijo
me desvían
me llevan como en una estepa
a los árboles
inermes, al límite
blanco donde comienza
la debilidad. Hundirme en la nieve
para que el grito
desbordado se tapone
de frío, para que la bilis
negra de cada noche
comercie su evidencia
con el hielo congelado...

Bondad, herida sutil
que los otros pueden conceder
y nosotros, nuestro tiempo amoroso,
lo que acumula
es paciencia y rencor,
aunque los sentimientos
se contradigan.

Trazo una línea
en el borde de la llanura
apoyo mis pies,
uno en cada sitio,
y como un aborigen
destrozado
por la Conquista
retiro mis viejas oraciones,
desecho mi viejo lenguaje,
devuelvo mi memoria a la tierra
y camino,
como las arañas, o los
insectos invisibles,
en busca de una Biología
más elemental.

Liliana García Carril nació en Buenos Aires en 1951. Publicó los libros de poemas *Correspondencia incompleta* (bajo la luna, 1996) y *La mujer de al lado* (bajo la luna, 2004); compiló y prologó la antología de poemas de Lorenzo García Vega *No mueras sin laberinto* (bajo la luna, 2005).

Carlos Battilana nació en Paso de los Libres, Corrientes, en 1964. Reside en Buenos Aires. Publicó: *Unos días* (1992), *El fin del verano* (1999), *La demora* (2003) y *El lado ciego* (2005). Esta selección de poemas corresponde al libro inédito *Materia y otros poemas*.

Ezequiel Alemian

Poemas pobres

*Siempre hay que tener dos ideas,
para que una destruya a la otra.*
G. Braque

El colectivo se hunde en el túnel
y mi mente se dispersa.

Al subir, el sol
me ciega.

Algo había resuelto
unas horas antes.

Estaba seguro
de poder recordarlo.

Para fin de año
recibo de regalo
un reloj pulsera
que a nadie le gusta.

Igual lo llevo
siempre puesto.

Jamás digo
que no fui yo
el que lo eligió.

La ciudad se desdibuja
en ambigüedades: una época

cercana, obispos y dictadores,
algunos
destinos personales
perdidos en la hipocresía.

La prosa es fluida y prolifera.
Los capítulos son cortos.

La luz del alba
se extiende en las paredes
de mi casa.

Me propongo no dormir
hasta que en la historia
aparezca el amor.

Anoche en la manifestación,
hoy en el concierto de jazz.

El invierno fue corto pero
intenso.

No funcionó la estufa y
el radiador terminó por
quemarse.

Mi corazón no tuvo reposo.

Hoy el cielo amaneció
despejado.

¡A otra cosa!

Cada noche de la semana
estuvimos juntos en tu cama.

Cuando vuelvo a mi casa
duermo lo que queda del día.

Fue una lluvia intensa
e inesperada
que se desató
cuando se ponía la tarde.

Duró lo que una canción,

y el cielo se llenó de pájaros
que volaron desordenados
en todas las direcciones.

Tardé en encontrar
mis largavistas.

Quería comprender

si los pájaros

volaban tan alto
o eran sólo

aves demasiado pequeñas

Ezequiel Alemian nació en Buenos Aires en 1958. Publicó, entre otros libros, *La ruptura* (1997), *La devastación* (1999) y *Me gustaría ser un animal* (2003).

Ariel Williams

Viajante de comercio

Y este vidrio está sucio con qué
lo limpio ah está el pullover azul
pingüino no es lo mejor pero por
lo menos puedo ver qué veo en el tierral
ahora un trago y seguimos adelante
señor que algún lado llegaremos
mientras haya nafta comiendo tierra
con los dientes afilándose alrededor
de la lengua contraída adentro de
mi maxilar de mono abandonado
mono en medio del tierral en una vieja
chevrolet por supuesto y hay que entrar
a los pueblos de barro con chicos
gritones y gallinas colgando de alambres
para los enfermos sangre para la sopa
caldo gordo y colcha y a dormir
medallones de grasa en la barbilla
de los que sufren, cuyos ojos son los
únicos que no duermen en la planicie.

Fui a pescar un gran pez que vivía en Aranjuez
uno dos y tres no no era así pero suena
al que fue a pescar se lo comieron los mosquitos
y después encontraron el cuerpo reseco entre
los cachiyuyos vacío en el centro con el
pelo lleno de barro seco, seco en el centro
su hermano apoyó el farol en el tronco
y lloró un rato y después miró las estrellas
limpias del verano y se quedó seco también
para siempre en el centro, no fue más
nadie se convirtió en un nadie sin cara
aunque todos sabían que era el hermano
del pescador reseco él no era nada
no tenía cara nadie puede tener una
cara después de eso.

Y por qué será que estamos volando con Bettina
la linda a cincuenta centímetros del pedregullo
y vamos con rumbo a los galpones del sector
norte, los ladrados esos vienen del cielo o es que
nuestros cuerpos reverberan como campanas, o resonamos
con el cielo donde ladran los dioses, pesados
aún con el estómago lleno de carne el sueño
del enorme cangrejo rojo en el tambor, la luz
fría de los focos de la calle no pertenece
al dormir o después cuando flotamos sobre

las matas de las canteras lentos siguiendo
el cuerpo filamentosos de unas nubes en el cielo
oscuro nuestras sombras luminosas allá nosotros
con el estómago pesado de cangrejos, la luz
de los focos de la calle no pertenece es el
dormir, entre unos yuyos en la oscuridad de
la noche merodea una mariposa blanca.

En cada pueblo donde paso encuentro a la mujer
joven de pelo blanco sentada a la barra con el vaso
alto, algún líquido violeta fosforescente,
que dice que lleva el dios adentro y sonríe
con unos dientes largos marrones de tabaco
negro, dice que siente el contenido del dios
adentro y traga el líquido violeta el dios
se lleva como un pedazo de carne difícil
de digerir dice yo pido lo de siempre al
mismo barman que ya sabe que voy a
pedir lo de siempre y me lo tiene
servido antes de que lo pida pasa
a veces El Violinista por la calle y mira
de soslayo, entornando sus ojos blancos, a la
mujer del dios la mirada más pura no
podrá evitar el dolor igual seremos sus
huéspedes y en algún momento saldrá de las
entrañas la gran tenia con ojos humanos,
y volverá a reptar hacia el agua.

El hombre viejo tirado junto a la piletta de
agua celeste no hace mucho que nadó
con brazadas lentas de viento un poco torpes
y se quedó un rato de cara al cielo blanquecino
flotando en el agua, no hace mucho tampoco
que llegó a su habitación se desvistió miró
su cuerpo desnudo en el espejo antes de ponerse
los pantalones cortos verdes nuevos colgar la
toalla amarilla de su hombro y caminar
por la habitación el pasillo la cocina
salir al jardín y zambullirse, nadar un
rato con sus brazadas lentas un poco
torpes de viejo las paletas duras asomando
en la piel floja de la espalda y quedarse
también mirando el cielo desde su cuerpo
envuelto en celeste flotando en aire más denso;
no hace mucho, es decir, que salió de
mujer, ni que una parte suya entró varias veces

en mujer de muslos blancos, repitiéndose
entonces.

Hay tres o cuatro calles asfaltadas en el pueblo,
que concentran hotel municipalidad banco nación
comisaría bar restaurante correo caja de ahorro
iglesia biblioteca y fuerzas vivas de la comunidad y
aledaños punto
las fuerzas muertas mueren en el cementerio local:
pasando un largo, extenso, descampado, amarillo
pastizal, hay lápidas tiradas entre los yuyos.
Todo lo anterior resuena limpio en el aire
mañanero, cuando toca como una hora profunda
y vertical la campana de la iglesia y después,
en el silencio que se produce, unos pasos,
crujiendo en el pedregullo de la calle principal,
anuncian que lento, en cueros, desde el barrial
de los campos y la tierra ácida de los caminos,
entro yo en el pueblo, y no es
ni siquiera, ni por asomo, ni remotamente,
una entrada triunfal.
La única fanfarria la tocan una gallina que cruza
la calle y la nena del jumper blanco y rojo
trepada casi en el azul del cielo de un sauce
volando como se vuela con la hamaca:
jumper jumper jumper jumper jumper jumper.

Cielo – tormenta negruzca entre las paredes de tablas
y los postes, gallinas cluecas entradas en sus nidos;
en el Hotel de las Tablas varias mujeres dios mio
atrasan y varios hombres han dado y sereno, dejados
afuera de sí mismos;
en la sala de los vidrios del Hotel de las Tablas
los muchachos beben “nenes” antes de salir envueltos
en los quillangos floreados a la planicie;
por los pasillos negros del ala norte del hotel
viborean los dioscecitos – serpientes esperando
a los que morderán con dientes enterrados en encías
hinchadas: siguen las huellas de los condenados;
en una pieza blanca – cortinas, gasas, sábanas –
yo intento dormir mas la palabra blanca, clara
nada para agarrar las panzas largas, mas la
andanada sagrada carga, blanda, a la amarga
alma.

Ariel Williams nació en 1967 en Trelew. Actualmente reside en Puerto Madryn. Es profesor de la Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco. Publicó los libros *Viaje al universo* (1997), *Lomasombra* (2003) y *Conurbano sur* (2005), y fue coeditor de la revista virtual *Verbo Copihue - Letras Patagónicas*.

JAMES JOYCE, CA. 1903.



El juego de la tarde

En 1930, Joyce estaba escribiendo *Finnegans Wake* con el título *Work in Progress* y acababa de publicar el capítulo *Anna Livia Plurabelle*. El escritor checo Adolf Hoffmeister¹, que deseaba su autorización para traducir *Anna Livia*, dio a conocer este relato de una de sus entrevistas con Joyce en la revista praguense *Rozprawy aventina* en dos números durante 1930-31. Esta es la primera versión de esa entrevista en castellano².

entrevista de
Adolf Hoffmeister con
James Joyce
traducción de Mercedes
Cebrián

En agosto de este año (1930) Joyce estaba en París de paso. Su apartamento tenía el aire desnudo que una casa asume durante las vacaciones y el timbre sonaba con fuerza brutal en la habitación sin cortinas. En mi imaginación, aquel encuentro se revestía de ropajes solemnes, antiguos: yo llevaba frac, sombrero de copa y camisa de cuello duro; Joyce una capa de armiño blanco y una corona de laurel. Flotábamos, como en una película, lenta y elegantemente entre columnas de mármol. Con un gesto cortés, yo le entregaba a Joyce la primera traducción de *Ulises* al checo. Sonaba música en el ambiente. Una fanfarria de trompas. En la realidad, nos instalamos en el apartamento nada más acabar su limpieza primaveral, con los muebles aún cubiertos de tela como en un museo justo a punto de mudarse.

Joyce acariciaba la traducción de su obra en cuatro volúmenes. A nuestro alrededor, el vacío.

—Es azul cobalto, ¿verdad?

—Sí.

—El color del libro. Nada en el mundo es de un azul como éste. Es raro, Mr. Hoffmeister, pero cada minuto de este verano me parece más sagrado que el anterior.

Me agarró las manos, me atrajo hacia sí y me miró a los ojos.

—Hoy es el primer día que le veo verdaderamente, aunque ya nos hemos encontrado en otras ocasiones.

—Estoy muy contento de que su vista haya mejorado tanto. La prensa ha hablado tanto de este tema en París.

—Me curó un excelente doctor que me realizó una operación difícil en los ojos. Lo verá de nuevo en Zurich en septiembre. Le debo una eterna gratitud por haberme salvado la vista y la vida. Es el profesor Alfred Vogt de Zurich. Veo. Veo.

Joyce ve, distingue los contornos de las cosas pero lamentablemente no lo suficiente

todavía como para poder pasear por la habitación tranquilamente, sin golpear contra una mesa o con la vista está volviendo a sus ojos y con ella, una nueva energía. En otro tiempo, uno no se hubiera sorprendido de hallarlo en los lugares más impensables de la ciudad: en el Palais Royal durante los espectáculos infantiles de la tarde, en el refectorio de una fábrica, en un café pequeño y a trasmano, en un desfile de moda. Se iba a pasear por la ciudad, y acababa sus vagabundeos con una copa de vino. Andaba sin meta, sin objetivo, sin rumbo preciso o sentido del tiempo. Para estos vagabundeos, la vista era naturalmente indispensable. Temió perderla para siempre.

—Quería acabar mi última obra, *Work in Progress*. Ahora podré hacerlo. Pero yo nunca terminé nada, siempre tengo ganas de reescribirlo todo. A partir de *Dublinenses* cada obra ha sido un *work in progress*, aunque no lleven ese nombre. *Ulises* es la obra más acabada. Los fragmentos de *Work in Progress* que se han ido publicando en diversos lugares, han cambiado y siguen cambiando. *Anna Livia Plurabelle*, publicada en 1925 en *La Navire d'Argent* es sustancialmente distinta de la versión más reciente publicada por Faber & Faber en su *Criterion Miscellany* (1930). Entre estas dos versiones existe otra publicada en el número ocho de *Transition* (1927). Mi obra constituye un todo y no se puede dividir siguiendo los títulos de los volúmenes sueltos. *Ulises* naturalmente es un día de una vida, pero también podría ser la vida de un segundo. El tiempo es una escalera compuesta de principios y finales.

—El crítico Marcel Brion, en un bellísimo artículo sobre el concepto de tiempo en su obra, había adelantado la hipótesis de que la diferencia entre Dios y los hombres pudiera ser solamente una cuestión de tiempo.

—Sí, me comparó con Marcel Proust. Para Proust el tiempo es el centro de todo, el *Ding an sich* [la cosa en sí]. Este señor Brion ha descubierto en mi obra el principio de la relatividad; lo que pasa es que leer mi obra le cuesta tanto como leer a Einstein. Un número es un misterio que Dios descie-

(sigue en pág. 12)

Nuevas aventuras del Ulises

No todas las épocas tienen tanta fortuna; la nuestra tiene aquí, a la vuelta de la esquina del presente, hablando con una voz vigorosa y actual, un libro del calibre del *Quijote* o la *Divina Comedia*, un libro desde el cual el gran fantasma de la literatura piensa, ilumina y transforma nuestro tiempo y la percepción que tenemos de nosotros mismos. Es el *Ulises* de James Joyce, la odisea de Leopold Bloom a lo largo de un único día, el 16 de junio de 1904, publicado en 1922 en París y traducido en 1945 al castellano por J. Salas Subirat para la editorial Santiago Rueda (Borges había traducido en 1925 un fragmento del monólogo final de Molly Bloom).

Desde entonces, se ha vertido al español sólo una parte de la intensa tormenta crítica y biográfica que la publicación del *Ulises* desató. Entre los trabajos más notorios que hallaron edición castellana podrían citarse la biografía de Joyce por Richard Ellmann (1959; Anagrama, 1991); el volumen de ensayos *Las poéticas de Joyce*, de Umberto Eco (1962, traducido en 1993, en Lumen), un libro donde el italiano da lo mejor de

sí, luciendo un conocimiento profundo de Vico y Tomás de Aquino unido a su perspicacia para leer lo contemporáneo; y los tramos dedicados a Joyce en las *Lecciones de Literatura* de Vladimir Nabokov, impartidas en 1953 en Cornell, publicadas en 1980 en inglés y en 1983 en castellano (Bruguera y Emecé).

La mera lista de lo que falta, en cambio, ocuparía varias páginas; en el número 15 de *Diario de Poesía*, de 1990, se incluyó un brillante trabajo crítico de Hugh Kenner, "Joyce y su musa mecánica"; en el N° 53, de 2000, se publicó una selección de fragmentos del indispensable libro de Frank Budgen *Joyce and the making of the Ulysses*. En este dossier, una nueva excursión a la caza de las mejores piezas inéditas en español en torno a Joyce y el *Ulises*, una poco conocida entrevista de 1930 del escritor checo Adolf Hoffmeister aporta la única reflexión registrada de Joyce sobre la colocación de *Ulises* en el conjunto de su obra; un trabajo de Harold Bloom introduce, en disputa con la crítica posmoderna, el apasionante tema de qué cosa es un personaje (y aún, si se quiere, qué cosa la literatu-

ra); una miscelánea de impresiones de Joyce por sus contemporáneos permite ver al escritor operando en el mundo, "abriéndose paso —al decir del poeta Stephen Spender— en una realidad imaginaria, más real que la real, una zona del mundo transcendental de su arte, un mundo hecho enteramente de su imaginación y de su yo imaginado"; un trabajo de Matías Serra Bradford persigue el pasaje del manuscrito del *Ulises*, "de mano en mano" hasta la publicación de su facsimil en 2000. Por último, se presentan las reflexiones del artista Richard Hamilton en torno a la imposible ilustración de la odisea de Bloom; reflexiones que son a la vez una lúcida lectura del *Ulises*, una indagación acerca de la conflictiva relación entre imaginación verbal y visual, y el relato de su trabajo de varias décadas coronado con una exposición en el British Museum en 2002.

D. S.

Este dossier fue realizado por Matías Serra Bradford, Mirta Rosenberg, Daniel Samoilovich y Eduardo Stupia.

Eran trece o quizá quince hijos⁹. Casi todos viven aún. Dos de las hermanas son monjas: una está en un convento de Loreto en Dublín y la otra es misionera en China o en algún lugar de Oriente. El padre era un hombre alto y grueso, con los ojos azules y una voz bellísima. La madre quería mucho a Jim (James Joyce). Cuando no se sentía bien le pedía a Jim que tocara el piano. Algunos críticos alemanes atacaron a Joyce porque componía y tocaba el piano mientras en la habitación contigua se estaba muriendo su madre. La hermana de Joyce confirmó que había sido un deseo de la madre que se tocara.

Toda la familia amaba la música. Cuando Joyce volvía de un concierto, todos se sentaban en círculo y Jim analizaba durante largo tiempo la música y la interpretación, desentrañando la pieza musical movimiento por movimiento, compás por compás. Estas sesiones nocturnas formadas por infinitas elucubraciones y serias reflexiones acerca del mínimo particular, o también a propósito de obras de poca importancia, eran el hobby de Jim. No sólo con respecto a la música: a menudo visitaba anticuarios y llevaba a casa estatuas, objetos y obras de arte y hablaba sobre ellas durante toda la noche. Su voz, al ser la voz de un poeta, inspiraba respeto y temor. La familia no estaba contenta de que escribiera, y menos aún del argumento de sus escritos. Dublín, que Joyce tan a menudo había celebrado en sus obras indiscutiblemente irlandesas por temperamento y moral, lo ignoraba. Tras la publicación de Dublineses, Joyce abandonó Irlanda. Algunos habitantes de Dublín, filisteos escandalizados, se alegraron mucho de sentirse liberados de él, posiblemente para siempre. Ahora Joyce va raramente a Inglaterra y viaja casi de incógnito. En Irlanda, su nombre está maldito.

Entró el señor León, un judío ruso, secretario de Joyce. Hablamos todavía un poco sobre la posibilidad de traducir Work in Progress. Se discutía mucho y yo me sentía como un estudiante que acabase de empezar a abrirse camino. Joyce se levantó y se fue al cuarto contiguo. Volvió sujetando entre sus largos dedos el pequeño volumen de Anna Livia Plurabelle, como un profesor severo, con su alto porte escondido tras las lentes de aumento de sus anteojos. Sus labios sutiles sellados se abrieron en una sonrisa, quizá de placer al pensar en los sufrimientos que recibió en la escuela, cuando le castigaban con un palo, en un viejo castillo abandonado lleno de pestillos de horror. León y yo permanecíamos sentados en silencio en el borde de nuestras sillas.

—¿Quién lo traducirá?

—La señora Weatherhall, el doctor Vladimir Procházka, Vitezlav Nezval y yo.

—Y saben que es imposible de traducir.

—Lo sabemos.

—Es posible transformar el texto en poesía, con la mayor libertad poética de la que sean capaces. *Work in Progress* no está escrito en inglés o francés o checo o irlandés. Anna Livia no habla ninguno de estos idiomas, habla la palabra de un río. Es el río Liffey. Es una mujer, es Anna Liffey. No es exactamente un río, no es del todo una mujer. Podría ser una diosa o una lavandera, es abstracta. Es "Plurabelle" por sus posibilidades cómicas de tener afluentes y por la variedad de su belleza. Naturalmente, Anna es una simple corrupción del término latino que designa un río, *amnis*. Anna Liffey es el *Amnis Livi* de los mapas viejos. Desde ahí he transformado su nombre por analogía con una serie de Santa Anas de diversos países. Como Anna Sequanna, Annie Hudson, Susquehanna etc., nombres de mujeres o de ríos. Su antagonista es Humphrey Chimpden Earwicker (Here Comes Everybody⁹) o HCE, el personaje masculino de la historia. Se presenta con varios nombres, a menudo como Persse O'Reilly, que viene de *perce-oreille* (arete). Las iniciales se refieren al personaje principal, cuando aparece con diversos aspectos en el transcurso de la historia. Por ejemplo, *Hic cubat edilis Apud libertinam parvulam* (H.C.E.A.L.P.). Otros personajes que aparecen en *Work in Progress* son Finn Mac Cool, Adán y Eva, Humpty Dumpty, Napoleón, Lucifer, Wyndham Lewis, el Arcángel San Miguel, Tristán e Isolda, Noé, San Patricio etc. Bien, ¿conocen Anna Livia?

Joyce recita una de las primeras frases del fragmento.

—Anna Livia Plurabelle es una obra pequeña completamente hermética que también se puede leer por separado del *Work in Progress*. Se trata de la unión de montañas y ríos y de la fundación de una ciudad. Pienso que el traductor ha de ser un poeta para comprender el lenguaje y para comprender el río. Valéry Larbaud definió su larga y sorprendentemente precisa traducción de *Ulises* como "divertissement philologique". Quizá Anna Livia no tiene nada que ver con divertirse. Les espera un trabajo tremendo.

—Nos prepararemos intensamente para la traducción.

—Hacen falta seis meses para estas treinta páginas. No quiero crear dificultades para los traductores checos, no me gusta controlarlos como si fuese puntilloso y pedante, pero temo por mi obra. No quiero ser traducido, debo permanecer como soy, explicado de modo simple en la lengua de ustedes. Les dejo toda la libertad posible respecto a la transformación de las palabras. Me fio de ustedes. En su país hay tantos ríos. Escojan sus ríos: Vltava, Váha, Úslava y Nežárka. Es posible desvelarlos en palabras vagas, lo eran al principio cuando Dios era la Palabra. Creen un idioma para su país según mis imágenes. Viktor Llon en *Transition* expuso esta tesis:



James Joyce en París hacia 1934.

un escritor puede crear una lengua. En este caso, también puede hacerlo un traductor. Los europeos comparan mi trabajo con el de Rabelais en términos filológicos. Rabelais juega intensamente con el lenguaje.

Stendhal, en sus *Memorias de un turista*, escribe: "El señor L. está acostumbrado a hablar español e inglés en las colonias, empleando muchas palabras de las dos lenguas, lo cual le parece un sistema muy práctico". Stendhal continúa: "Muy práctico, naturalmente, solamente para el que habla inglés y español". Cierta tipo de reputación me persigue. La gente prefiere definirme como un idiota en vez de tratar de comprenderme.

—La gente se exaspera por que usted espera que sepan de muchas cosas.

—He recibido muchas cartas divertidas acerca de mi trabajo procedentes de lecto-

res corrientes. Uno de ellos me ha comparado con Gertrude Stein: "Miss Gertrude Stein experimenta al igual que usted, pero hasta hoy se contenta con mostrar una locura normalísima, empleando palabras que ya existen. Usted le lleva una gran ventaja al inventar las palabras que utiliza, si es que se pueden llamar palabras". Otro interlocutor trata de imitarme y considera que jugar con las palabras es como un juego de sociedad, me llama *Cerm's Choice*¹⁰ y afirma que mi trabajo es *Uncle Lear* para él.

Más tarde, cuando arribaron los traductores franceses, nos empeñamos todos en traducir un fragmento de Anna Livia, ellos al francés, el secretario de Joyce yo al checo:

mo la profundidad de la noche. Fluye negramente la calma de Anna Sequanna.

1. Adolf Hoffmeister (1902-1973) fue poeta, narrador, traductor y editor. Publicó una de las revistas checoslovacas más importantes, *Lidové noviny* (1928-30) y la revista literaria *Literární noviny* (1930-32). También era un artista de talento y un caricaturista que a menudo ilustraba sus propios textos. En los años treinta, cuando los nazis cerraron la revista satírica *Simplicissimus*, Hoffmeister emigró a Francia en 1939, y cuando Francia fue invadida se refugió en Marruecos. Allí fue arrestado pero huyó del campo de prisioneros y logró llegar a Nueva York, vía Lisboa y La Habana, en 1941. Volvió a Checoslovaquia en 1945 a trabajar para la UNESCO. Tras el golpe de estado comunista de 1948, Hoffmeister fue nombrado Embajador en Francia del nuevo régimen estalinista, pero poco después lo retiraron del cargo. A partir de entonces enseñó historia del arte en la Academia de Artes Aplicadas. Tras la invasión soviética de Checoslovaquia, Hoffmeister emigró de nuevo a Francia en 1969, pero decidió volver a su país en 1970. Murió tres años después, juzgado persona non grata por el régimen.

2. En un tráfico de lenguas que tal vez hubiera divertido a Joyce, la entrevista, que se desarrolló en francés, fue publicada originalmente en checo, y traducida por primera vez a un idioma diferente del checo en Italia en 1962, en el N° 2 de la revista *Europa Letteraria*; sólo mucho más tarde, en 1979, se publicó en inglés, en una versión reducida, en el volumen *James Joyce: Portraits of the Artist in Exile*, recopilado por Weland Potts para la editorial Wofhound. La versión que presentamos sigue la publicación italiana.

3. Se refiere a la Primera Guerra Mundial.

4. Las iniciales corresponden, en principio, a Humphrey Chimpden Earwicker, pero cambian de sentido numerosas veces a lo largo del libro.

5. Emile Pons.

6. Probablemente Hoffmeister está citando una opinión recogida en una conversación personal con Wells.

7. Publicado en septiembre de 1928, el artículo de Rebecca West "The Strange Case of James Joyce" fue respondido por, entre otros, William Carlos Williams, en la misma revista.

8. En realidad eran nueve.

9. "Aquí vienen" todos o "Aquí viene cualquiera".

10. Juego de palabras: el primero, *germen de primera calidad*, obviamente juega con el nombre de James Joyce; el segundo (*Uncle Lear = tío Lear*) hace jugar el nombre del famoso autor de poemas nonsense Edward Lear con la palabra *Unclear*, abstruso.

FOTO: LIPNITSKI

Encuentros con Joyce

Pocos de quienes conocieron a Joyce en las diferentes etapas de su vida, en Dublín, Trieste, Zurich o París, se han sustraído a intentar el retrato de "su" Joyce, y de esos textos surgen, a la vez que un personaje múltiple (pero siempre sospechoso de estar cuidadosamente construido, o en construcción), algunas pistas fascinantes de su formación, lecturas y método de trabajo. Lo que sigue es una apretada selección y traducción de ese vasto material.

traducciones de Mirta Rosenberg,
Daniel Samoilovich
y Matías Serra Bradford

La personalidad de Jim es revoltosa, está en desarollo. Nuevas influencias lo sacuden a diario, se embarca en nuevos hábitos. En el último mes volvió a casa borracho tres o cuatro veces (un domingo por la mañana volvió descompuesto y sucio, después de una noche entera callejeando) y ahora está interesado en probar vinos y licores y en procurarse a sí mismo un medio de vida. Le ha tomado, o parece haberle tomado el gusto, a la concordia, aun con aquellos suso celo y mala fe hacia él no desconoce, quedándose con ellos toda una noche bailando y cantando y dando discursos y riendo y recitando, y prolongando el alboroto del mismo modo mientras regresa a casa. Para definir cuál es su verdadera personalidad, uno debe calar en mucho de lo que sucede en estas influencias y hábitos y ver qué en ellos es lo que realmente afecta su mente; uno debe comparar lo que es con lo que era, uno debe analizar y juzgarlo por sus momentos de exaltación, no por sus horas de calma.

Su intelecto es preciso y sutil, pero no abarcador. No tiene un espíritu de estudioso. Su comprensión y su juicio artísticos son los que se esperan en alguien con su clase de intelecto —si no fuera más que un crítico, creo que sería un crítico de aquello que le interesa tan bueno como cualquiera que escriba hoy en inglés. Su talento literario parece ser extraordinario, tanto en verso como en prosa. Como dice Yeats, posee la capacidad de realizar una escritura espiritual harto delicada, y aunque escriba afilido o joven y virginal, o si escribe (como en "Viaja detrás del sol de invierno") acerca de algo que ha visto, la forma resulta poderosa, expresiva, grácil o cautivante, y su imaginación clásica y perceptiva. Sus "epifanías"—piezas en prosa (que prefiero a sus versos) y diálogos—también son sutiles. Se ha dedicado a ellas con un coraje y una memoria singulares, y una escrupulosidad científica; se ha probado capaz de padecer mucho esfuerzo con el fin de crear una pequeña cosa en prosa o verso. La

observación precisa y la ironía diabólica de su temperamento se expresan exacta pero no completamente. Si irá a realizar algo más amplio—una pieza de teatro, un tratado estético—no puedo decirlo. Su genio no es literario y probablemente atravesará muchas de las formas menores de la expresión literaria. Vivir es su objetivo en la vida, y a la luz de la enorme importancia de vivir, todo el resto son como chispas bajo el sol. Es por eso que está más interesado en probar licores, promover cenas, preocuparse por la vestimenta y las prostitutas, más que en si la pieza de un acto—el 'drama enano', como él lo llama—tiene posibilidad artística. (1903)

Stanislaus Joyce, en *The Complete Diary of Stanislaus Joyce*, Cornell Univrsity Press, 1971.

Si, recordaba su nombre, porque había estado en lo de un amigo que lidera una rebelión, aun más inquieta que la mía, y lo tuvo despierto hasta las horas grises de la mañana discutiendo filosofía. Lo invité a venir conmigo a la sala de fumadores de un restaurante de la calle O'Connell, y me leyó un conjunto de exóticas y breves descripciones y meditaciones en prosa, bellas pero inmaduras. Había abandonado la forma métrica, dijo, con el fin de obtener una forma tan fluida que pudiera responder a las oscilaciones del espíritu. Elogié su trabajo, pero me dijo: "Realmente no me importa si lo que hago le gusta o no. De hecho no sé por qué te estoy leyéndole esto a usted".

Luego, apoyando el libro, comenzó a detallar sus objeciones a todo lo que yo había hecho. ¿Por qué me había metido con la política, con el folclore, con el contexto histórico de los acontecimientos y demás? Sobre todo, ¿por qué había escrito acerca de ideas, por qué había condescendido a hacer generalizaciones? Todas estas cosas eran señales de un enfriamiento del hierro, del desvanecimiento de la inspiración. Me quedé perplejo, pero luego me sentí nuevamente animado. Pensé: "Es de la Royal University, y cree que todo ha sido resuelto por Tomás de Aquino, no debo preocuparme. Me he encontrado con muchos como él. Probablemente reseñaría bien

mi libro si lo enviara a un diario". Pero al minuto habló de un amigo mío (Oscar Wilde) que luego de una vida licenciosa se convirtió al catolicismo en su lecho de muerte. Espero que su conversión no haya sido sincera, dijo. No le gustaba pensar que Wilde hubiera sido deshonesto consigo mismo en el final de su vida... Al rato se puso de pie, y mientras se retiraba, dijo: "Tengo veinte años, ¿usted qué edad tiene?". Le respondí, pero me temo que me quitó un año. Con un suspiro, agregó: "Es lo que pensaba. Lo he conocido demasiado tarde. Es demasiado viejo".

W. B. Yeats, en *The Identity of Yeats*, Faber & Faber, 1954.

Nos visitó al día siguiente y el editor, Pat Meade, lo presentó a los demás como un periodista de Trieste. Se quedó bastante tiempo y de esa y otras visitas derivó material para una buena porción del *Ulysses*, que consiste de conversaciones y anécdotas en la oficina del *Evening Telegraph*. En su relato el editor aparece como 'Myles Crawford' y Hugh MacNeill es el 'profesor MacHugh' y John Wyse Pever es 'Wyse Nolan'. Otros periodistas figuran con sus verdaderos nombres.

En el *Ulysses*, Stephen Dedalus (el mismo Joyce) juega un papel importante en la conversación en la oficina, pero en la realidad estuvo muy callado y reservado en esa ocasión. Cuando los que habían terminado se mudaron al bar vecino, Joyce se unió a ellos pero tomó solamente soda con limón.

Visitó en varias oportunidades las oficinas del *Telegraph* y lo encontré en la calle un par de veces. En ambas ocasiones fue él quien me paró y me preguntó si quería tomar algo, pero nuevamente sólo bebí soda con limón. Sin predecir su fama futura, no guardé registro de nuestra conversación, pero recuerdo que discutimos temas literarios y escritores contemporáneos y que en general nuestras opiniones coincidían. Nunca se mostró agresivo ni dogmático al expresar su punto de vista, más bien siempre cortés y considerado.

Aquellos que se formaron una idea de Joyce a partir de su propio retrato por medio del personaje de Stephen Dedalus en *Un retrato del artista adolescente* probablemente lo imaginaron como una clase de joven arrogante, desdeshoso, presumido, que le da cátedra a un sacerdote jesuita acerca de Tomás de Aquino, y sobre Shakespeare y *Hamlet* al director de la Biblioteca Nacional. Nada podría ser más distinto a eso que el hombre que yo conocí.

Piarras Béasláí, *Joyce among the journalists*, Irish

Digest N° 75, Dublín, septiembre de 1962.

Esas tumultuosas emociones típicas de los irlandeses, ni siquiera cuando nadaba en whisky o vino se hacían evidentes para nosotros, que admirábamos en su paso atlético la respuesta perfecta de la máquina a las exigencias de su peripatética labor. Siempre estaba apurándose de una casa a otra para ofrecerle su hora de inglés a todos los triestinos. Enérgico y puntual en su trabajo, consagrado a su mujer, a sus hijos, a su casa, era notable por su sobriedad. Pero por dentro cargaba con un tormento poético, una aguda mente crítica, la paráquida *diablerie* de Joyce... Quería que leyera lo que llevaba escrito del *Ulysses*. Me mostró las hojas sueltas en las que preparaba el material de cada episodio, notas sobre la composición, citas, referencias, ideas, ensayos en diversos estilos. Cuando el material bruto estaba listo, se dedicaba a redactar el episodio completo, algo que hacía en menos de un mes.

Silvio Benco, *Pegaso N°2*, Trieste, agosto de 1930. Recogido en *James Joyce, Portraits of the Artist in Exile*, compilación de Willard Potts, Wolfhound Press, Seattle, 1979.

Cuando Joyce me vio aparecer en Zurich exclamó: "¡Ahí viene Buck Mulligan!". Me desagradan las comparaciones de ese tipo, y en mi timidez noté enseguida que, del mismo modo que un pintor utiliza a sus modelos para sus composiciones, Joyce les asignaba roles a los miembros de su entorno e imperceptiblemente ocasionaba la conversación que requería para su trabajo. Más tarde le sugerí esto a Frank Budgen, que no lo había percibido. Observaciones sucesivas confirmaron que este era el procedimiento de Joyce cuando se encontraba en compañía. (...) En una de nuestros paseos junto a rio Maggia, nos topamos con una piel de vibora seca y a pesar de su vista disminuida Joyce la notó y dijo: "Mirá, un preservativo gigante." (...) Joyce me llevó a la iglesia de Saint Sulpice y durante la misa hizo un relato detallado de todo lo que sucedía, de un modo objetivo y distanciado. Más tarde, mientras nos dirigíamos a lo de unos amigos le pregunté qué le había quedado de la educación jesuita. Su respuesta fue espontánea: plantear las cosas como para que puedan ser comprendidas y juzgadas.

August Suter, "Some recollections of Joyce", *James Joyce Quarterly* N°7, Tulsa, 1970.

En un encuentro que tuvimos en Zurich me dijo: "En mis obras se habla mucho de religión. Mucha gente piensa que soy un sacerdote fracasado. Pero no profeso ninguna religión. De las dos religiones, la protestante y la católica, prefiero la última. Ambas son falsas. La primera es fría e incolora. La segunda está constantemente asociada al arte; es una 'bella mentira', al menos es algo".

Georges Borach, "Conversations with Joyce", *London Magazine* N°1, Londres, noviembre de 1954.

Pero siempre con Joyce la otra cara de la moneda aparecía enseguida. Por eso, cuando se habló de tranquilidad y seguridad recaló sarcásticamente en la preocupación de los suizos con la limpieza y el orden, asociando esta manía con el impulso hacia la auto-complacencia, que según Joyce provocaba un efecto de esterilización, por ejemplo en la arquitectura moderna de ese país. Al partir regresó a ese tema y comenzó incluso a elogiar la suiedad: "Ustedes no tienen ni idea de lo maravillosa que es la roña".

Carola Giedion-Welcker, "Encounters with Joyce", *Horizon* N° 18, Nueva York, septiembre de 1948.

Un día fui al departamento de Joyce, cuando vivía en via Bramante, y me sorprendió encontrar el comedor completamente lleno de sillas. Era casi imposible moverse allí dentro. A Joyce le gustaba esa disposición porque podía sentarse en una silla y usar otras cuatro para apoyar sus brazos y sus largas piernas. Su esposa, Nora, estaba desesperada porque, tal como dijo con toda razón, necesitaban el dinero para comprar cosas de primera necesidad.

Otro recuerdo personal se remonta a la época de la Primera Guerra Mundial, cuando yo vivía en Zurich. Joyce también vivía allí en esa época, y me daba lecciones de inglés. Por supuesto, nadie podía olvidarse de la guerra. Yo era de Trieste, estaba a favor de Italia y esperaba que ganaran los ingleses, mientras Joyce, que era irlandés, esperaba que los ingleses perdieran. Empezó a leerme un artículo de un periódico para intentar convencerme de que él tenía razón. Mientras lo escuchaba me deprimi porque creí que ya no era capaz de entender inglés. Pero la discusión terminó con una carcajada cuando me di cuenta de que Joyce, debido a su excitación, estaba leyendo el *Zuricher Zeitung*, que estaba en alemán, con pronunciación inglesa.

También recuerdo la hermo-

sa voz de Joyce. Cantaba muy bien y sabía interpretar una melodía con gusto, un talento que compartía con su hermano Stannie y su hermana Eileen. Sólo cantaba en italiano; de hecho, decía que nuestra lengua era la única adecuada para el canto porque los acentos caen en la penúltima sílaba de casi todas las palabras.

Antonio Fonda Savio y Letizia Fonda Savio, "James Joyce: Two Reminiscences", *James Joyce Quarterly* Nº 9, Tulsa, 1972.

Un rasgo grato de Joyce era su genuino amor por Italia, un amor obvio, luminoso y deliberado. Su educación católica era la verdadera fuerza que lo había atraído irresistiblemente a nuestro país. Resulta imposible medir la admiración y el respeto hacia Italia que Joyce y su fama crearon en todos los sitios en los que vivió, especialmente en los países cuyos pueblos y gobiernos habían albergado antes una actitud de menosprecio hacia Italia. Todos los escritores que han hablado de Joyce antes de su muerte y desde entonces han dado testimonio de su profundo amor por Italia. Incluso en París, donde se había establecido su familia, Joyce nunca olvidó que sus hijos habían nacido en Italia. En las conversaciones familiares, que se habían vuelto políglotas por necesidad, Joyce solía iniciar largas charlas en italiano porque no quería que nadie olvidara esa lengua. Aunque permitía que sus invitados eligieran el idioma en que se desarrollaría la conversación, había dos palabras que nunca permitía que se tradujeran: los nombres de sus hijos. Para Joyce siempre debían ser "Giorgio" y "Lucia". Solía decir que la lengua del afecto familiar sólo podía ser el italiano. Entendía muy bien a Dante y podía explicarlo con la agudeza de un genio, no como suelen hacerlo los estériles y momificados comentaristas. Lo vi muchas veces con los ojos llenos de lágrimas después de una de esas lecturas comentadas.

¿Quién hubiera podido no reparar en este excéntrico durante los años en los que se paseaba por las calles de Trieste? Agil y esbello, sus piernas rígidas como las patas de un compás, caminaba con aire abstraído. En verano usaba un panamá de color indescriptible y zapatos viejos; en invierno, un abrigo deshilachado con cuello de piel.

Alessandro Francini Bruni, "Recollections of Joyce", *James Joyce Quarterly* Nº 14, Tulsa, 1977.

Un día Joyce se definió a sí mismo como "perteneciente a la familia de las jirafas", pues nada, ni él mismo, se salvaba de su sarcástico ingenio. Parecía un muchacho que había crecido de manera irregular, especialmente por su es-

tructura ósea. Todo el mundo quedaba impresionado de inmediato con sus ojos azules. Aunque era corto de vista, sus ojos eran agudos y expresivos, y centelleaban con la profunda luz de la inteligencia detrás de los anteojos. Su mano era fría e inerte, y nunca daba un buen apretón de manos. Cuando recorría las calles, sus piernas parecían un rígido compás.

Mario Nordio, "My First English Teacher", *James Joyce Quarterly* Nº 9, Tulsa, 1972.

Joyce nos saluda con elaborada cortesía europea, pero pienso que su actitud es distante, su apretón de manos frío. Visto de cerca no parece tan alto, aunque es de una estatura superior al promedio. La impresión de altura se debe a su delgada contextura, a su abrigo abotonado y a sus pantalones angostos. Después escucha, pero no mira, a su interlocutor. Su cabeza tiene la forma larga y ovalada de las cabezas de la raza normanda. Su cabello es suficientemente oscuro como para parecer negro en esta luz. La barba es mucho más clara, pardo-anaranjada y recortada en punta... isabelina. Detrás de los poderosos lentes de sus gafas sus ojos son claros, de un azul intenso, pero de forma incierta y expresión velada. Más tarde advierto que en un momento de sospecha o aprensión se convierten en un fulmineo azul cielo: el color de su rostro es rojo ladrillo, distribuido parejamente. La frente alta sobresale de su sombrero. Su mentón es firme y cuadrado, sus labios delgados y apretados, y forman una línea recta. Algo en la cabeza de Joyce me sugiere un alquimista. Es fácil imaginarlo en movimiento dentro de una habitación llena de mecheros, retortas y libros repletos de diagramas. Y algo en su porte recuerda a alguna alta ave de las marismas, vigilante, preocupada. Pero me tranquilizo. Lo que había imaginado bajo la pátina de un escritor famoso no está allí. Fácilmente podría haber sido un pintor.

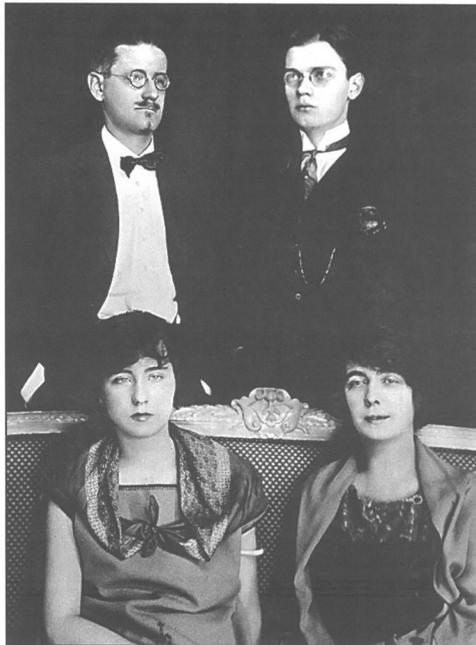
Frank Budgen, *James Joyce and the making of the Ulysses*, Harrison Smith & Robert Hass, Nueva York, 1934. En *Diario de Poesía* Nº 53, 2000, se publicó una selección más amplia de fragmentos de este libro.

Aún veo claramente en mi cabeza la expresión del rostro de Joyce cuando se levantó de ese rincón. Era más que teológica; al menos representaba ambos bandos de la teología, el bando del diablo tanto como el de los ángeles. Irradiaba intolerancia y disgusto; de hecho lo que más parecía transmitir era una desafiada autocompasión y un miedo absoluto a las consecuencias.

Lo había visto así en una

ocasión anterior, cuando habló con naturalidad, pero sin ocultar sus sentimientos, de su miedo al agua. Obligado a viajar a Inglaterra por algún motivo, había esperado durante días en un hotel de Le Havre o Dieppe hasta que el pronóstico meteorológico y la situación astrológica fueran favorables y compatibles entre sí. En una oportunidad le escucharon decir, tal vez bromeando, que lo alteraba cruzar de la orilla izquierda a la orilla derecha del Sena.

Glenway Wescott, "Memoirs and opinions", *Prose* Nº5, 1972. Recogido en *James Joyce: Interviews and Recollections*, volumen compilado por E. H. Mikhail, St. Martin's Press, Nueva York, 1990.



La familia Joyce en París: James, Giorgio, Lucia y Nora, 1924.

Un día estábamos en un café que está en medio de Champs-Élysées, sobre la mano izquierda—muy famoso, pero no recuerdo su nombre—y él me dijo, ante una mesa, que era la única persona viviente que conocía cierta canción folclórica. La había aprendido de su abuelo, y su abuelo había afirmado que, uno, era una canción que se había perdido y, dos, que era la mejor canción de amor del mundo. Me la cantó con su cuidada voz de tenor, mientras tres camareros devotos la escuchaban e inclinaban respetuosamente la cabeza al final de cada verso. Todos los camareros adoraban a Joyce: les daba propinas millonarias y, mejor aún, siempre solicitaba su consejo. Solía preguntarle a alguno de los camareros qué estaba mejor: el langostino a la tal por cual o el cordero a la cual por tal, y con la misma an-

siedad preguntaba si el camarero prefería a Racine antes que a Corneille o viceversa. Lo adoraban.

James Stephens, "The James Joyce I Knew", *The Listener* Nº 36, Londres, octubre de 1946.

HUXLEY. Era un hombre muy extraño. Solía verlo a veces en París. Su... podríamos decir, visión mágica de las palabras... nunca olvidaré una vez que me senté junto a él en una comida y le mencioné, pensando que le agradaría... y sí que le agradó... que acababa de releer la *Odisea*. Y su respuesta inmediata fue... me dijo: "¿Se da cuenta de dónde viene Odiseo, el nombre Odiseo?" Yo respondí, en voz baja: "No". Y él: "bien, en rea-

las palabras eran omnipotentes. Y no son omnipotentes.

Aldous Huxley, de una entrevista que dio en Londres en 1961, citada por Sybille Bedford en su libro *Aldous Huxley*, Chatto & Windus, Londres, 1973.

La locura de Joyce era la ópera, preferentemente Purcell, pero si no había nada de Purcell en cartel, la ópera a secas. En una ocasión incluso consiguió arrastrarme a la Ópera de París a ver *Sigfrido*, circunstancia en la que me descompuise violentamente del estómago, que es la manera en la que Wagner me afecta invariablemente (particularmente la manera en que solían interpretar a Wagner en la Ópera de París). Otra de las locuras de Joyce eran los cantantes irlandeses; casi cualquier cantante de ópera irlandés que llegara a París podía estar seguro del apoyo que recibiría de Joyce: siempre estaba en primera fila aplaudiendo estruendosamente. A veces, después de una o dos copas de vino blanco, era posible convencerlo de que él mismo cantara, y entonces él sacaba a relucir una espléndida aunque poco educada voz de tenor; hubiera podido convertirse en un buen cantante si hubiera querido.

Las conversaciones con Joyce eran siempre muy interesantes. Tenía un conocimiento enciclopédico de música, música de todos los tiempos y de todos los climas. Las conversaciones ocasionales sobre música solían prolongarse hasta muy entrada la noche, y en ellas desarrollaba muchas ideas nuevas. Por ejemplo, conocía especialmente muchas raras partituras conservadas en algún museo casi desconocido de París, y con frecuencia yo solía beneficiarme de sus conocimientos.

George Antheil, *Bad Boy of Music*, Doubleday, Nueva York, 1945.

Joyce era un poco gourmet, y nada le gustaba más que pasar sus veladas, casi siempre con su esposa o sus amigos, en alguno de los numerosos restaurantes que florecían en París en esa época, en los que la comida y la cocina eran verdaderamente buenas. En lo referido a los vinos tenía gustos peculiares pero extremadamente definidos. Experimentaba antipatía hacia el vino tinto, por noble que fuera la cosecha, y nunca, en ningunas circunstancias, lo bebía. "Es como beber carne líquida", recuerdo que dijo en una oportunidad. Pero por el vino blanco tenía verdadera pasión. Los más refinados vinos blancos, decía, correspondían a los elementos más etéreos e imaginativos del hombre, liberando la mente de las vulgares preocupaciones mundanas. No todos los vinos blancos merecían su aprobación... tal como descubri un día a mi pesar. Como tenía el privilegio de que fuera mi invitado en un restaura-

(sigue en pág. 16)

(viene de pág. 15)

rante, tomé la precaución de beber anticipadamente un botella blanco-Meursault o Montrachet—que consideraba bastante bueno. Pero por desgracia, en cuanto bebí el primer sorbo —era demasiado corto de vista para ver las botellas que estaban sobre la mesa— exclamé que seguramente era un borgoña, que él jamás bebía.

Rollo H. Myers, "Memoirs of Le Boeuf sur le Toit", *The Listener* N° 85, Londres, febrero de 1971.

Fui caminando hasta el departamento de James Joyce en la rue Galilé. Es un pequeño departamento amueblado tan pomposo y remilgado como una habitación de hotel. El hijo me abrió la puerta. Tenía un acento extraño, medio alemán y medio italiano... un acento de Trieste. Nos sentamos en unas pequeñas sillas duras y traté de entablar una conversación cortés con el hijo. Entonces entró Joyce. Resulta evidente que se había estado afeitando. Estaba muy acicalado, nervioso y simpático. Grandes anillos en los dedos pequeños y móviles. Enorme lentes cóncavos, en los que centelleaba la luz cuando él movía la cabeza como un pájaro, girándola con esa marcada insistencia hacia el que hablaba típica de los ciegos que se vuelven en dirección a una voz. Joyce llevaba grandes pantuflas a cuadros, pero salvo por ese detalle, uno tenía la impresión de que se había vestido con su mejor traje. Era muy amable, como suele ocurrir con las personas tímidas. Su bella voz gorjeaba lentamente como Anna Livia Plurabelle. Tiene la voz más adorable que conozco... líquida y suave, con un trasfondo de trinos y gorjeos.

Me contó que habían levantado la prohibición del *Ulises* ("Ulyseis", como le dice) en Estados Unidos. Tiene esperanzas de que la levanten en Londres, y estaba en negociaciones con John Lane. Parecía impotente e ignorante de todo eso, y ansioso de hablar conmigo. Uno tiene la sensación de que está rodeado por un grupo de adoradores y que tiene poco contacto con la realidad. Esta impresión un poco irreal era intensificada por la atmósfera de la habitación, la mimosa con su cinta, los movimientos de pájaro de Joyce, el centelleo de sus anteojos y la sensación de que los dos estaban escuchando algo que ocurría en la casa.

Me dijo que un hombre había llevado el *Uliseis* al Vaticano y lo había escondido en un libro de oraciones, y que había recibido la bendición del Papa. Parecía divertido pero un poco impresionado por eso. Se daba cuenta de que a mí me resultaba divertido, y al mismo tiempo a él no le resultaba del todo gracioso.

La impresión que me dio en mi visita a la rue Galilé es la de un animal muy nervioso y refinado... una gacela dentro

de una sala. Su ceguera hace más intensa esa impresión. Supongo que es una persona real en alguna parte, pero siento que nunca he pasado media hora con nadie que me haya dejado una impresión de tan frágil y vulnerable extrañeza.

Harold Nicolson, *Diaries and Letters*, Atheneum, Londres y Nueva York, 1966.

La vista de James Joyce, dice su hijo, es mejor que antes, pero sólo ve con el ojo izquierdo, y es completamente ciego del ojo derecho. Hace unos años tenía que escribir con lápiz azul en enormes hojas de papel blanco, pero ahora usa una pluma o un lápiz y cualquier papel que tenga a mano. Sabe escribir a máquina, usando un dedo de cada mano, pero sólo emplea una máquina de escribir para su infrecuente correspondencia, nunca para los manuscritos. Sus amigos vienen a mecanografiar sus manuscritos... abrece a las secretarías profesionales y nunca ha contratado a ninguna. Sus amigos también le leen... diccionarios, enciclopedias y otros libros de referencia. Cundo quiere que le lean algo para distenderse, usualmente pide que sea Ibsen. Nunca le han leído ni un solo renglón de Gertrude Stein, y parece no tener ningún interés por su obra. Los dos se conocieron, pero eso fue todo. Lo único que Joyce lee por sí mismo es su *Work in Progress*. Les lee algunas partes en voz alta a sus amigos, soltando alguna risita ocasional, retrocediendo y releiendo algunos fragmentos que le gustan especialmente. Nunca lee nada del *Ulises* ni de sus obras anteriores, que lo aburren cuando ya están escritas y publicadas.

Joyce ve a muy pocas personas. Nunca va a reuniones literarias, pero ofrece tres anuales, en Navidad, en Año Nuevo y para su cumpleaños, el 2 de febrero. Sólo su pequeño círculo íntimo está invitado a esas reuniones. Joyce siempre les canta a sus invitados canciones irlandesas, acompañándose él mismo al piano. Tiene voz de tenor y su canción favorita es "Molly Brannigan". (Su hijo, a propósito, no toca el piano). Joyce se levanta alrededor de las nueve, escribe un poco, pero se pasa casi toda la mañana hablando por teléfono. Verdaderamente le gusta hablar por teléfono, y parlotea horas con sus amigos. Antes del almuerzo toca y canta, y después trabaja hasta las cinco de la tarde. Ha estado con su nuevo libro durante años; nadie sabe cuándo estará terminado, pero Giorgio cree que está por la mitad. Después de las cinco, Joyce sale a dar un paseo, solo. Detesta a los perros y no saldría a caminar con uno. No hay ninguna mascota en su familia, que está formada por él, su esposa (de soltera Nora Barnacle) y su otra hija, Lucia. El restaurante favorito de

Joyce en París es Fouquet. Le gusta la ópera, el teatro (jamás se pierde la matinée de los jueves), los recitales de canciones e incluso el cine. Su ópera favorita es *Guillermo Tell*, que ha escuchado docenas de veces. Lo único que bebe es vino blanco. En este momento está en Zurich. Giorgio recibió recientemente una carta de él. Empezaba: "Queridos Oigroig y Noleh". Eso es Giorgio y Helen, al revés, y Helen es la señora Oigroig. Terminaba: "Con mucho amor, Obbab". Obbab es Babbo al revés, y *babbo* significa papá en italiano. Babbo ha sido el apodo familiar de James Joyce durante treinta años.

De una entrevista sin firma con Giorgio Joyce, *New Yorker*, 12 de enero de 1935. Recogido en *James Joyce: Interviews & Recollections*, citada arriba.

FOTO: OTTOCARO WEISS



Joyce en Trieste, 1915.

Una vez, estando con mi marido en un café de Montmartre, un dublinés reconoció a mi marido y se acercó a saludarlo. Había venido a París para asistir a un partido de fútbol entre un equipo irlandés y uno francés: en la conversación que siguió salió a relucir el nombre de James Joyce; como muchos simples dublineses, el hombre estaba empapado en el *Ulises*, aunque sin ninguna pretensión de sofisticación literaria. Inmediatamente nos dimos cuenta de que era el tipo de persona que a Joyce podía gustarle, y lo llamamos por teléfono para preguntarle si podíamos llevarlo de visita. Era domingo, Joyce estaba solo en su departamento y respondió: "Traíganlo ya mismo". El dublinés estaba algo azorado, pero encantado de conocer a Joyce. A Joyce, por su parte, le gustó particularmente descubrir que el hombre pertenecía a una vieja familia de fabricantes de vidrios, los Pughs, y él necesitaba algo así para *Finnegans Wake*; de hecho, un lector atento encontrará a nuestro hombre allí. Joyce le dio un ejemplar de *Ulises* al visitante y le pidió que leyera un pasaje con el acento del barrio bajo de la ciudad, el Coombe. El visitante produjo algo que encantó a Joyce, y luego buscó por sí mismo algunos otros fragmentos, con una seguridad que mostraba que conocía el libro

muy bien, y que lo había leído en voz alta antes, acertando con el tono que cada pasaje requería. Joyce estaba feliz de haber encontrado un ciudadano de a pie para el cual su libro era una obra maestra nacional. Una vez le pregunté dónde le gustaría más vivir; respondió tímidamente: "En una ciudad de alrededor de medio millón de habitantes, una vieja ciudad sobre un río con nombre de mujer".

Mary Colum, *Life and Dream*, Doubleday, Nueva York, 1947.

Aunque intelectualmente era complejo por naturaleza, era en realidad un hombre sencillo, y un hombre de refinada y delicada sensibilidad, como debe ser un artista. De hecho, su genio estaba constituido por dos características

Tiene el cuerpo de un estudiante, raquítico y de largas extremidades. Lleva su cabeza inclinada hacia arriba como los ciegos. Sus movimientos son añiados, sus manos y pies son muy pequeños, como los de una muñeca. Yo estaba leso de poder satisfacer su insaciable curiosidad. Constantemente inquieto, su pequeño cuerpo realizaba milagros de resistencia. Quería ir a todas partes, a pie, en tranvía, lo más rápido posible, lo más lejos posible. (...) Comenzó a llover y Joyce reprobó a su mujer por no haber traído un paraguas, a lo que ella respondió que los paraguas le parecían cómicos. Esto lo llevó a él a contar de un amigo de París, un joven noble de Camboya, cuyo título le otorgaba el derecho a llevar hasta seis paraguas, uno encima del otro, y cuyo padre, el viejo noble, tenía derecho a siete. "Los paraguas no son tan cómicos, para mí, sino implementos muy distinguidos."

Ole Vinding, "James Joyce in Copenhagen", *James Joyce Quarterly* N° 14, Tulsa, 1977.

Es difícil leer acerca del modo en que Joyce inquiría a su mujer acerca de sus anteriores admiradores, o leer las cartas que le escribió en las pocas ocasiones en que estuvieron separados, sin tener la sensación de estar en presencia de algo más raro que la autodramatización y más compulsivo que la busca de material por parte de un escritor. Es como si Joyce estuviera intentando abrirse paso en una realidad imaginaria, mucho más real que la real, una zona del mundo trascendental de su arte, un mundo hecho enteramente de su imaginación y de su yo imaginado. Y eso es lo que son *Ulises* y *Finnegans Wake*. Son mundos completos en los que todo y todos los que Joyce conoció se han transformado en el propio Joyce, reteniéndolo sin embargo una realidad realista y su propia, exacta mentalidad.

Esto es, por supuesto, magia, un hecho del cual Joyce, fanáticamente supersticioso, era consciente. Sus amigos también sentían la terrible cualidad de su don de operar transformaciones de ese tipo. No es exagerado afirmar que Oliver St. John Gogarty, con quien Joyce se había peleado, sentía pánico al pensar qué clase de personaje Joyce podía llegar a hacer de él (resultó ser Buck Mulligan vagabundando en la Dublín nocturna). Otros pidieron explícitamente a Joyce que sus nombres o anécdotas relativas a ellos fueran fisonomizadas en el barro del *Finnegans Wake*, un pedido al que Joyce a menudo accedió.

Arthur Power, *Memoir of the Man*, *Irish Times*, Dublín, 14 de enero de 1941.

Stephen Spender, "All life was grist for the artist", *New York Times*, 25 de octubre de 1959.

Poldy

En un provocador ensayo escrito en 1985 como introducción al volumen dedicado a Joyce en la serie de la serie *Modern Critical Views*¹, Harold Bloom polemiza con la crítica post-estructuralista y expone una entera teoría de lo que es un personaje literario, centrándose en Leopold Bloom, el "Poldy" del *Ulises* de Joyce, al que considera "la persona más querible de la literatura occidental".

por Harold Bloom
traducción de Daniel
Samoilovich

Es una sensación extraña empezar la introducción de un volumen sobre la crítica joyceana un 16 de junio de 1985, en especial si uno se apellida Bloom. Poldy es, como Joyce quería, la figura más completa de la ficción moderna, si no de toda la ficción occidental, por lo cual es apropiado que tenga un día propio en el almanaque literario (*Bloomsday*) como los santos tienen el suyo en el calendario. Peroafortunadamente Bloom no es un santo sino un moderado, amable pecador; en pocas palabras, un buen hombre. Tan bueno es que incluso el crítico Hugh Kenner, que en un comentario anterior había visto a Poldy como una instancia de la depravación moderna, un judío elíptico si tal cosa existiera, en 1980 pudo decir que el héroe de Joyce era "capaz de vivir en Irlanda sin malicia, sin violencia, sin odio". ¿Cuántos son capaces de vivir, en la realidad o la ficción, en Irlanda o América, sin malicia, sin violencia, sin odio? Kenner, que dista de ser un sentimental, ve ahora en Poldy lo que el lector efectivamente ha de ver: una persona mejor que él mismo.

Richard Ellman, el biógrafo de Joyce, dice astutamente de Poldy que "no teme perder su individualidad". La crítica a la moda ha pergeñado un "Joyce post-estructuralista", asimilando a Joyce a Barthes, Lacan y Derrida y produciendo un Poldy sin yo, otro significativo flotante. Sin embargo el Poldy de Joyce, como Ellman puntualiza, es heroico e imaginativo; su fuerza mimética lo hace un aliado de la comadre de Bath, Falstaff y Sancho Panza, y, al igual que ellos, tiene una presencia arrolladora. Los precursores de Joyce son Dante y Shakespeare, y Poldy muestra una completud y una inmediatez a la altura de sus ancestros. Vale la pena recordar que después de Dante y Shakespeare, Joyce encareció sobre todo a Wordsworth y a Shelley entre los poetas. El naturalismo heroico de Wordsworth y el escepticismo visionario de Shelley encontraron también su camino en Poldy.

Cuán judío es Poldy? Aquí debo disentir un tanto con Ellmann, que dice que cuando

Poldy enfrenta al Ciudadano, afirma un punto de vista ético "más cristiano que judío". Poldy ha sido un no creyente judío, protestante y católico, pero sus afirmaciones éticas son normativamente judías, como Joyce parece haber comprendido mejor que Ellmann. Cuando Poldy contempla la existencia, la encuentra buena. Para Poldy, el lugar común no necesita santificación. Frank Budgen, siguiendo una insinuación de Joyce, enfatiza cuánto más viejo parece Poldy que los demás habitantes del Dublín visionario de Joyce. No pensamos en Poldy como en alguien que tiene treinta y ocho años, prematuramente maduro, sino como en uno que viviera en lo que la Biblia hebrea llama *olam*: el tiempo sin fronteras. Presuntamente, ésta es en parte la razón por la cual Joyce hace que su Ulises sea judío y no griego. A diferencia de un griego moderno, Poldy sostiene una continuidad sorprendente con un linaje del que tiene poco conocimiento consciente. ¿Cuánto hubiera cambiado el libro si Joyce lo hubiera centrado en un griego viviendo en Dublín? El aura del exilio desaparecería. Joyce, el

dublinense en el exilio, al experimentar su propia versión estoica de la amargura del Dante, encontró en Poldy al judío errante, el que ahora parece su inevitable subrogante. Poldy, no Stephen, es la verdadera imagen de Joyce.

Con todo, Poldy es ciertamente más parecido al Ulises de Homero que al Jacob de Jehová. Vemos a Poldy sobreviviendo a los Ciclopes, pero no luchando con uno de los Elohím para ganar un nuevo nombre para sí². Poldy ha abjurado de la Alianza, incluso si no puede evitar haber sido elegido. También Joyce ha abandonado la Iglesia, pero no puede rehuir la disciplina intelectual de los jesuitas. La percepción que Poldy tiene de haber sido elegido es un poco más misteriosa, o quizás es la percepción de Joyce de la elección de su héroe lo que constituye el verdadero misterio del libro. Al final de episodio de los Ciclopes, Joyce siente la evidente necesidad de distanciarse de Poldy, aunque más no sea porque la ironía literaria falla cuando es confrontada con el *pathos* heroico de una creación que desafia incluso el control de Joyce.

—¿Se refiere a la nueva Jerusalén? —preguntó el Ciudadano.

—Me refiero a la injusticia —respondió Bloom.

—Bien —dijo John Wyse—. Enfrentela entonces por la fuerza, como un hombre.

Pero esta no es, por supues-

to, la forma de actuar de Poldy. Ningún sarcasmo interpolado, aunque esté dramáticamente construido, puede modificar la dignidad de la réplica de Poldy:

—Es completamente inútil —dijo—. La fuerza, el odio, la historia, todo eso. No es vida para los hombres y las mujeres, insultar y odiar. Y todo el mundo sabe que es exactamente lo contrario de eso lo que la vida verdaderamente es.

—¿Qué? —dijo Alf.

—El amor —dijo Bloom—. Quiero decir, lo contrario del odio.

Siguen doce delirantes páginas de hipébole y fantasmagoría, detallando la salida obligada del noble Poldy del pub:

Y entonces he ahí que una brillante luz descendió hasta ellos y vieron como la carroza en que él se hallaba ascendía hacia el cielo. Y lo contemplaron a El en la carroza, revestido de gloria deslumbrante. Sus ropas eran como de sol y era hermoso como la luna y tan terrible que por temor no se atrevían a mirar hacia El. Y una voz que venía del cielo llamó: ¡Elias! ¡Elias! y El contestó en un gran grito ¡Abba! ¡Adonai!, y lo vieron a El mismamente El, ben Bloom Elias, ascender a la gloria deslumbrante entre nubes de ángeles a un ángulo de cuarenta y cinco grados sobre Donohe en Little Green Street como una palada de algo arrojada a lo alto.³

Todo se juega en la yuxtaposición de "ben Bloom Elias" y "como una palada de algo arrojada a lo alto", una magnífica deflación y un complejo gesto apotrópico de parte del propio Joyce. Como Falstaff y Sancho Panza, Poldy se come el libro, y las arduas ironías de Joyce, cuyo ingenio jibariza al de casi todos los demás escritores, son esencialmente formaciones reactivas a su amor por su extraordinario héroe y su identificación con él. Puede que el Ulises de Homero sea tan completo como Poldy, pero no sería una buena idea compartir un bote con él (uno se ahogaría y él sobreviviría). Poldy lo consolaría a uno ante cualquier adversidad, del mismo modo que empatiza de un modo tan emocionante con los dolores de las parturientas.

Joyce no es Flaubert, que pudo, a un tiempo, ser Madame Bovary y tomar una absoluta distancia respecto de ella, al menos desde una posición estética. ¿Pero cómo mantener una posición fija respecto de Poldy? Falstaff es el rey del ingenio y Sancho Panza el Papa de la astucia inocente. La

fuerza de Poldy, conscientemente forjada por Joyce, radica en su completud. "El hombre completo" es necesariamente un tropo, pero ¿de qué? Por un lado, en materia de afectos, Poldy, como el Ulises de Tennyson, integra todo aquello con lo que se ha encontrado. Su curiosidad, su susceptibilidad, su compasión, su potencial interés, son infinitos. En otro sentido, en cuanto a actividad cognitiva, Poldy, a diferencia de Stephen, ciertamente no es brillante, y tiene sin embargo una mente incansable, como la que Ulises debe

“ Por su fuerza
mimética, Poldy
es comparable a
Sancho Panza,
Falstaff o
la comadre de
Bath. ”

haber tenido. Se podría decir que tiene una mente shakespeareana, aunque no se parece a ningún personaje de Shakespeare (una comparación entre Poldy y Shylock puede resultar instructiva). Poldy no es Hamlet ni Falstaff, pero tal vez es Shakespeare, o Shakespeare renacido como James Joyce, del mismo modo que Stephen es el joven Dante reencarnado en Joyce. Podemos pensar en Poldy como el Horacio del Hamlet de Stephen, dado que Horacio nos representa a nosotros, la audiencia, y nosotros representamos a Shakespeare. Poldy es nuestro representante, y es el triunfo mayor de Joyce que cada vez lo representemos más a él, del mismo modo que estamos obligados y queremos representar a Shakespeare.

El Joyce post-estructuralista nunca se cansa de recordarnos que Poldy es un tropo, pero la verdad es que somos tropos de Poldy, que está más allá de nosotros, como una supermimesis de naturaleza esencial. Nunca me repondré de una caminata a través de un parque alemán con un amigo querido que es el más distinguido de los post-estructuralistas. Cuando le comenté, en mi inocente astucia, que Poldy era la persona más querible de la ficción occidental, me topé con la enojada réplica de que Poldy no era una persona, sino sólo lenguaje, y que Joyce, a diferencia de mí mismo, lo sabía (sigue en pág. 18, col. 3)



Joyce y Sylvia Beach en la puerta de la librería Shakespeare & Co., París, 1920.

Ulises de mano en mano

En un momento, las incasantes piruetas financieras de James Joyce lo impulsaron a redactar un manuscrito completo del *Ulises* para el coleccionista norteamericano John Quinn, suerte de mecenas que le giraba plata a cambio de documentos originales. Su modo de subsidiar a Joyce consistía en no solicitarle libros, sino manuscritos a pedido. Es oportuno recordar lo que subrayó el biógrafo Richard Ellmann, en cuanto a que Joyce "reclamaba mecenazgo más que caridad. La convicción de su mérito se justificó con el tiempo, pero estaba imbuido de él mucho antes de que aparecieran publicaciones o incluso manuscritos que lo confirmaran; puede decirse que la confianza en su talento antecedió su manifestación". La prerrogativa para Joyce se limitaba a escribir claro para que otro entienda —esa versión también se utilizara para la primera publicación del *Ulises*— y en escribir claro para que el manuscrito se cotizara mejor. Letra clara, texto deletéreo.

El manuscrito autógrafo, conocido ahora como Manuscrito Rosenbach, fue copiado de borradores de episodios antes de que Joyce los diera por concluidos y es el único borrador completo del *Ulises* de la mano de su autor. La odisea de esos mil doscientos folios tocó fin cuando poco antes de morir Quinn vendió sus colecciones y en una subasta el martillero le dio el sí a A. S. W. Rosenbach, uno de los operadores de bibliofilia más armeros del siglo XX.

La fortuna del manuscrito está bien contada en *Ulysses in Hand*, editado en 2000 por la Rosenbach Museum & Library, que también publicó los volúmenes *Rosenbach Abroad* y *Rosenbach Redux*, plagados de andanzas librescas.

Generosamente ilustrado, *Ulysses in Hand* funciona como un catálogo razonado de los papeles de Joyce y sus cuadernos de notas se presentan alternativamente como laboratorio, *terra incognita* sembrada de enumeraciones caóticas—variantes de verbos, homónimos, apelativos y frases oídas al vuelo—, y libros de horas (no más de veinticuatro). En Joyce los géneros cruzan de frontera: el cuaderno como prueba de galera, las segundas y terceras pruebas como *work in progress*. No deberíamos olvidar —para desmofificarlo y devolverle cierto carácter personal al origen de un clásico— que Joyce siguió retocando el texto del *Ulises* hasta tres o cuatro días antes de enviarlo a imprenta.

Como se explica en *Ulysses in Hand*, "la versión definitiva del *Ulises* es casi un tercio

más extensa que la versión que presenta el manuscrito debido a las adiciones realizadas en pruebas de galera." Cada cuaderno lleva, desde luego, su topónimo: Pola, Trieste, Locarno, París, Zurich, acaso revalidando que sus obras, como declaró el propio Joyce, representan "excursiones extravagantes hacia territorios prohibidos".

Los facsímiles reproducidos en *Ulysses in Hand* permiten observar el desplazamiento progresivo del margen derecho y el leve ascenso de las líneas—no atribuibles a sus problemas de vista—, que hacen de cada página de Joyce un cuadro mal colgado. (Y que el valor creciente de los manuscritos literarios se aproxime a los de una obra de arte también se debe a que cada vez menos escritores componen a mano.)

En estos manuscritos la puntuación —lleva maestra del irlandés— cobra relieve como en ningún otro lado. Y se hace patente el método de Joyce: por corte, en staccato, insertando brotes, implantes, oraciones unimembres. El estilo telegráfico no sorprende, además, si se tiene en cuenta el caudal de alusiones a lo postal que circula en su ficción y lo vital que resultaba el correo para la itinerante familia Joyce.

Ulysses in Hand permite ver, asimismo, que un manuscrito es la puesta en escena de una obra, por medio de espacios en blanco, intervalos, remisiones; es decir, un texto emboscado por elementos no verbales: el gesto, la presencia. Y nos permite examinar un trabajo en estado incandescente, como si aún se estuviera corrigiendo. Basta con espiar la caligrafía de Joyce —liendres prendidas a la calvicie de la página virgen— y volver a sus libros y el efecto de hormigueo se hace sentir de inmediato.

Un manuscrito nos pone de cara a la tarea que Joyce soñaba para sus lectores y críticos: dilucidar una letra. Decodificar, como apunta el excepcional J. C. C. Mays, "partículas que han sido preparadas por un ensimismamiento intenso, inmutable".

A Joyce lo fascinaba poner a trabajar a los demás. Los amigos debían conseguirles libros, tomar dictado, prestarle plata; los lectores, interpretar sus párrafos al infinito. Nos manuscritos de Joyce confiesan, sin querer, que la letra de un escritor es la máscara veneciana de su autobiografía. Y nos recuerdan, de paso, que entre otras cosas *Ulises* y *Finnegans Wake* son fábulas sobre la santísima trinidad: lo cotidiano, lo infimo, lo indescifrable.

Matias Serra Bradford

(viene de pág. 17)

perfectamente. Joyce sabía que Poldy era más que una persona, pero sólo en el sentido de que Poldy era un Dios humano y humanizado, un Dios que verdaderamente había devenido en un padre carenciado, angustiado por la pérdida de su querido Rudy. Sólo si Dios no es una persona Poldy no lo es, y el Dios de los judíos, con su carácter trascendental sublime, es también una persona y una personalidad, como corresponde a su carácter immanente y sublime. Sin duda la singularidad de Yahvé con respecto a todas las deidades rivales consiste en que Yahvé es completo. Yahvé es el Dios completo, del mismo modo que Poldy es el hombre completo, y Dios, después de todo, al igual que Poldy, es judío.

Obviamente, el post-estructuralismo francés es sólo un modernismo tardío: todo lo que llega de afuera es absorbido lentamente en la xenofobia París. El Hegel francés, el Freud francés, el Joyce francés, son todos ellos productos un poco pasados, del mismo modo que el romanticismo francés fue un fenómeno bastante tardío. El Joyce francés está casi tan próximo al texto de *Ulises* y *Finnegans Wake* como Lacan lo está al texto de *Tres ensayos sobre la teoría de la sexualidad*, o Derrida a Hegel o a Heidegger. No pueden estar más cerca, dado que la demora cultural o alejandrínica exige como remedio la interpretación errónea creativa. Decir que el "significado" se mantiene a distancia de Poldy es olvidar a un tiempo que Poldy es el Mesías (aunque no esté claro de quién) y que uno de los nombres cabalísticos de Yahvé es "lenguaje". La diferencia entre Joyce y el Joyce francés es que Joyce hace de Dios un tropo del lenguaje, mientras que los tardíos parisinos (y sus agentes) hacen del Demiurgo un tropo del lenguaje, lo cual implica que Joyce, naturalista heroico, no era gnóstico y Lacan sí (quizás sin conciencia de serlo).

En tanto gnóstico consciente, lamento la pérdida del naturalismo heroico joyceano y del heroísmo natural de Poldy. Déjenlos deconstruir a Don Quijote; el resultado será igualmente penoso. La crítica literaria es una disciplina que nos enseña no sólo a leer a Poldy como Sancho Panza y a Stephen como el ingenioso hidalgo, sino también, amigablemente, a retornar a Cervantes y leer a Sancho como Poldy. Gracias a la bendición borgeana del arte de la atribución errónea, podemos aprender no sólo a leer *Hamlet* y el *Inferno* como si hubieran sido escritos por Joyce, sino también a Don Quijote ¡con el divino Sancho como un judío irlandés!

Joyce necesariamente está más próximo a Shakespeare que a Cervantes, y la obsesión de Joyce con Hamlet es

crucial en *Ulises*. Su famosa lectura de *Hamlet*, tan como la expone Stephen, puede ser vista como un sutil ajuste de cuentas con Shakespeare en tanto que su padre literario más imponente en la lengua inglesa. Ellmann, ciertamente el más confiable de los estudiosos de Joyce, insiste en que Joyce "no muestra nada de esa ansiedad de las influencias que ha sido atribuida a los escritores modernos... Si Joyce tuvo alguna ansiedad, fue relativa a la dificultad de incorporar todas las influencias que hubiera querido". El tema es quizás más dialéctico de lo que Ellmann cree. El Virgilio de Joyce no es Dante, sino Shakespeare, observa Ellmann, y del mismo modo en que la voz poética de Dante sólo madura cuando Virgilio se esfuma de la *Comedia*, Shakespeare tiene que esfumarse del *Ulises* a medida que madura la voz de Joyce.

Según Stephen, Shakespeare es el rey muerto, y no el joven Hamlet, que deviene el prototipo del artista romántico, del propio Stephen. Shakespeare, como el fantasma, ha sido traicionado, sólo que Anne Hathaway fue una reina Gertrudis mejorada y le puso los cuernos al bardo no con uno, sino con sus dos hermanos. Esta derrota sexual de Shakespeare ha sido intensificada por la pérdida de la dama oscura de los sonetos a manos de su mejor amigo, una suerte de tercer hermano. La venganza de Shakespeare consiste en resucitar a su propio hijo muerto, Hamnet, que entra en la obra como el príncipe Hamlet, con el propósito de vengar el honor de su padre. Tal hijo resurrecto parece quedar libre de ambivalencias edípicas, y en la visión de Joyce no se siente sexualmente atraído por Gertrudis ni siente celos, ni siquiera reprimidos, por su padre muerto. Así, Stephen y Poldy, en tanto dos aspectos de Shakespeare/Joyce, miran fijamente un espejo durante el episodio de "Circe" y ven a un Shakespeare hierático e imberbe ("rígido en su parálisis facial"). No comparto el punto de vista según el cual Poldy y Stephen "no logran ver más que un símil paralítico de Shakespeare" (W. M. Schutte), ni el de que "Joyce nos advierte que está trabajando con identidades aproximadas, no perfectas" (Ellmann). Tomo esta escena más bien como un signo de ansiedad de las influencias, con el precursor Shakespeare burlándose del efebo Joyce: "Sé como yo, pero presumes mucho cuando intentas parecerte demasiado a mí. Eres solamente una versión imberbe, rígida en su parálisis facial, a la cual le falta mi potencia y mi serena compostura".

El obsceno Jack Mulligan, la bestia negra de Joyce, malinterpreta débilmente a Hamlet como una masturbación y a Poldy como un pederasta. Joyce mismo, a través de Stephen, lee erróneamente de un modo fuerte a Hamlet como la ven-

ganza del cornudo, una lectura que en principio resultaría más plausible atribuir a Poldy que a Stephen. En una lectura errónea más fuerte aún, quisiera sugerir que Joyce reescribiera Hamlet de modo tal que pueda destruir en la obra el elemento que le resulta más amenazador, a saber el Hamlet muy diferente y extrañamente desinteresado del acto V. Stephen cita la sutil herejía isabelina de que el Padre es Su Propio Hijo. Pero la que podríamos llamar aún más sutil herejía shakespeariana (y también freudiana) sostiene más bien que el Hijo es Su Propio Padre. Tal es el Hamlet del Acto V, que se refiere a su padre muerto sólo una vez, y sólo como "el rey". El Hamlet de Joyce no adolece del complejo de Edipo. El Hamlet de Shakespeare quizás sí, pero lo deja atrás en el intervalo entre los actos IV y V.

Stephen como príncipe no me convence; Poldy como el fantasma del rey muerto, y por lo tanto como Shakespeare/Joyce, es más problemático aún. Uno desearía que el fantasma fuera exorcizado, dejándonos con la espléndida trinidad Shakespeare / Poldy Joyce, con Poldy como la figura transicional que reconcilia al antecesor y al sucesor, una suerte de Mesías, quizás. Shakespeare es el Antiguo Testamento, o Ley estética antigua, mientras que Joyce es el Nuevo Testamento, o nuevo designio estético. Poldy es la figura inter-testamentaria, apócrifa y apocalíptica, y sin embargo una abrumadora representación de la vida en el aquí y ahora. Joyce avanzó hasta escribir *Finnegans Wake*, el único rival legítimo de la vasta novela de Proust en la literatura occidental de nuestra época. Lo que ha mantenido a los lectores normales de Joyce apegados al *Ulises* no es sólo la dificultad del *Finnegans Wake*, a la vez real e imaginaria. Earwicker es un jeroglífico gigantesco; Poldy es una persona, completa y amable, segura de sí misma, más amplia y más evocadora que su propio libro. ☐

1. *Modern Critical Views-James Joyce*, Chelsea House Publishers, Filadelfia, 1986.

2. Bloom se refiere a la lucha de Jacob con un enviado de Dios (o tal vez con Dios mismo), y al hecho de que tras ese combate recibió el nombre de Israel, "el que ha luchado con Dios". *Elohim* es una denominación plural ligada al concepto de divinidad; su significación exacta es controvertida: para algunos es simplemente un plural mayestático del Dios único, para otros significa literalmente "dioses", denotando la supervivencia en la Biblia de tradiciones politeístas o abarcando en un solo haz a Dios y sus ángeles.

3. Para la traducción de este párrafo sigo la versión de J. Salas Subirat, Ed. Santiago Rueda, 1945.

La imposible foto del mundo de *Ulises*

Richard Hamilton, nacido en un arrabal obrero de Londres en 1922, expulsado de la Royal Academy en su momento por "incapaz de aprender", es considerado el creador del pop art inglés y uno de los mejores dibujantes del siglo XX; es particularmente célebre su serie de grabados sobre el arresto de Mick Jagger en Londres a mediados de los 60. La recreación visual del *Ulises* de Joyce ha sido para Hamilton un interés, un conflicto y un trabajo de toda una vida, plasmados en una carpeta de grabados en permanente expansión; ha exhibido distintas etapas de este *work in progress* en 1950 en el Institute of Contemporary Arts de Londres, en 1988 en la Galería Orchard de Dublín y en 2002 en el British Museum. A continuación se presentan, prologadas por el distinguido crítico Terry Eagleton, una serie de reflexiones de Hamilton sobre su trabajo.

Hamilton y Joyce

por Terry Eagleton
traducción de Eduardo
Stupía

Que el *Ulises* de James Joyce le haya servido de acicate a la vigorosa imaginaria visual de Richard Hamilton es una verdadera paradoja. Porque lo visual difícilmente podría considerarse el medio "natural" de un escritor como Joyce, con una fe tan asombrosamente arraigada en los recursos del lenguaje; la única fe, quizás, que pudo conservar durante los largos años de exilio autoimpuesto en Europa. Joyce era un acólito devoto de la palabra, un sacerdote secular de la imaginación verbal; y este tenaz compromiso con el poder de la escritura fue sin ninguna duda una compensación así como también una celebración, si pensamos en la virtual ceguera que hizo que la tarea de corregir las pruebas del *Finnegans Wake* fuera para Joyce una empresa tan titánica como las aventuras de cualquier héroe épico.

Nos hemos acostumbraado a la noción de la "crisis del lenguaje" del siglo veinte; a la certeza de una suerte de brecha fatal entre la palabra y la cosa, de la limitada capacidad de los signos verbales abstractos para estar a la altura de las complejas exigencias de la experiencia contemporánea. Entre los escritores modernos y posmodernos esta crisis del signo ha sido en su debido momento catalogada apelando al más remanido de los clichés verbales: "si pudiera decirlo, te lo diría" y otras diversas frases hechas de la época post romántica. Entre los miembros de esta desanimada congregación, Joyce se destaca como un artista cuya fe en las sinuosas estratagemas del lenguaje es absolutamente incommovible; un hombre del que se sabe que ha proclamado, con todo lo improbable que parezca, que la palabra escrita es capaz de dar cuenta de toda sensación posible, aun de aquella que aparece como la más recóndita, privada e inefable. Bien puede ser que detrás de esta curiosa fe anti-

moderna palpite un linaje indistintamente irlandés de lo oral y lo retórico; una tradición lingüística que siempre se preocupó muy poco por cómo las palabras se ajustaban al mundo (una tediosa obsesión de los ingleses) y si estuvo, en cambio, muy alerta al lenguaje como gesto y acción transformadora, tan real y material como un golpe en la cabeza.

Joyce, entonces, nunca formó parte de la brigada de los "ver para creer", consciente como era de la naturaleza lingüísticamente mediada de toda experiencia supuestamente "inmediata". Al atravesar los segmentos más enfáticamente "realistas" del *Ulises* —Leopold Bloom rascándose, vagando, bebiendo, defecando— nos resulta imposible no notar que toda esta experiencia aparentemente tan natural es algo escrupulosamente construido por Joyce, en su agotador empleo flaubertiano de los estilos literarios. ("Estilos", desde luego: porque, ¿cuál sería el "estilo" de un James Joyce?) Cuando el ojo se esfuerza por penetrar la densidad del texto escrito para poder "ver" a Molly, a Bloom y a Stephen tal como son, resulta detenido en el nivel de la materialidad de las palabras; palabras que insisten en interponerse entre nosotros y el objeto visual, recordándonos silenciosamente que incluso las realidades humanas más aparentemente naturales son en realidad construcciones sociales y verbales.

La Joyce de esta estrategia de Joyce es clara. Se opone a la ideología del "sentido común" que dice que ver es saber y poseer, que las superficies visuales erigen verdades instantáneas y que lo obvio es siempre lo real. Tales certezas son típicas de quien manda y no tanto de quien obedece, del colonizador antes que del colonizado; pertenecen a aquellos reconciliados con su realidad social, y no a aquellos para los cuales ésta es un problema insoluble. La perversa delectación de Joyce en el más puro grosor corpóreo del lenguaje se convierte así en una táctica para hacer frente a la insidiosa "naturalización" de la

palabra, que siempre sirve a los propósitos de un grupo o de una clase. Al llegar al radicalmente "invisualizable" *Finnegans Wake* nos hallamos por completo confinados dentro de una enmarañada polifonía de lenguas, códigos, idiolectos, inhibidos de saltar el cerco de este gigantesco carnaval de signos en busca de la siempre reconfortante, nada problemática tierra firme.

Aun así, es de destacar el hecho de que algunos lectores del *Ulises* efectivamente son proclives a labrar sus propias vividas imágenes de este o aquel personaje o evento: la mayoría de nosotros, por ejemplo, coincidiríamos en una imagen aproximada de la apariencia de Leopold Bloom, aun cuando la información visual de la que se nos provee es deliberadamente magra.



Leopold Bloom (1983), frontispicio de la carpeta de grabados de Hamilton sobre el *Ulises* de Joyce.

Obedeciendo a alguna extraña lógica, la gran ficción de Joyce es, al mismo tiempo concienzudamente verbal y densamente material; por un lado una virtuosa parodia de otro texto literario, por el otro un Dublín sólido, chato, inhabitable, cuya fiel realización tipográfica iba a demandarle a Joyce un inmenso esfuerzo. *Ulises* nos entrega un mundo intensamente visualizable, aunque no según el modo realista de un Austen o de un Trollope, cuyo plácido realismo inglés este a años luz de las condiciones sociales de este irlandés europeo desarraigado. Si la novela guarda alguna relación con el realismo burgués de Inglaterra es más por ser una parodia sin remordimiento que una obediencia reproducción. Y si eventualmente provee materiales pa-

ra una reconstrucción visual, lo hace elusiva, oblicuamente, dejando un espacio inusual para la imaginación participativa del lector.

Es precisamente esta libertad, esta apertura del texto lo que Richard Hamilton ha aprovechado con un uso asombrosamente diverso de sus recursos. Las técnicas que despliega aquí, a través de sus medios gráficos —la alusión y la cita visuales, la mezcla de realismo y fantasía— son traducciones visuales de los propios modos verbales de Joyce; no son "representaciones" de la novela, sea lo que sea que eso signifique, sino una suerte de extravagancia paralela en una clave diferente, un contrapunto perceptivo con la prosa de Joyce. No es posible sa-

namiento forzoso en las filas de nuestro ejército de posguerra fue el tiempo del que dispuse para leer; la excelente biblioteca del regimiento, poblada de clásicos de la literatura inglesa, desde Chaucer hasta Hardy, ponía a mi alcance la dieta básica. También pasaba muchas horas en las barracas leyendo y rele-

“No es posible sacarle una foto al mundo de *Ulises*, así como no es posible fotografiar un dolor o el abandono.”

yendo mi edición de *Ulises*, dos volúmenes en tapa blanda publicados por Odyssey Press. Y fue entonces, en 1947, cuando empecé a pensar en la posibilidad de ilustrar la gran novela de James Joyce. Probablemente, la muestra de libros franceses ilustrados que había visto en la National Gallery en 1945 también me había estimulado lo suficiente como para querer imitar con entusiasmo los logros de Picasso, Matisse, Braque, Rouault y otros en materia de libros ilustrados.

Resuelto entonces a ilustrarlo, iba a analizar el *Ulises* con una envidia mucho mayor de la que pudiera haber aplicado a cualquier otro libro de los que había leído. El proceso de estudiar a Joyce con suma diligencia iba a proveerme no sólo de material temático, sino también de la evidencia de una libertad estilística y técnica que podía ser perfectamente practicada en la pintura. Cada uno de los dieciocho capítulos del *Ulises* es encarado por el autor de manera diferente; el lenguaje, la forma y el tema van modulándose para expresar las más diversas situaciones y personalidades contrapuestas. Joyce, con su magistral dominio de los estilos y su virtuosismo para entretenerlos en un heterogéneo tapiz, era el modelo ejemplar que iba a inculcarme la libertad de ensayar todo tipo de improbables asociaciones en el campo de la pintura.

Mis dibujos despertaron cierto interés cuando expuse algunos de ellos en la exhibición dedicada a Joyce en el Institute of Contemporary Arts en 1950, pero un encuentro con T.S.Eliot, cuando éste ejercía profesionalmente el rol de director ejecutivo de Faber, me inhibió de seguir adelante con el trabajo. Eliot me (sigue en pág. 20)

Work in progress

por Richard Hamilton
traducción de Eduardo
Stupía

Frontispicio

El único beneficio que obtuve de dieciocho meses de confi-



Las cantineras del bar Ormond, Lydia y Douce, en el capítulo de las Sirenas del Ulises (octavo capítulo de la parte II); escribe Joyce: Bronce y oro, la cabeza de la señorita Douce al lado de la cabeza de la señorita Kennedy, tras la persiana del bar Ormond, oyeron pasar los cascos vicereales, acerosonando.

Estudio para la acuarela de las Sirenas; escribe Joyce: Sobre la suavemente combada bomba de cerveza yacia la mano de Lydia suavemente, regordétamente, déjalo en mis manos. Toda perdida en compasión por el rebelde. Adelante, atrás, adelante. Sobre la manija lustrada (ella siente los ojos de él, mis ojos, los ojos de ella) su pulgar y su índice pasaban piadosos; pasaban, repasaban y, tocando suavemente, se deslizaban luego tan suavemente, lentamente hacia abajo, un fresco y firme bastón de blanco esmalte sobresaliendo a través de su deslizante anillo.



mi de una inmediata revisión exhaustiva del texto. Pero no pude encontrar referencia alguna que pudiera respaldar su afirmación, hasta que una eskuela del propio Ellmann me aportó el dato del capítulo y la línea (Nausicaa, página 306, línea 979 de la edición corregida por Hans Walter Gabler).

Eolo

Ya octogenario, Picasso realizó una generosa serie de ilustraciones para *La Celestina*, el clásico español de Fernando de Rojas. Los pequeños grabados de Picasso son magistrales, ajustados perfectamente en escala a la edición de bolsillo exquisitamente concebida por el editor Aldo Crommelynck. En esa oportunidad, se realizaron pruebas de impresión de las sesenta y cuatro planchas agrupadas en una única hoja de papel de grandes dimensiones.

La locación del episodio de Eolo es la oficina del *Freeman's Journal* donde tiene lugar una sostenida afluencia de personas que se encuentran, se dedi-

can a sus menesteres y se marchan. Hay titulares de estilo periodístico que puntúan el texto a intervalos reguerales. La prueba múltiple de las planchas de Picasso para *La Celestina* me sugirió que un grabado compuesto por pequeños elementos podía ser adecuado para el tratamiento crispado que Joyce le da a este capítulo sobre el incesante alboroto de la prensa. Una ventaja de esta opción era poder utilizarla como una suerte de bolsa de retazos, para conservar pequeñas ocurrencias y esbozos de ideas que de otro modo podrían quedar rezagadas.

Sirenas

Las cantineras Lydia Douce y Mina Kennedy son las Sirenas de la Odisea. Este es el capítulo del Ulises que se concentra en el sonido, con muy diversos usos de las onomatopeyas; el estilo es "poético" y cada frase resuena con dulzura:

Bronce y oro, la cabeza de la señorita Douce al lado de la cabeza de la señorita Kennedy,

tras la persiana del bar Ormond, oyeron pasar los cascos vicereales, acerosonando.

Boylan, el amante de Molly (la esposa de Bloom) entra al bar:

A guisa de saludo para la linda señorita Kennedy tocó el borde de su inclinado sombrero de paja. Ella le sonrió. Pero la hermana bronce le sonrió aún más, componiéndose para él una cabellera más vistosa, un seno y una rosa.

Las cantineras se comportan de manera tímidamente seductora:

Sobre la suavemente combada bomba de cerveza yacia la mano de Lydia suavemente, regordétamente, déjalo en mis manos. Toda perdida en compasión por el rebelde. Adelante, atrás, adelante. Sobre la manija lustrada (ella siente los ojos de él, mis ojos, los ojos de ella) su pulgar y su índice pasaban piadosos; pasaban, repasaban y, tocando suavemente, se deslizaban luego tan suavemente, lentamente hacia abajo,

un fresco y firme bastón de blanco esmalte sobresaliendo a través de su deslizante anillo.

Aparte de un vistazo que cree haberle echado en un capítulo anterior (Lestrigones), esta visita al Ormond Bar es la única ocasión en el transcurso de la jornada de Bloom que pudo haber implicado para él un embarazoso encuentro con Blazes Boylan, pero... la potencial confrontación no tiene lugar. Leopold hace lo imposible por ignorar la presencia de su rival.

Desde joven, lo que más me ha gustado de la música son las canciones (idéntica pasión tenía Joyce). Alguien me sugirió que ponerle música a un poema no es demasiado diferente a asociar la palabra impresa con imágenes. Sin embargo, el vínculo entre palabra y sonido verificable en las canciones de un Schubert o de un Dowland, por ejemplo, difícilmente tendría correlato en una relación de texto e imagen pictórica. William Blake es virtualmente el único 'en el arte occidental con la habilidad de interrelacionar la pintura con la expresión verbal. El modo

que Masaccio representa la expulsión de Adán y Eva del Jardín del Edén ilustra perfectamente la anécdota pero su eficacia metafórica depende, hasta un cierto punto, del poder de la imagen para evocar la narración que la ha inspirado. La serenata de las Sirenas de Joyce convierte a cualquier pintor en un impotente.

Los bueyes del Sol

Ninguno de los episodios del Ulises es más complejo que "Los bueyes del Sol", en el cual el nacimiento de un niño en la casa de Horne, una improvisada maternidad, tiene su eco en el texto con el nacimiento del lenguaje y su progreso histórico, en una proesión de estilos de prosa inglesa, desde el conjuros latino pasando por el anglosajón, Mandeville, *Morte d'Arthur*, Milton, Bunyan, Pepsy, y "continuando con Defoe-Swift y Steele-Addison-Sterne y Landor-Pater-Newman hasta concluir en una temeraria mezcla de lengua (sigue en pág. 22)



Boceto a lápiz (arriba) y grabado final (a la derecha) de la ilustración del episodio de "Los bueyes del Sol". Escribe Hamilton: Ninguno de los episodios del Ulises es más complejo que "Los bueyes del Sol", en el cual el nacimiento de un niño en una improvisada maternidad tiene su eco en el texto con el nacimiento del lenguaje y su progreso histórico, en una procesión de estilos de prosa inglesa, desde el angosajón antiguo hasta la jerga de los bajos fondos. Un pastiche de diferentes estilos artísticos me pareció adecuado, y así asigné a cada uno de los personajes y a los ambientes un estilo diferente, desde la Isla de Pascua a la abstracción, pasando por los egipcios, Bellini, Rembrandt, Barón Gros, Cézanne, el cubismo y el futurismo.

(viene de pág. 21)

franca inglesa, inglés de la gente de color, cockney, irlandés, slang del bowery y abruptos versos chabacanos", tal como lo describe el mismo Joyce.

Mi primer bosquejo para la alcohólica conversación en la casa de Horne era una paráfrasis del cubismo, aunque después me pareció una solución indigna de la protecnia joyceana y su intrépida ambición. Un pastiche de diferentes estilos artísticos es claramente mucho más adecuado para el episodio del nacimiento. Entonces, reelaboré un inconcluso segundo bosquejo de 1949 que a la vez reformulé completamente para incluir el concepto de un fluido desarrollo de estilos, desde los más antiguos hasta los más recientes. Una de las razones de mi reticencia anterior a ese abordaje era mi convicción de que los modos de percepción de la literatura y la pintura son intrínsecamente diferentes. Una obra literaria o musical se desarrolla secuencialmente, mientras que un dibujo o una pintura se percibe de una vez como un todo. Pero en el interin resolví el pro-

blema: mis pinturas de 1957 en adelante y un grabado de 1973 titulado "Las Meninas de Picasso" (donde pueden verse confluir sus diversos periodos) me dio una cierta confianza para mezclar los estilos y presentarlos como una sucesión de ideas.

La presteza de Joyce para canibalizar el estilo de otros escritores y otros géneros me había quitado ya hacia rato toda inhibición en relación a la marca unívocamente personal a la cual todo pintor presuntamente debe aspirar. *Ulises* es una trabajosa combinatoria de todo lo que Joyce sabía de Dublín en una fecha precisa, lo cual incluye sus habitantes pasados y contemporáneos; está construido con toda su pericia para el inglés, con una profunda comprensión de su pasado y de los usos y costumbres de todos los días. De mi estudio primigenio sólo conservé la relación de las figuras en la composición, pero asigné a cada uno de los personajes y a los ambientes un estilo diferente, desde la Isla de Pascua a la abstracción, pasando por los egipcios, Bellini, Rembrandt, Barón Gros, Cézanne, el cubismo y el futurismo.

Circe

De los estudios que realicé en 1949 para explorar las posibilidades de ilustrar el *Ulises* de Joyce, el que más me satisfacía era un dibujo del episodio de la ciudad nocturna. Si bien era ciertamente confuso, significaba a la vez un serio intento de lograr un concepto análogo al de ese capítulo donde la imaginación visual del autor se expande al máximo.

El método de Joyce en el *Ulises* no es descriptivo. Narra, registra y cataloga, crea debates y monólogos; juega con la parodia y el pastiche; y por sobre todo explora el lenguaje del mundo mental, pero nunca se propone hacernos ver cómo es el aspecto de las cosas. Los colores son signos; las formas, elementos de una arquitectura integral. Esa frase tan maravillosamente descriptiva, "el mar verde moco", nos dice más del carácter de Stephen Dedalus que del refugil del agua de la bahía de Dublín.

Hay un capítulo, sin embargo, inundado de detalles visuales. Las oscuras alucinaciones

de Bloom en el burdel de Bella Cohen desbordan de minucias sobre la ropa, las apariencias y las expresiones, las posturas y demás parafernalia. La forma literaria del episodio es la de una pieza teatral surreal con Bloom en el papel principal. Los personajes atraviesan raudos el escenario siguiendo elaboradas instrucciones en una asombrosa sucesión de personificaciones. No se describe a los actores sino las partes que ellos deben actuar en una charada incansable. La dificultad para ilustrar el episodio no reside solamente en la pléthora de detalles sino en la infatigable velocidad de la acción; el problema es equivalente a tener que delinear los movimientos de un actor encandando un veloz cambio de vestuario (de un actor, incluso, dotado de las ventajas de los efectos especiales cinematográficos para hacer más extremo aun su frenético *burlesque*) en una única hoja de papel.

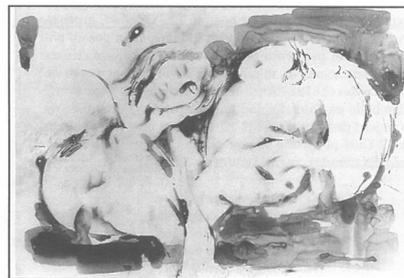
La erupción climática de la novela de Joyce ocurre cuando se quiebra el ciclo solar —es el momento en que el tiempo ingresa en un nuevo marco de referencia. Es medianoche —la ho-

ra de las brujas— cuando la hechicera Bella/Circe invoca el hechizo que transformará violentamente su isla en un torbellino de transmudaciones. El monstruo de las mil cabezas está en todas partes. Cunde el pánico. Con Dublín en pleno lanzamiento al lupanar para sacar afuera el corazón y el miembro viril, el libro se vuelve tumefacto e inevitablemente estalla —los cerdos andan sueltos. Climático en todo sentido; en su robusta espesura, en su pura exuberante invención, este capítulo es la cumbre de la plenitud.

Pasan tantas cosas en el texto que la síntesis es esencial si se pretende llegar a una imagen de él. La decisión de apelar solamente a las referencias que se hacen a Leopold Bloom aporta el fundamento para una futura selección y reducción más rigurosa. En esta escena delirante, nuestro primer actor despliega un verdadero catálogo de emociones humanas. Es, a su debido tiempo, agrio, tierno, tímido, desafiante, furtivo, temeroso, dócil, corajudo, azorado, expectante, obediente, triunfador, desdichado, lascivo,



"Las transmigraciones de Bloom", acuarela de 1984, ilustración de Circe, el alucinado episodio de la ciudad nocturna donde Bloom es sometido a sucesivas transformaciones.



Dos estudios (arriba) y la obra final (abajo) "¿En qué postura?", 1985 y 1986.



apasionado, digno, indignado, solemne, gracioso, acongojado, amargo, formal, apesadumbrado, reflexivo, acobardado, reluctante, amoroso, quejumbroso, sojuzgado, planidero, humilde, abyecto, abatido, íntegro, aterradorizado, furioso; ¡y esta es apenas la mitad de los adjetivos adscritos a él!

La negra farsa de la ciudad nocturna es una corriente de inventiva que corre con metódica prisa a lo largo de más de cien páginas. No hay manera de que una única imagen pueda dar cuenta de estas complejas interrelaciones, salvo muy alusivamente. Como escribe Richard Ellmann: "El universo es capaz, por lo menos, de penetrarlo todo, irrevocablemente, y Joyce extrae un placer casi místico de la convergencia de tiempos, personas y cualidades". Aventurarse en esta intrincada arquitectura de lenguaje y acontecimientos con un medio que congela el cuadro y paraliza la acción para toda la eternidad o poco menos puede ser temerario: a la vez, plasmar esta confluencia en términos gráficos de-

be constituirse en el objetivo esencial si se pretende ilustrar el *Ulises*, cualquiera sea el abordaje que se asuma, a pesar de que sabemos de la perspicaz reflexión de Stephen sobre la "inefable modalidad de lo visible".

Itaca

El huecograbado es una técnica del siglo XIX que ha persistido en eludir por muchos años. De 1979 en adelante, varias valiosas experiencias en el campo de grabado me resultaron lo suficientemente desalentadoras como para motivarme a continuar la búsqueda. He seguido rastros de tentador aroma, solo para descubrir que el famoso artesano que yo buscaba ya se había retirado, o que había muerto, o abandonado el oficio por falta de demanda comercial. Un rumor en Stuttgart me condujo a Viena donde me encontré con Kurt Zein, y con él produjimos un grabado que sentí comenzaba a colmar mis ambiciones con ese medio. Sentí que las posibilidades se habían ampliado lo suficiente con el grabado

"¿En qué postura?" como para encerrar la pieza más grande que exigía este episodio con el imprescindible bagaje técnico.

El capítulo de *Ulises* conocido como Itaca adopta la forma del catecismo. Cada breve pregunta es respondida con total precisión. A medida que el capítulo declama su pedante torrente de detallada información, la circunscripta localización de Dublín y el entretreído de asuntos y cuestiones entre sus habitantes a lo largo de ese único día —examinado minuto a minuto en el resto del libro— se pierden aquí en una bruma de tiempo y espacio. Bloom se recluye encogido como una partícula fetal y parte a la deriva, flotando en el polvo cósmico:

*¿Cuándo?
Yendo hacia el sombrío lecho
había un lugar al volver la roca
del huevo de alca de simbada
el Marino en la noche del
lecho de todas las alcas de las
rocas de Sombraenal del
Diabrilador
¿Dónde?*

La conclusión de Itaca, un

único punto final ampliado que se destaca allí, solitario, en la última línea, es a la vez texto e ilustración. El significado de esta respuesta gráfica a la pregunta "¿dónde?" ha dado pie a mucha especulación. Me gusta pensar que el punto es el huevo del alca, la semilla, una solitaria célula de existencia que vaga por el universo cargada con una propensión a su propia generación.

Hay una finalidad en Itaca, el penúltimo episodio del *Ulises*, que el último capítulo no hace sino reforzar. Pese a su carácter conclusivo, es también un comienzo. Las extraordinarias palabras finales de las rutilantes especulaciones de Bloom nos preparan mejor para las complejidades lingüísticas del *Finnegans Wake* que los erráticos pensamientos de Molly. Pero Joyce, con infalible sabiduría, convierte al sombrío escenario en un ambiente a media luz, a medida que Molly nos trae delicadamente de regreso a tierra con su epílogo mundano.

La estructura total del *Ulises* consiste en el ensamblaje de

segmentos regulares que nos transportan a través de una rigurosa secuencia de modos, estados de ánimo, y relaciones; su "rígida geometría" de seis secciones triádicas está estrictamente planificada. Se nos conduce resueltamente de la mañana a la noche, de la luz a la oscuridad, de lo racional a lo surreal, del espacio al tiempo. Los eventos mundanos del comienzo del libro van transformándose en pesadilla. Se nos conduce a través del terror rumbo a un minucioso desapego de toda vicisitud mundana. El ilustrador debe reconstruir este prodigioso edificio mediante la interrelación de subconjuntos de imágenes; el éxito o el fracaso dependen de cómo tales elementos logren recrear el diseño integral de Joyce. ■

* N. del E.: Los textos en itálica pertenecen a la traducción del *Ulises* hecha por J. Salas Subirat para la editorial Santiago Rueda, de Buenos Aires, en 1945. Solo se ha repuesto el famoso punto al final del penúltimo episodio, ausente en la primera edición de Rueda y en todas las sucesivas.

Edgardo Dobry

Apuntes en un diario

16 de octubre de 2004

Los clásicos creyeron en la inmortalidad de la forma. Los románticos crearon la fe en la permanencia incorruptible de lo bello, que irrumpe siempre como algo inesperado —en el tiempo y en su reflejo escrito. La “Oda a una urna griega” (1819) de Keats es una de sus expresiones más claras, puesto que reproduce tres secuencias o una triple reflexión del hecho de belleza: la “novia inviolada de la quietud”, su representación en la urna y la expresión de ambas en el poema. La “Oda” es, precisamente, un poema sobre la posibilidades de la poesía para captar el momento en que sucede la belleza. Keats había enunciado la misma idea en el primer verso de *Endymion* (1818): “A thing of beauty is a joy for ever”: algo bello es una felicidad para siempre. ¿Pero quién es el sujeto de esa felicidad? ¿O es acaso una felicidad sin “yo”? Casi al mismo tiempo, Byron escribe *Childe Harold Pilgrimage*, donde aparecen estos versos:

In Venice Tasso's echoes are no more,
And silent rows the songless gondolier;
Her places are crumbling to the shore.
And music meets not always now the ear.
Those days are gone—but Beauty still is here.

Byron lo fascinaba la decadencia del esplendor tanto como a Keats el esplendor mismo. Pero también aquí la belleza permanece cuando todo se ha ido: permanece porque el poeta la capta, la huele, la registra; en esta estrofa de Byron, la durabilidad de la belleza de un tiempo ya ido consiste exclusivamente en su enunciación. Siglo y medio más tarde, el italiano Sandro Penna escribió este epigrama (“Mirando a un muchacho que duerme”):

Tú morirás niño y yo también.
Pero aún más bellos que tú otros muchachos
dormirán al sol, a la orilla del mar.
Y no seremos sino nosotros mismos todavía.

Si “un hecho de belleza es una felicidad para siempre” la belleza es una fuerza perpetua que se encarna en los cuerpos para manifestarse: el “yo” indeterminado de Keats es claramente transubjetivo en estos versos de Penna. Cuerpos jóvenes, novias invioladas. Y el poema como lugar donde la belleza se refleja depende, a su vez, de una iluminación en la lectura (ese momento que, en *El placer del texto*, obliga a levantar la vista de la página, como en un deslumbramiento).

Se ha dicho muchas veces, y no parece discutible, que las vanguardias estéticas de principios del siglo XX se fundamentan, en buena medida, en su rebelión contra el concepto romántico de belleza. Pero Apollinaire, en su famoso libro sobre los pintores cubistas —que eran sus amigos, por otra parte— elogia en Picasso la consecución de “lo bello liberado del deleite”, y agrega: “La escuela moderna de pintura me parece la más audaz que haya existido nunca. Ha planteado la cuestión de lo bello en sí”. Pero, ¿qué es eso bello liberado de deleite, eso bello en sí sino la definitiva des-subjetivización del objeto estético? Esta suerte de nostalgia clásica (Apollinaire apollíneo) es al mismo tiempo el grado máximo del misticismo romántico de lo bello.

23 de dic.

O. Gironde: “Un gémido molusco”. F. Ponge: “La véritable sécrétion commune du mollusque homme... je veux dire la parole”.

13 de marzo de 2005

Elegir un objetivo, luchar por conseguirlo. Y, una vez logrado, lamentarse y sufrirlo como una fatalidad.

26 de julio

A tormentado por lo poco que había escrito a lo largo de 1851, Robert Browning se prometió, la última noche de ese año, componer al menos un poema al día a

lo largo de 1852. Sólo mantuvo su propósito durante los tres primeros días de enero. Los poemas que así escribió son: “Love Amongst the Ruins”, “Women and Roses” y “Child Rolans to the Dark Tower Castle”.

A Browning lo amargaba la falta de reconocimiento, sobre todo la desidia de la crítica frente a *Men and Women* (1855), un libro en el que había puesto grandes esperanzas (del todo justificadas, por otra parte). En 1846, Browning y Elizabeth Barrett se casaron en secreto —el severo padre de ella se oponía a la relación— y se fueron a vivir a Florencia. Ella murió en 1861 y entonces Browning se volvió a Londres con su hijo. La longevidad (murió a los 79 años) lo favoreció: poco a poco le fue llegando la consagración, y durante los últimos años apenas había alguna cena del mundillo literario a la que no asistiera. Henry James, que lo conoció por entonces, se sorprendió de encontrar en Browning (lo dice en una carta de 1877) a un hombre “gossip & personality & is not very beautifully worded” (*Henry James: A Life in Letters*). ¿Cómo podía el autor de *Dramatis Persona* o “My Last Duchess” haberse vuelto chismoso y vulgar en su forma de hablar?

Browning nunca perdió su amor por Italia, como la generación anterior, la de Keats y Shelley, a quienes veneraba. Durante sus últimos años, siendo ya un poeta venerado, siguió visitando Italia con frecuencia. La muerte lo alcanzó casualmente en Venecia, en 1879.



Caja de un chasco infantil para provocar manchas de tinta, Alemania, ca. 1890.

Viernes 7 de octubre

Cuando solo el viernes a la noche en París en un bar de la place Léon Bloom. Cuando hago el pedido, me siento sorprendido y contento de que la moza me entendió todo, sin necesidad de repetirlo cuatro veces, como siempre que vengo a París. Mientras espero veo por la ventana: dos chicas arregladas como para una fiesta, con faldas muy vistosas, maquilladas y peinadas, van en bicicleta, una sobre el portaequipajes de la rueda trasera. Una clochard lleva colgado de un ardo, como si fuera un gran pendiente, los lentes de sol. Una pareja se baja de un Ferrari y entra en el Mc Donalds que está enfrente de mi bar.

Cuando vuelve la moza veo que las cosas no habían ido tan bien: pedí una “bière” y me trae un agua mineral Evian.

9 de octubre

Samuel Johnson fue, en el siglo XVIII, el tipo de escritor industrial, febrilmente prolífico, cuyo surgimiento se suele asociar a la adición cafecina de Balzac, cien años más tarde. Johnson era un erudito muy atrevido, y trabajaba a una velocidad sobrehumana: casi no se levantaba de su silla y citaba de memoria no sólo en inglés sino también en latín y griego (esta memoria “clásica”, hoy del todo extinguida, era su mayor motivo de orgullo). Ibá enviando al imprentero —como se llama entonces a los editores, acaso con más propiedad que ahora— los fragmentos que producía mucho antes de tener finalizada la obra, quizás sin haber conce-

bido todavía un plan definitivo. Cuando escribió su obra principal, *Vidas de los poetas ingleses*, de más de un millar de páginas, tenía más de setenta años. Sin embargo, en público, gustaba de definirse a sí mismo como un holgazán, que sólo a fuerza de una enorme voluntad había sido capaz de superar la pereza consuetudinaria a su carácter.

Al decir esto, Johnson hacía una declaración de humildad —ya que pocos escritores ingleses llegaron a disfrutar en vida de un prestigio y autoridad semejantes a los que el Doctor alcanzó. Pero también, al contrario, era una exhibición de vanidad, puesto que su mérito debía entonces redoblar: no sólo había escrito una obra monumental, sino que lo había hecho arrancándole cada página a las más decididas inclinaciones de su indolencia innata.

10 de diciembre

El talento crítico de Eliot es siempre sorprendente, su estudio de la poesía como un artefacto complejo, que descomponen minuciosamente, con una autoridad ajena a todo sentimentalismo. Eliot, como crítico, enseña a leer poesía, enseña que la lectura de poesía es un ejercicio que exige un gran compromiso de la sensibilidad y la inteligencia, un esfuerzo que entrega a cambio

“Elegir un objetivo, luchar por conseguirlo. Y, una vez logrado, lamentarse y sufrirlo como una fatalidad.”

un disfrute intenso. Sin embargo, sus valores a veces parecen algo vetustos, demasiado anclados en una idea sublime del arte de escribir versos que ya no rige en nuestro tiempo. Toda su capacidad para comprender la grandeza de Shakespeare o de Milton —y sobre todo su talento para saber matizar esa estatura, para que la crítica sea siempre otra cosa que la veneración— se opacan cuando se trata de Byron. Byron era, precisamente, el tipo de poeta que Eliot no podía entender. Dice (*Sobre poesía y poetas*, traducción de Marcelo Cohen, pp. 224-225): “Los fracasos de Milton y Dryden son de una especie más alta que los logros de Byron. Cada uno de ellos tiene una expresión fuertemente individual, y un sentido particular del lenguaje; incluso en sus peores momentos les interesa la palabra (...) Si uno relea las pocas líneas del pasaje de Waterloo de *Childe Harold* que pueden pasar por «citas conocidas», le costará decir que alguna sea gran poesía”. Ahora bien, ¿no será que la grandeza de Byron consiste en haber sido el primero en advertir que la posibilidad de subsistencia de la poesía consistía precisamente en renunciar a eso que era, todavía para Eliot, la gran poesía (de la misma manera que la pintura renuncia al gran arte, cualquiera sea la forma que éste adopte)?

Cuando Eliot habla de la “sensibilidad defectuosa” de Byron, de su deficiencia de “valores poéticos” y, sobre todo, de su carencia de “un lenguaje para expresar los sentimientos”, ¿no está manifestando una escala del todo inútil para pensar la poesía contemporánea? “Lo que Byron hizo por el idioma se parece mucho a lo que hacen día a día los principales columnistas de nuestros diarios”, dice Eliot, como forma lapidaria de mostrar la falta de grandeza de Byron para inventar, crear, en-

grandecer la lengua inglesa. Pero aquello que hace de Byron un poeta cercano a nosotros, ¿no es, en efecto, esa voluntaria renuncia a un registro sublime de lengua para escribir en sincronía con el periodismo, no sólo en su lengua, sino muchas veces acerca de sus mismos temas y, por así decirlo, en su mismo mundo? Cuando, en fin, leemos que Byron posee apenas un "dominio escolar del lenguaje" se nos ocurre pensar que todo lo que a Eliot le parece vituperable en él es lo que a nosotros nos parece encomiable, ya que no lo vemos como una limitación de su talento sino como una liberación de su inteligencia para determinar el único lugar desde el que, en la era de la opinión pública, era posible seguir haciendo poesía. Una poesía con un nuevo fidel de lo sublime, contemporánea de su mundo y de la lengua que se hablaba en ese mundo.

31 de diciembre

En una vocación literaria, la neurosis puede actuar como freno o acelerador: ahoga en su nebulosa a la inteligencia, la sensibilidad, el deseo de escribir o, por el contrario, lo estimula, lo potencia. Esta última posibilidad es lo que suele llamarse "talento".

12 de febrero

Diálogo de domingo a la tarde:
—Luca, te tenés que bañar.
—¿Por?

Miércoles 12 de abril de 2006

Mi padre me cuenta por teléfono que esta noche se junta la familia en su casa para celebrar el séder de Pésaj: "Ya sabés que nosotros no somos religiosos pero nos reunimos culturalmente".

24 de agosto

Escribe Gómez de la Serna en su prólogo a *El poeta asesinado* de Apollinaire: "Cabe decir que uno de los más sinceros poemas suyos fue leído en la boda de André Salmon, y lo improvisó en la imperial de un ómnibus. ¡Magnífico sitio para la inspiración!" Y también: "Después de la comida —me confiesa un amigo suyo— Apollinaire era más simpático que antes. En su menú siempre había, según me contaba Delaunay, bistec y cebollas fritas, y después de cosas muy dulces, se comía un limón con piel y todo, o una naranja, también con piel".

7 de septiembre

Me alojo en Buenos Aires en casa de D.; él le explica a su hija J. (cuatro años) que yo no vivo en Argentina, que mi casa está en otra ciudad, muy lejos, que para llegar hay que tomar hasta dos aviones. Hoy, al entrar, ella, que está jugando con una compañerita de la escuela, se siente en la obligación de presentarme; me señala con toda la mano extendida y dice: "El es alguien que viene de un lugar".

27 de abril 2007

En el poema "Otra vez, con sentimiento", de *Desolación de la Quimera* (1962), Cernuda evoca a García Lorca: se siente en la obligación de sustraer su memoria al uso que de ella hace Dámaso Alonso, poeta y académico bien acomodado al franquismo. En el estudio "Una generación poética (1920-1936)" —recogido en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1952—, Alonso mencionaba a García Lorca como "mi príncipe". A eso responde Cernuda en "Otra vez...", que termina así:

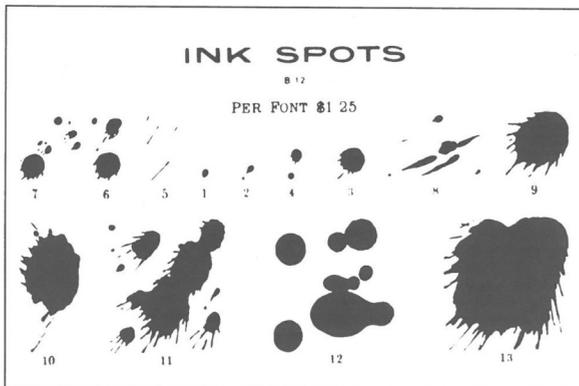
¿Príncipe tú de un sapo? No les basta a tus compatriotas haberte asesinado.

Ahora la estupidez sucede al crimen.

En "Epílogo a la 2ª edición" de *Operación masacre*, de 1964, Rodolfo Walsh muestra sorpresa ante el hecho de que la denuncia expresada y documentada en la primera edición de su libro, de 1957, no haya surtido ningún efecto político ni penal: "Prefería que el gobierno,

el de Aramburu, el de Frondizi, el de Guido, cualquier gobierno, por boca del más distraído, del más inocente de sus funcionarios, reconociera que esa noche del 10 de junio de 1956, en nombre de la República Argentina, se cometió una atrocidad. Prefería que, a esos hombres que murieron, cualquier gobierno de este país le reconociera que la justicia los mató por error, por estupidez, por ceguera, por lo que sea (...). En eso fracasó. Aramburu ascendió a Fernández Suárez [el comisario que había ordenado los fusilamientos de inocentes en la "operación masacre"]; no rehabilitó a sus víctimas..."

En el poema de Cernuda, "la estupidez sucede al crimen"; en el texto de Walsh, el crimen surgido de la estupidez es validado por quienes premian a los culpables e ignoran a las víctimas. En ambos casos, la imbecilidad es la cara aleveza del delito. En ambos casos, también, la ingenuidad vuelve a aparecer como uno de los motores, acaso el principal, de la literatura.



Clisés de plomo imitando manchas de tinta, de un manual de tipografía, USA, 1900.

8 de julio

Virgilio, en *Eneida*, VIII, 728: "pontem indignatus Araxes" (el río Araxes indignado contra el puente).

El Araxes —ahora llamado Aras, y famoso también por un dibujo de Nicolas Poussin de 1640, "Zenobia a orillas del Araxes"— es el río que delimita las actuales fronteras entre Turquía y Armenia, y entre Irán y Azerbaiyán; desagua en el Caspio. "El río Araxes según unos es mayor y según otros menor que el Istro... corre desde el país de los macienos y desagua por cuarenta bocas; todas ellas menos una van a ciertas lagunas y pantanos, donde se dice que viven unos hombres que se alimentan de pescado crudo y acostumbran usar como vestido pieles de focas. Aquella boca única del Araxes corre por terreno despejado al mar Caspio" (Heródoto, *Clio*, 200, trad. de María Rosa Lida). En este río Alejandro Magno —gran lector de la *Odisea* y de Heródoto— hizo construir un puente en el 333 a.C., después de vencer a los persas y concluir así con dos siglos de hegemonía del imperio fundado por Ciro II el Grande; pero una crecida destruyó el puente poco después.

Este verso de la *Eneida* se interpreta de dos maneras: el río está indignado con la vanidad humana; o bien, su propia vanidad lo impulsa a sacudirse el puente que permitía cruzarlo. Séneca cita este pasaje en el Libro VI de las *Cuestiones Naturales*, y prefiere esta última interpretación: "mientras no se lo detiene, sigue tranquilamente; pero si se lo rechaza o retiene, se ensoberbece y rompe sus barreras". Borges, en una reseña escrita en 1925 en la revista *Martín Fierro* sobre *Calcomanías* de Oliverio Girondo, copia el verso como ejemplo de "metáfora que anima y alza las cosas inanimadas". Es obvio que la intención de Borges es —ya en 1925, cuando él mismo era en cierto modo un vanguardista— burlarse veladamente de la búsqueda de originalidad en las imágenes de Girondo, atribuyéndoles un ascendente en Virgilio. Es probable que, por entonces, Borges estuviera leyendo la *Eneida*, y no resistiera copiar en la reseña del libro de Girondo el verso de Virgilio que tenía fresco en la memoria.

Auden, en "In Memory of W. B. Yeats" (fechado en enero de 1939), escribe:

The peasant river was untempted by the fashionable quays.

(Al río campesino no le atraían los muelles elegantes). Auden también estaba leyendo la *Eneida* en el mo-

mento de la muerte de Yeats o la imagen le fue sugerida por la corriente secreta y latente de la tradición, es decir de todas las lecturas hechas estratos de tiempo en nuevas escrituras. El vanidoso Araxes de Heródoto y de Virgilio sigue fluyendo en el "río campesino" de Auden.

Sábado 14 de julio, Cadaqués

Albania era entonces casi desconocida. Sus agrestes montañas recordaron a Byron la Escocia de sus vacaciones infantiles. Los hombres llevaban una falda corta, muy semejante al kilt, y un abrigo de piel de cabra. El bajá de Janina, Ali, célebre por su valor y por su crueldad, informado por el residente inglés de la llegada de un joven de raza noble, invitó a los viajeros a hacerle una visita. Byron admiró el decorado, las blusas bordadas de los albaneses, los tártaros con sus pei-

“En una vocación literaria, la neurosis puede actuar como freno o como acelerador.”

nados altos, los esclavos negros, los caballos y los tambores; los almuédanos, que cantaban desde los alto de los alminares de la mezquita: *Solo Dios es Dios*. El terrible Ali Bajá era un hombre pequeño, de setenta años, cinco pies y seis pulgadas, barba blanca y modales dignos y corteses. Pero todos sabían que no vacilaba en mandar asar en las parrillas a un enemigo o en arrojarse al lago a quince mujeres que habían disgustado a su hija política.

Preguntó a Byron por qué había salido de su país tan joven, y añadió que él hubiera reconocido inmediatamente su alta alcurnia en la pequeñez de sus orejas, en sus cabellos rizados y en la blancura de sus manos. Esta frase fue tan del agrado de Byron que durante muchos meses la mencionó en cada una de sus cartas. Ali Bajá, verdadero Zeluco, fue durante mucho tiempo uno de los héroes de Byron.

André Maurois, *Lord Byron*, pp. 120-121.

16 de julio

El *Diario* de Zenobia Camprubí, ahora reeditado, puede leerse como una advertencia dirigida a toda joven que esté por cometer el error de casarse con un poeta (en esto resulta curiosamente cercano, aunque desde el otro lado del espejo, a las cartas de Kafka a Felice Bauer y a Milena —cartas que al final resultaron tener como destinatario a Elias Canetti). El primer año que Juan Ramón Jiménez y Zenobia pasaron en La Habana fue particularmente duro para la vida de la pareja (por entonces, había más de veinte años que estaban casados). El 21 de diciembre de 1937 Zenobia anota: "Las cosas entre Juan Ramón y yo llegaron a su punto culminante... J. R. parece haber perdido todo su poder de concentración y pasa de una tontería a la otra sin proponerse un proyecto y cumplirlo. Le dije que todos los hombres que él tanto desprecia y critica, por lo menos se mantienen, y a su mujer y a sus hijos, y él, que no tiene que preocuparse por casa y comida, no puede resolver ni los problemas más pequeños y está desperdiciando su vida tirado en la cama o perdiendo tiempo en los vestíbulos de los hoteles con un montón de gente poco interesante. Que yo estaba harta y me iba en el primer barco que saliera para Miami".

El final de la historia es bien conocido: Zenobia nunca se fue, ni a Miami ni a ninguna otra parte donde no estuviera J. R. J. Ahora bien, si éste en verdad dejó alguna vez de pasar "de una tontería a la otra" es una cuestión más opinable. ☒

Ron Winkler - traducción de Cecilia Pavón

Elegía campestre y otros poemas

un día como diciembre

este día tiene carácter glacial.
 cómo podría ser de otro modo: su causa es el invierno.
 el sobre de las nubes no ha sido aún abierto.
 aunque este envío me llega en gran medida, *par avion*.
 el cielo pertenece a una sucursal gris.
 de alguna manera reina un nuevo tono: luz dietética.
 al menos el sol guarda las apariencias.
 los álamos en el horizonte malezas iroqueses.
 las avenidas conducen siempre hacia lo labial.
 también ellas están puntuadas por la caída de la nieve.
 lo que hasta ahora cayó hace presumir un mirriñaque.
 el paisaje tan provincial como no se ha visto hace mucho.
 de lo que todavía sé:
 algunos charcos se conceden bosques como
 /condecoraciones vidriosas.
 pero los copos de calor de los pájaros lo disimulan.

ein Tag wie Dezember: dieser Tag hat glazialen Charakter./ wie könnte es anders sein: ihm liegt Winter zugrunde./ das Couvert der Wolken ist noch nicht geöffnet./ obwohl mich diese Sendung sehr angeht, *par Avion*./ der Himmel gehört einer Graubranche an./ es herrscht ein neuer Ton irgendwie: diätetisches Licht./ wenigstens wahrt die Sonne den Anschein./ die Pappeln am Horizont Irokesengestrüppe./ Alleen führen noch immer ins Labiale./ auch sie sind von Schneefall punktiert./ was bisher fiel, lässt einen Reifrock vermuten./ die Landschaft so landschaftlich wie lange nicht mehr./ wovon ich auch noch weiß:/ einige Tümpel verleihen sich Wäldern als gläserne Orden./ aber die Wärmeflocken der Vögel täuschen/ darüber hinweg.

tarjeta postal de un mar

nos bañábamos oblicuos en la forma temporal de la /inmersión
 hasta que las ciudades perdían su efecto. al menos de /modo aparente
 almacenábamos costas en nuestro asombro. y propuestas para rodearlas. a veces el sol parecía ser todo. luego volvían a endurecerse las cosas en sus sustantivos. por otro lado, nos iba en realidad de cualquier manera.

Ansichtskarte von einer See: wir badeten schräg in der Zeitform des Tauchens/bis die Städte ihre Wirkung verloren. wenigstens scheinbar/stauten wir Küsten in unserem Staunen. und Vorschläge/zu ihrer Umgehung. manchmal schien die Sonne/alles zu sein. dann wieder verrotten die Dinge/in ihren Substantiven. ansonsten ging es uns eigentlich irgendwie.

elegía campestre

el transmisor de este día
 está sintonizado en el canal del viento.

en los campos de trigo
 ganan importancia los juncos de la devoción

a través del campo, transporte de polen
gratuit et libre

sin rodeos las flores ponen a salvo
 sus aromas

ráfagas aisladas incitan a nudosos arbustos
 a tocar himnos ramificados.

algunas campánulas
 se agitan intentando ser iglesia

los gatos, intactos
 se tratan de usted con el entorno.

los pájaros son minoría. rematan
 el día en *silent mode*

a medianoche, el himno regional
 de las ranas en el estanque.

ländliche Elegie: das Sendegerät dieses Tages/ist auf den Windkanal eingestell./ * in den Weizenfeldern gewinnen/ Andachtshalme an Geltung./ * über dem Land Pollenverschickung./ *gratuit et libre*./ * unverblümt lagern Blüten/ ihre Aromen aus./ * einzelne Böen animieren knorrige Sträucher/ zu verstellten Hymnen./ * in manchen Glockenblumen/ schwingen Kirchenversuche./ * die Katzen unverändert/ per Sie mit ihrer Umgebung./ * die Vögel sind überstimmt. sie beschließen/ den Tag im *silent mode*./ * um Mitternacht die Regionalhymne/ der Frösche am Teich.

frente a la isla 35

el mar, inmaculadamente excitado.
 hubiera merecido una calificación más emocionante.
 en este momento el viento pasa por una fase pedagógica.
 los árboles se doblan sobre metáforas absolutas.
 el muro de los lamentos del canto de las gaviotas
 hace suponer una entera colonia de lamentos.
 aparentemente el concepto del oleaje tiene
 un particular éxito entre los adventistas.
 más se lo mira, más espumoso se vuelve.
 aunque esto es tan difícil de comprobar
 como el parentesco entre
 las anémonas y las animosidades.

vor Insel 35: wegen A. P.

das Meer ist makellos aufgewühlt./ es hätte eine aufregendere Bezeichnung verdient./ der Wind macht im Moment eine pädagogische Phase durch./ die Bäume biegen sich zu absoluten Metaphern/ die Klagemauer des Möwengesangs/ lässt dahinter eine ganze Klagesiedlung vermuten./ das Konzept der Brandung findet wahrscheinlich/ besonderen Anklang bei Adventisten/ je länger man schaut, desto schaumiger wird es/ aber das lässt sich so schlecht beweisen/ wie die Verwandtschaft von See-/ Anemonen und Animositäten.

hasta acá swimmingpool

el suave sonido de la ósmosis,
 y el jardinero de olas con sus gestos de marinero,
 y el equilibrado balance entre recreo
 y quemaduras de sol,
 y los hidronautas que descansan sobre banderas
 parlamentarias para procurarse una paz seca,
 y la patria llena de sombra de las conversaciones
 /refrescantes
 y el impulsivo coro del cloro
 y las juntas de los dedos llenas de aceite
 y la sala de audiencias verde azul de un lago artificial,
 que apenas gotea
 y tu anhelo de un nado persistente,
 y la nube magallánica del silencio, poco antes
 del salto en el agua.

soweit Swimmingpool: das leise Geräusch von Osmose./ und der Wellengärtner mit seinen Matrosengesten./ und die ausgeglichene Bilanz zwischen Entspannung/ und Sonnenbrand./ und die Hydroauten, die auf Parlamentärsillagen/ lagern, um sich einen trockenen Frieden zu bringen./ und die schattige Heimat von Erfrischungsgesprächen./ und der getragene Chor des Chlors./ und die aufragenden Fingergespänne./ und der azurgrüne Audienzsaal einer leicht abperlenden./ artifizialen See./ und deine Sehnsucht

nach einem nachhaltigen Schwimmen./ und die magellansche Wolke der Ruhe, kurz/vor dem Sprung ins Wasser

cosmovisión to go

el bosque es una bella forma de aglutinamiento.
 los árboles, por ejemplo, suelen echar ramas
 de forma perfecta y, sin embargo, dan una impresión de /naturalidad.
 a veces se mueve algo entre las ramas
 podría ser una cosa o algún tipo
 de información idílica. un sitio alado
 con un enorme potencial de exactitud
si quieres puedo hacerte una copia.

Anschauung to go: Wald ist eine schöne Form von Agglutinerung./ die Bäume zum Beispiel verästeln sich in der Regel/ perfekt und wirken trotzdem natürlich./ manchmal bewegt sich etwas zwischen den Zweigen./ meist ist es ein Ding oder eine Art/ idyllische Information. ein geflügelter Raum/ mit dem Potenzial, weitgehend richtig zu sein./ *ich kann dir das gern mal brennen*

diario, lago del momento

nuestra llegada fue catastrófica y bella,
 el cielo pictóricamente descolorido y el presente,
 cual aguas precisas.
 juntábamos dioses y los limpiábamos
 (si es que hacía falta) hasta bien entrada la noche. el aire era fatalmente grande. había animales cantados,
 apariciones con partícula espigas
 que en su mayor parte parecían posibles.
 nos sentíamos llamativamente *ahora*.

Tagebuch, Lago Momentane: unsere Ankunft war katastrophal schön./ der Himmel malerisch farblos und die Gegenwart/ wie ein präzises Gewässer./ wir sammelten Götter und reinigten/ sie bis spät in die Nacht. die Luft war/ groß. es gab gesungene Tiere./ Erscheinungen mit eigentümlicher Rispung./ das meiste sah möglich aus./ wir fühlten uns auffallend *jetzt*.

poema animalizado

tendríamos que haberlo notado de inmediato, praderas
 /alpinísticas
 como cismas entre montañas agravantes (*mountains of matter*), bajo la avisa de la luz se acercaba algo
 /torpemente,
 algo importante, frente a nosotros, dentro de una piel
 /opaca
 hecha de movimiento. nos hubiera gustado acariciar estas
 /circunstancias,
 sus cáscaras, que parecían diferentes a eso que Marlboro
 entiende por libertad. en un asomo de bambisofía
 entreveíamos esqueletos de venados – o algo por el estilo
countryside trash. pero finalmente éramos demasiado
 /participiales
 para una integración en estas nubes tópicas. hacia un frío
 /intenso
 aquí, en este lago de paño tirolés – más o menos diez
 /Derrida.

animaliertes Gedicht: das hätte man sofort einsehen müssen, alpinistische Wiesen/ wie Schimen zwischen gravierenden Bergen (*Mountains/ of Matter*), unter der Wespe des Lichts hirschte etwas/ heran, fast eine Summe, uns gegenüber, in einem opaken Fell/ aus Bewegung. diese Sachverhalte hätten wir gern gestreichelt/ ihre Schalen, die anders schienen als jene Freiheit/ im Sinne von Marlboro. in einem Anflug von Bambisophie/ vermuten wir Rehgerüste – oder etwas Ähnliches dieser Art/ *Countryside Trash*. letztlich waren wir aber zu partizipial/ für eine Integration in diese Topicwolken. es war auch recht/ kühl hier – ungefähr zehn Derrida.

Louise Glück - traducción de Mirta Rosenberg

Las siete edades

Memoria

Nací prudente, bajo el signo de Tauro.
Crecí en una isla, próspera,
en la segunda mitad del siglo veinte;
la sombra del Holocausto
apenas nos rozó.

Tuve una filosofía del amor, una filosofía
de la religión, ambas basadas
en mis primeras experiencias de familia.

Y si cuando escribí sólo usé unas pocas palabras
fue porque el tiempo siempre me pareció corto,
como si pudieran arrancármelo
en cualquier momento.

Y mi historia, de todos modos, no era única
aunque, como todo el mundo, tenía una historia,
un punto de vista.

Unas pocas palabras fueron todo lo que necesité:
nutrir, sostener, atacar.

Memoir: I was born cautious, under the sign of Taurus./ I grew up on
an island, prosperous/ in the second half of the twentieth century/
the shadow of the Holocaust/ hardly touched us./ I had a
philosophy of love, a philosophy/ of religion, both based on/ early
experience within a family./ And if when I wrote I used only a few
words/ it was because time always seemed to me short/ as though it
could be stripped away/ at any moment./ And my story, in any case,
wasn't unique/ though, like everyone else, I had a story/ a point of
view./ A few words were all I needed/ nourish, sustain, attack.

El mundo sensual

Te hablo a través de un río monstruoso o un abismo
para advertirte, para prepararte.

La tierra te seducirá, lenta, imperceptible,
sutilmente, por no decir con tu consentimiento.

Yo no estaba preparada: de pie en la cocina de mi abuela,
sosteniendo mi vaso. Ciuuelas en compota, damascos en
/compota...

el jugo vertido en el vaso de hielo.
Y el agua agregada con paciencia, un poco por vez,

los diversos primos opinando, probando
con cada agregado...

aroma a fruta de verano, concentrada intensidad:
el líquido saturado de color que se volvía más claro
/gradualmente, más radiante,

atravesado por más luz.
Placer, después solaz. Mi abuela esperando

para ver si alguien quería más. Solaz, después
/ensimismamiento profundo.
Nada amé más: la profunda intimidad de la vida sensual,

el yo fundiéndose en ella o inseparable de ella,
como en suspensión, flotando, todas sus necesidades

a la vista, despierto, plenamente vivo...
ensimismamiento profundo, y con él

una misteriosa seguridad. A lo lejos, la fruta reluce en sus
/cuencos de vidrio.
Afuera de la cocina, se pone el sol.

No estaba preparada: puesta del sol, fin del verano.
/Manifestaciones
del tiempo como un continuo, como algo que llega a su fin,

no una suspensión; los sentidos no me protegerían.
Te advierto lo que nadie me advirtió:

nunca bastará, nunca estarás saciado.
Serás herido, quedarás marcado, y querrás más.

Envejecerá tu cuerpo, la necesidad no desaparecerá.
Querrás la tierra, después más de la tierra.

Sublime, indiferente, está allí, no responderá.
Te circunda, no te atenderá.

Quiero decir: te alimentará, te cautivará,
no te mantendrá vivo.

The sensual world: I call to you across a monstrous river or
chasm/ to caution, to prepare you./ Earth will seduce you, slowly,
imperceptibly./ subtly, not to say with connivance./ I was not
prepared: I stood in my grandmother's kitchen/ holding out my
glass. Stewed plums, stewed apricots --/ the juice poured off into
the glass of ice./ And the water added, patiently, in small
increments./ the various cousins discriminating, tasting/ with
each addition --/ aroma of summer fruit, intensity of
concentration/ the colored liquid turning gradually lighter, more
radiant./ more light passing through it./ Delight, then solace. My
grandmother waiting./ to see if more was wanted. Solace, then
deep immersion./ I loved nothing more: deep privacy of the
sensual life./ the self disappearing into it or inseparable from it/
somehow suspended, floating, its needs/ fully exposed,
awakened, fully alive --/ Deep immersion, and with it/ mysterious
safety. Far away, the fruit glowing in its glass bowls./ Outside the
kitchen, the sun setting./ I was not prepared: sunset, end of
summer. Demonstrations/ of time as a continuum, as something
coming to an end/ not a suspension; the senses wouldn't protect
me./ I caution you as I was never cautioned./ you will never let
go, you will never be satiated./ You will be damaged and scarred,
you will continue to hunger./ Your body will age, you will
continue to need./ You will want the earth, then more of the earth
--/ Sublime, indifferent, it is present, it will not respond./ It is
encompassing, it will not minister./ Meaning, it will feed you, it
will ravish you./ it will not keep you alive.

Juventud

Mi hermana y yo en los dos extremos del sofá,
leyendo (supongo) novelas inglesas.
La televisión encendida; diversos libros escolares abiertos,
o marcados en ciertos sitios con hojas con renglones.
Euclides, Pitágoras. Como si hubiéramos explorado
los orígenes del pensamiento y preferido las novelas.

Tristes sonidos de nosotras, creciendo —
una penumbra de cellos. Ni rastro
de una flauta, de un piccolo. Y entonces parecía
casi imposible concebir que algo de eso
fuera a cambiar o fuera maleable.

Tristes sonidos. Anécdotas
que eran en realidad naturalezas muertas.
Las páginas de las novelas que van pasando;
los dos perros que roncan suavemente.

Y desde la cocina,
los sonidos de nuestra madre,
olor a romero, a cordero que se asa.

Un mundo en proceso
de cambio, de construcción o desaparición,
y sin embargo no era así cómo vivíamos;
todos vivíamos nuestras vidas
como la simultánea promulgación ritualizada
de un gran principio, algo
sentido sin entender.
Y los comentarios que hacíamos
eran como parlamentos de una obra de teatro,
dichos con convicción pero no por decisión propia.

Un principio, un aterrador mandato familiar
que implicaba oponerse al cambio, a la variación,
un rechazo incluso a hacer preguntas...

Ahora ese mundo empieza
a cambiar y girar a nuestro alrededor, sólo ahora

que ya no existe más.
Se ha convertido en el presente: interminable y sin forma.

Youth: My sister and I at two ends of the sofa./ reading (I suppose)
English novels./ The television on; various schoolbooks open/ or
places marked with sheets of lined paper./
Euclid, Pythagoras. As though we had looked into/ the origin of
thought and preferred novels./ Sad sounds of our growing up --/
twilight of cellos. No trace/ of a flute, of a piccolo. And it seemed
at the time/ almost impossible to conceive of any of it/ as evolving
or malleable./ Sad sounds. Anecdotes/ that were really still lives./
The pages of the novels turning/ the two dogs snoring quietly./
And from the kitchen/ sounds of our mother/ smell of rosemary,
of lamb roasting./ A world in process/ of shifting, of being made
or dissolved/ and yet we didn't live that way/ all of us lived our
lives/ as the simultaneous ritualized enactment/ of a great
principle, something/ felt but not understood./ And the remarks
we made were like lines in a play/ spoken with conviction but
not from choice./ A principle, a terrifying familial will/ that
implied opposition to change, to variation/ a refusal even to ask
questions --/ Now that world begins/ to shift and eddy around us,
only now/ when it no longer exists./ It has become the present:
unending and without form.

Punto de destino

Tuvimos apenas unas pocas días, pero fueron muy largos,
La luz cambiaba constantemente.
Unos pocos días, repartidos en varios años,
en el curso de una década.

Y cada encuentro se cargó de una sensación de exactitud,
como si cada uno hubiera viajado, por su cuenta,
una gran distancia; como si hubiera habido,
después de todo, un punto de destino
en todos esos años de erancia.
No un lugar, sino un cuerpo, una voz.

Unos pocos días. Intensidad
a la que nunca se le permitió convertirse
en tolerancia o afecto atetargado.

Y durante esos días creí que esto era una absoluta maravilla;
en mi cabeza, volvía una y otra vez a esos días,
convencida de que eran el centro de mi vida amorosa.

Los días eran muy largos, como son largos ahora.
Y los intervalos, las separaciones, puro embleso,
teñidas por una suerte de júbilo apasionado que parecía,
de alguna manera, extender esos días, inseparable de ellos.
Así que unas pocas horas podían ser toda una vida.

Unas pocas horas, un mundo que no se ampliaba ni se
/reducía,
al que, en cualquier momento, era posible entrar —

Por eso, mucho después del fin podía volver a él sin
/problemas,
vivir casi por completo en mi imaginación.

The destination: We had only a few days, but they were very
long./ the light changed constantly./ A few days, spread out over
several years./ over the course of a decade./ And each meeting
charged with a sense of exactness./ as though we had traveled,
separately./ some great distance; as though there had been/ through
all the years of wandering/ a destination, after all./ Not a place,
but a body, a voice./ A few days. Intensity/ that was never
permitted to develop/ into intolerance or sluggish affection./ And
I believed for many years this was a great marvel/ in my mind, I
returned to those days repeatedly./ convinced they were the
center of my amorous life./ The days were very long, like the
days now./ And the intervals, the separations, exalted/ suffused
with a kind of passionate joy that seemed, somehow./ to extend
those days, to be inseparable from them./ So that a few hours
could take up a lifetime./ A few hours, a world that neither
unfolded nor diminished/ that could, at any point, be entered
again --/ So that long after the end I could return to it without
difficulty./ I could live almost completely in imagination.

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

Pedro Araya

Laponia

(A. M.)

(Centón:mirando a la Manada)
para Yanko González

Aclara. El asunto es bastante simple, le dijo. Yo pongo mi cabeza en la cuneta y tú le das con el mazo. Lo demás es en seco, tonto. Una mano sola. Una sombra en ciertos aspectos del día. Un perro que muere sus correas hasta que las rompe. Ahora él, la mitad de él, se aleja. Carga un mazo como un pensamiento, manco.

La viuda te regala el traje oscuro del muerto que traje en vida, entre varias, sobre una camisa, zapatos poco antes de, a pocos metros sin calcular, hasta incluso, por

el traje lo calza la viuda desde el huerto una oscura manga trae codo largo que no cesa de soplarle al oído, Cabeza, que no para un muerto te trae una viuda

fulanita se cambia

de casa, vereda y pelo.

La idea de un espejo que no causa la herida la idea antrópica del ritmo de nadie la idea de llegar a la playa a nado, de embestir la mordiente, el vestigio la idea de cifrar un molusco en la extinción del ojo la de agrietar en lo imposible la idea de lo zurdo entonces

, la idea del grafito entre lo demás, que suspende su pequeña itálica de malentendido tributo, la que pende e interroga, la idea que la herida es impar de lo que sobra la idea de cerrarle el hocico, entreabriendo, con un pie al dios de la idea de la habitación más acá de uno mismo como la amputación, esa otra página de uno mismo, la idea).

Nuestra percepción del espacio, en la mesa que nadie comenzó, a la altura del codo que engasta, esperando la quietud del puntero, es el ojo que no se ve a sí mismo y da un paso atrás –centro y trasfondo, oscuridad precisa en el teatro, como para resaltar la acción–, ya que hasta ahora nadie te ha abierto la tapa del cráneo para ver si hay materia adentro, y no hay hecho que lo suponga o lo refute

sea que tus pensamientos están tullidos (i).
sea que el punto en el espacio es un lugar de argumento (ii).
sea que nada, un tanto oscilando, favorece aquesta partida (iii).

Lo que sostienes sobre el alcohol, lejos del vaso fumando la lenta impugación del cigarrillo que pagaste de a peso muerto en la farmallala , lo que sostienes (como esas monotonías policromas de los perros entre la basura) es una oreja, Fibonacci

cuya hoja ha sido torneada con el mismo número con que crecen las ramas, las espirales del caracol, la punta del cabello

nada le has robado al abismo morfológico

allí: hasta la aberración encuentra sitio.

(Mire)

La verdad es que usted vive con vergüenza la mala suerte de residir en Avenida Callejón de los Perros es lidiar día a día con el bochorno llenar formularios, realizar diligencias, o hacer una invitación a la casa

le recomiendan que se cambie Es asqueroso La Avenida Callejón de los Perros recorre desde Teniente Cruz hasta Américo Vespucio Hace 10 años le dijeron que los letreros dirían sólo Avenida Los Perros pero la sorpresa fue el agregado de "Callejón"

Lo único que usted quiere es el nombre
Los Perros

ojalá el alcalde escuche
sobre todo que tiene negocio
sobre todo que recoja su caso
sobre todo que no se esconda como un perro

a usted siempre le hacen repetir dos veces
que nosotros nos parecemos a Los Perros

hace unos seis meses nos ofrecían
que se llamara Teniente Bello, o sea, casi igual de ridículo

Rocco Massuto escuchó a unos viejitos contar la historia la avenida se llama así porque los campesinos trabajaban en las chacras que habían acá y sabían que llegaban los patrones por Los Perros que con ellos venían

pero usted ya no es un campesino

la vecina Eliana dice que a este lugar venían a Botar a Los Perros Muertos, por eso reconocían la Zona

La Zona está sobre un Cementerio de Animales

de Perros

(Entonces, su Madre le recuerda que)
en La Unión ganaron Los Bichos

(Su Madre)

quizás se vaya al Sur

Usted, también

se queda moviendo el anillo de *Allá para Acá*.

(19 febrero 2002, *Diario Austral*/
12 marzo 2002, *Diario Las Últimas Noticias*)

Se le secó mal el ficus, la pólvora deshecha en la bala se le ahorcó mal la rama, seca por lo que no quiso se le secó la jeta volteada a fierrozos –en ese nudo, intestinamente y ciego, en la pleura lesa del escaso: digiere apenas el bolo , no es el verano, no es el veneno, cazzo

se le fue la piel a la costilla, la piedra al zapato extremo del cuerpo, la lanza al hartazgo, mal

se le secó la maconha sin poder trocar el buen cheque se le secó la mano con que saludaba a los gomina se le secó el candil con que alumbrar a las farfallas y en eso, en eso mismo, en lo que estamos, dobló la cuenta sin adensar pretexto, sin cambiar de sitio, en esta se le secó la mota, el rasgo, la raya n'el piccolo y pobre mester

y la nena que se lleva un dedo a la sien, desganada, atomilla.

Pedro Araya (Valdivia, Chile, 1969), es poeta, traductor e investigador. Ha publicado *ArcoSanto* (Barba de Palo, Valdivia, 1991), *peR, noCto* (Lom, Santiago 2002) y la recopilación de ensayos de escritores chilenos sobre identidad cultural, *Metáforas de Chile* (Lom, 2000). Junto a Yanko González ha publicado, *La Muerte Se Está Fumando Mis Cigarros*, traducción y notas de poemas de Charles Bukowski (Bajo el Volcán, Santiago, 1996), *Carne fresca. Última poesía chilena, una muestra* (Desierto, México, 2002) y *ZurDos. Última poesía latinoamericana* (Paradiso, Buenos Aires, 2004; Bartleby, Madrid, 2005).

Pablo Paredes

La Masa Difusa

de *El final de la fiesta* (2005)

Cuidado con el perro quilto

Me gustaba que se llamase Yasna, me gustan los nombres que avisan la pobreza, esos nombres como Jhonatan y Jenifer, esos nombres que dicen cuidado con el perro quilto, que marcan terreno, que avisan la selva. La Clase Media hace chiste con esos nombres, les parecen ridículos y graciosos sobre todo cuando son deformaciones anglo que se mezclan con un pobre Pérez o un pobre Carrasco, se ríen y en la noche se van a la fiesta kitsch de la Blondie. Se llamaba Yasna y la amé tanto. La Clase Media se ríe en función de los nombres connotadores de pobreza, ahí intentan marcar su diferencia, sus privilegios, su idílico origen común, pero la Clase Media omite los apellidos, ellos también son Martínez y Hernández, aunque antecédidos por Camilos, Ignacios y Franciscas. No se meten con los apellidos, porque desde ahí son desplazados. Lo que representa Deivid para la Clase Media, es lo mismo que representa Soto para la Clase Alta. Se llamaba Yasna Rivas y la amé tanto.

Gracias por bailar conmigo

1
Gracias por bailar conmigo, por chuparme la herida. Estos brazos mongolos ya no piden que digan síndrome /down.

Gracias por bailar conmigo que estaba todo mojado, esa canción no me gustaba, pero igual fue bonito, debajo de la costra quedó casi igual como antes, mejor que antes porque ahora estoy más rosado, a cierta gente le gusta acariciar las cicatrices y yo me dejo no más me quedo quietecito y feliz, tan quietecito que la mano deja de verme y quedo solo, más solo que un dedo en la mano de quien le han cercenado cuatro.

2
Gracias por bailar conmigo y decime princesa son las doce y sigue tan linda, porque yo sé que soy feo, que mi tamaño les da asco que tengo escrito en la piel manchada el viaje de la bisabuela desde Neuquén hasta Chile que tengo escrito como infección en los poros la cárcel del padre, por eso te doy gracias por bailar conmigo que escribo bonito, pero tengo los días más contados que escritos, que necesito pornografiar mi corazón, que estoy rajado y chorreando, que salpico que ando hablando miserias que estoy más curado que la chucha y me pongo pesado, rara vez cariñoso, cariñoso significa calentón, gracias por bailar conmigo, por tocarme la espalda manchada de adolescencia por hablarme en la oreja por languetarme, porque en ese languetazo he descansado todos estos días, con ese languetazo tengo para tanto tiempo, porque resulta que mañana en vez de andar buscando /amor de rincón, en vez de andar barnizando mi corazón guacho, voy a hablar de ti, lo único que voy a cambiar va a ser la canción, voy a decir que el tema era Close to me de los Cure y que el languetazo no fue en la oreja sino en el sexo.

3

Gracias por bailar conmigo, por chuparme la herida, por evitar cualquier posteridad, por llevarme por estos ritmos que no siento ni entiendo, yo nací en 1982, en esos años parece que nadie bailaba, parece que estuve ocho años solo moviendo la patita en una cuna que fue de otro, gracias por bailar conmigo que tengo el cuerpo horrible, como un mapa físico de Chile.

de *Mi Hijo Down* (inédito)

Cuidate

Estuviste jugando en mi embarazo por eso ahora vienes /cochino, por eso vienes con la sonrisa traviesa de romper la placenta, pero eso no es la vida, criatura, se trata de enterrar mis dientes de leche en un pobre /animal enfermo para que digas que te quiero, para que el frío no nos haga /pedazos.

Mírate, tienes los ojos distintos no por su color ni por su /brillo, sino por el lugar en que se ubican en tu cara amarilla.

No te astudes de mi cara, no es que las palabras de las señoras me cosan la boca, es que mi boca no quiere perder su lengua acicalándote ¡qué no me resisto a la horizontal que cruza tu manita toda! Esa maldición escrita con el único alfabeto que me importa, la cara de Cristo en la Cordillera que ven las niñas /municipales, los niños municipales dicen que abren el grifo para /soportar el verano, pero yo sé que quieren que se quemen las casas de sus /padres en el otoño.

Cuidate de todos menos de mí, para amarte de esta forma he ovulado con las manos de /hombre, todavía mastico polillas para que cuando te bese sientas el /olor de la noche porque yo nunca te contaré un cuento de niños, otros harán de la literatura un somnífero en ti, sólo debo decirte cuidate del cazador que puede sacar mujeres vivas de /adentro de los lobos, los lobos son sólo perros con hambre, guarda esa piedra ¡carajo! soy tu madre y tu padre, me debes la vida y te la voy a cobrar.

Un hijo es una derrota siempre /

todos los hijos se llaman No Soporté Solo el Dolor/ aclarado esto podemos conversar, amor mío:

Cuando cumplí 18 mis amigos se fueron al Servicio Militar, yo no fui porque estaba bendito, mi cuerpo se atrofió para darle espacio a mi corazón.

Cuando cumplí 25 pensé que ya estaba muy viejo para /tener un hijo, pensé, un hijo debe tenerse a los 15 años cuando los amigos ni siquiera se imaginan con un fusil en /el Desierto de Chile.

Quería tener hijos con mis amigos, pero yo estaba bendito y debía tener hijos con una mujer, sin embargo, yo debí haber ido al Desierto de Chile a tener /hijos con mis amigos.

Un Hijo con Síndrome de Down

Si tuviéramos un hijo con síndrome de Down sé que le pondríamos una silla sobre el techo para que subiera a ser la bandera de nuestra patria.

Nada era borracho en ti / hasta que llegué yo rompiéndome. Ahora no parece importante la alfombra que tuve que botar por las manchas de vino / ahora brillo en tu rubor, así como slogan de maquillaje para señoritas adineradas, así como queriéndote en una desgracia tan linda.

En este cielo todo es diminuto como una estrella / te quería invitar a mi rabia para que la convirtiéramos en ropa / pero ni te imaginas MI amor. Es cierto, me viste llorar sin sentir asco de un fluido que no va a ninguna parte / anoche chocamos contra el vidrio como polillas creyéndose piedras / guardo todos sus movimientos como postales rotas / ni te imaginas MI amor.

Si tuviéramos un hijo con síndrome de Down yo le enseñaría a suicidarse sin morirse.

Anoche gastaste todo tu dinero en alcohol y todo eso fue para que yo durmiera a tu lado y sonará con arañas blancas que va pariendo el viento. Si tuviéramos un hijo con síndrome de Down me gustaría que soñara ese sueño.

Si tuviéramos un hijo con síndrome de Down le enseñaría a bailar mal y tú le peinarías los cabellos dorados con sus autos de juguete / Tenemos tanta tierra en los ojos / Tenemos tanta sed ahora que todo se nos quema y nos invertimos en lo que nos deja la noche. Sin embargo, mira cómo brillan las lágrimas de alcohol evaporándose rápido como angelitos transparentes.

Si tuviéramos un hijo con síndrome de Down no podríamos dejar de amarnos ni aunque muriésemos masacrados por la pobreza.

Si tuviéramos un hijo con síndrome de Down tú le comprarías una ropa tan linda que yo no podría dejar de llorar y besarte / pero ni te imaginas MI amor / ahora piensas en que el sexo de toda cosa es un infierno sin darte cuenta de que saltan diablos bolivianos de tu pecho al mío y el resto me importa un carajo / ahora piensas en nuestro hijo Down / piensas en su nombre de hombre y en la agüita bautismal que regurgitarás sobre su pecho.

Tenemos que dejar de dolernos así como si nos gustara mucho esa sospechosa categorización del amor. Si tuviéramos un hijo con síndrome de Down no podríamos dejar de amarnos ni aunque muriésemos masacrados por el aburguesamiento.

Mírale la carita a nuestro hijo / se parece tanto a nosotros que nos hemos convertido en Down y somos felices para siempre.

La Masa Difusa

Cuando nacen las criaturas chilenas /las crías vivas del país/ todas nacen como si fueran chinas todas nacen feas como si fueran chinas ahogándose, todas las personas piensan esto, ninguna lo dice porque piensan que un bebé es lo más bello que puede /pasarle a la patria, toman con delicadeza a las guaguaitas les besan la mancha mongola y la llaman así para no tener que decir mancha mapuche, porque piensan que un bebé es lo más bello que puede /pasarle a la patria, llegan con regalos e intentan desesperadamente identificar los rasgos de los /progenitores en semejante masita difusa y así el mundo se divide por algunos minutos en lo que debería estar dividido siempre: los que ven al Padre y los que ven a la Madre en la masa /difusa.

El yo y el estilo

En un breve y brillante ensayo, el poeta Roberto Appratto (Montevideo, 1950) explora la "marca de sí mismo" que el artista pone ante el texto, la marca de "lo que es él en tanto artista, y no en tanto ser humano 'integral'".

por Roberto Appratto

Hay un componente no estético del yo que interviene en la producción estética: como un sello o una marca que se exhibe antes del producto, y se exterioriza como si fuera parte de él. El artista, entonces, pone ante el texto esa marca de sí mismo, de una zona de sí mismo que sólo indirectamente se relaciona con su biografía: es lo que es él en tanto artista y no en tanto ser humano "integral": algo así como el "ser artista del artista".

Este fenómeno ocurre en todas las ramas del arte: un poeta, un novelista, un músico, un dramaturgo, un bailarín, un cantante, un fotógrafo, un cineasta, pueden hacer sentir ese yo: más exactamente, hacerlo trabajar a favor de sus respectivos productos a manera de capa protectora. Es cuando se dice que la obra tiene una marca, que ése que canta es "él", que esa reflexión no podría ser de otra persona.

Persona: ésa es la clave. Al recibir el producto, el consumidor recibe también, y de manera indudable, ese yo que se proyecta hacia él como una presencia, o como un ámbito de la experiencia estética: algo más habla allí, que no es la voz del narrador. Excluyamos la pretensión de amplitud, de hacer que el texto no sea sólo el texto; es, sí, la inclusión de un sector de la personalidad que se coloca "antes" del texto, de todos los textos que se producen; de todas las canciones que se canten. Ese sector de la personalidad es el que se exhibe, tal vez involuntariamente, tal vez no, como responsable de la creación.

Es "aquel a quien se le ocurre", el que tiene la inspiración necesaria; en última instancia, "aquel que es así": aquel cuya personalidad encierra la posibilidad de hacer eso. Es el texto, pero más que el texto es la posibilidad de crear. Por supuesto que en esa concepción del arte interviene también el componente de la recepción: es de ese modo que se recibe, como una diferencia en la presentación del producto que equivale a la biografía que se puede entregar. El acto de producir, en sí mismo, no está en cuestión: es el acto de "leer" su material, es decir, aquello con lo cual trabaja para producir, lo que exhibe su conexión con la experiencia.

Dejar a la vista algo que podría llamarse "cableado de la inspiración", el recorrido subterráneo que lo llevó a elegir ese tema para interpretar, escribir, pintar o lo que sea, es el primer gesto que se percibe, y se celebra con el artista como el sustrato de su poder creativo. Dije antes que no es la voz del narrador, ni tampoco la del poeta; sin embargo, sí puede decirse que lo es, pero con una diferencia: esa voz, que se siente siempre como la conducción del relato, por ejemplo, desde adentro; como la huella de humanidad común al lector que permite entender, o simplemente captar, la transmisión de una historia, o, en el caso de la poesía, la articulación abrupta de una intuición que no se justifica ni se sitúa en otro tiempo que el de su lectura, esa voz, que susurra al oído del lector un modo de entenderse de que algo pasa y vale la pena, tal vez, comunicarlo, está, en estos casos, teñida.

Quiero decir teñida de algo más que las repercusiones que ese "humano" simulado comparte con el lector, más que la idea de comunicación estética que naturalmente se sube al escenario de la representación porque se considera pertinente, como el marco sin el cual sería imposible probar la validez de la experiencia, al menos, de lidiar con el asunto de que se trata: teñida, coloreada, subjetivizada, tocado por algo que no es el asunto, ni la lectura del asunto, sino la razón de esa lectura.

Como algo que aparentemente no se puede evitar, o que no se quiere evitar, el artista presenta su mundo. El hecho de decir (sin decir) "yo soy así" despliega ese teñido del mundo personal, que pasa, por así decirlo, de manera automática, a convertirse en estético. Lo curioso es que si se mira en términos estéticos es una tela delgadísima, casi invisible, pero cuya presencia determina el producto. Un "individuo" no individual, que hace que, por ejemplo, la letra de una canción se interprete como el testimonio de la experiencia de vida del cantante; lo mismo para un poeta, lo mismo para cada cultor de un arte en que las palabras intervengan. Las palabras tienen aquí un rol protagonista: suponen un tono, una serie de decisiones, un campo de significados, un ordenamiento de unidades; una manera de aludir y de representar. Cuando eso se pone en juego, ese "individuo" puede aparecer, como una de las di-

siones que se toman ante el texto: un complejo de sensaciones y razonamientos que redundan en actitudes, o mejor dicho en una actitud. Las palabras (objeto de ironías, de sobrentendidos, de referencias de todo tipo, filosóficas, intertextuales, metalingüísticas, de manipulaciones figurativas y sonoras) deciden el envío de la emisión de la voz a ese complejo (conste que hablo de "voz" pensando en el canto, pero no sólo); es decir, en la misma instancia formal, la de la configuración del mensaje, las palabras son signos que remiten a la construcción del mundo de ese "individuo".

Estoy hablando de ese tipo de arte: hay otro, en el cual los límites se corren hacia adentro del hecho estético, y el adensamiento y la ambigüización consiguen esos correla-

*“Es el texto,
pero más que el
texto es la
posibilidad de
crearlo.”*

tivos a la desaparición de ese "individuo". Pero, es curioso: la afirmación de un yo-a-efectos-de-la-creación es asumida como no individual, como representativa de un "colectivo" a través del cual se transparentan nociones del mundo que aspiran a la generalidad. Es decir: el poeta representa a todos los poetas, el cantante a todos los cantantes, etcétera. En esa aspiración está eso que se llama intención estética, que es muy válida en sí misma; tal vez inevitable: el rasgo diferencial de este tipo de arte es que, en él está situada al comienzo del proceso; como el signo indeleble de una relación con el arte: no con el público, no con el texto, sino con el arte.

Agrego al repertorio los ensayos y las notas críticas, porque también desde afuera del arte se puede apelar a esa zona vaga, de contacto con el yo-a-efectos-de-etcétera, por el cual se espera, de manera petulante y segura, un reconocimiento. Detengo la mirada en ese punto. Es una relación con el arte, de apreciación, de creación, de interpretación; es una conexión, por lo tanto, con algo más "grande", o más abstracto: el lugar donde se instala eso de que estoy hablando, eso que estoy produciendo; esa dimen-

sión a la cual pertenece, sin duda, el texto, y que se pone de manifiesto mediante la intervención de un "individuo" que la conoce, más aún: que la ha integrado a su experiencia, que habla desde una fusión entre experiencia y conciencia de estar lidiando con el arte.

Sucede, por supuesto, que eso es obvio: vale decir que no supone ninguna información nueva, y que no es allí, entonces, donde está su pretendido valor. Es como si por detrás del hecho estético de que se trate se escuchara la afirmación: "estoy haciendo arte, esto es lo mío", como un acto de puro metalenguaje por el cual se designara, a la vez, acción y esencia de lo que se toca en la acción. Eso tiene que percibirse: se percibe. De lo contrario, toda esta especulación sería absurda. Amparado, en primera instancia y de modo grueso, en las palabras, el cultor del arte verifica ese contacto previo, instantáneo, con experiencia y con esencia, por medio de un agregado a lo que, de manera pragmática, se tendría que decir. Eso que se percibe no es necesario, vale decir, no corresponde a ninguna información en términos estéticos: es la clave de una pretensión de belleza sin esfuerzo, que se afirma sobre un vacío y se exhibe como una plenitud.

Eso que llamo agregado es, por lo tanto, algo que podría suprimirse del poema, de la canción, de la película, del cuento, de la novela, de la fotografía, sin que se perdiera nada; nada, salvo esa apelación, esa forma de comunicación con el lector por medio de un monólogo, en más de un sentido, autoritario. Un arabesco, una onda, una línea que pasa delante de los ojos durante la ejecución o la lectura, que rodea, nota por nota, letra por letra, imagen por imagen, la construcción del texto: esa marca del yo es el estilo. Lo que estoy proponiendo aquí es el carácter no-estético de lo que se pretende estético, así como el carácter impersonal de lo que se pretende personal.

El estilo (más allá de su condición de selectivo, de individual, de "manera") cuando se asume como estilo, cuando se cobra conciencia de que es un estilo que uno tiene, cuando pasa de ser un "humor biológico" en el decir de Barthes (algo involuntario, una segregación) a convertirse en herramienta de trabajo, vale decir: cuando se hace voluntario, segrega a su vez una conciencia "del otro lado", del lector/espectador. Es digamos, como un puente por el cual pasa al lector/espectador el poder de decidir hasta qué punto esa selección de adjetivos, de referencias, de ámbitos, de registros, de puntuación, dan al habla de la obra

una contendencia individual que inmediatamente se pueden trasladar al terreno estético. Es el yo, falso o no, el que descansa en el yo del otro lado para que, de acuerdo con la sugerencia o la ensoñación provocada, lo reconozca, lo respete como sincero, y deje que desde ahí lo conduzca a favor de esa sinceridad.

Claro que no es cualquier sinceridad, sino una sinceridad de artista, lo cual equivale a "persona sensible", "con un mundo" "con algo que decir": las elecciones hablan de esa sensibilidad, de ese mundo, de ese "algo" que alcanzarían para validar el producto más allá de su cualidad de texto. Por eso es que esa participación del yo no es estética, al menos como gesto, al menos en tanto puerto donde se refugian los signos. No es cualquier sinceridad, sino una que automáticamente eleva el nivel de lo expresado, lleva las conexiones, las citas, los sonidos buscados, la velocidad de información por unidad, vale decir, lo que sería más personal como acto de selección dentro de la obra, a la condición de mito de sí mismo: algo que ofrece la seguridad de un reducto personal desde ya prestigiado.

Digamos que quien recurre al yo en un acto estético trabaja en un borde: todo depende (quiero decir, la suerte del texto) de la dirección en que se incline: si hacia la confesión velada, apenas insinuada, suficiente para teñir al texto de desprendimientos que se constituyen como estilo, pero son en realidad signos exteriores, por los cuales el yo puede recuperarse como un emisor instantáneo de arte, a veces, con sólo formular opiniones; o hacia el uso del yo como una referencia interna del texto que puede a veces expandirse, llevarlo al paroxismo, sin revelar nada de gustos, de sensibilidad, de elecciones, de experiencias personales en términos "reales". Es el caso de Nicanor Parra: hablar en primera persona, decir "Pasé mi juventud en casa de unas tías" o "Juro que no recuerdo ni su nombre" es un acto de lenguaje y no de confesión, y por lo tanto más un riesgo que una seguridad. Esa relación con el yo, inestable, incómoda en apariencia, pero necesaria como amparo para validar, o mitificar, lo que se está haciendo, sitúa al texto en una dimensión casi no textual, que podría denominarse "de sello". La otra se desliza hacia adentro, hacia el texto por sí mismo: es un uso, incluso del yo, como un material destinado a producir una información que no podría existir en ningún lado; tampoco en una biografía, ni en un trabajo acerca del estilo del autor. ■

Cristian De Nápoli: “Yo tomo el resentimiento como un valor positivo”

Cristian De Nápoli (1972) es uno de los principales activistas del movimiento poético en Buenos Aires, a través de una intensa actividad como poeta, traductor, y editor. Desde 2004 organiza el festival Salida al Mar, uno de los más importantes del continente. Tiene un sello propio, Black & Vermelho, dedicado a la nueva poesía latinoamericana. Publicó los libros de poesía *Límite bailable* (1999), *El ring* (2005) y *Los animales* (2007), la plaqueta *La navidad de los autos* (2002) y un libro de haikus, *Palitos de agua* (2004). En 2006 obtuvo el Premio Ciudad de Medellín, otorgado por el Festival Internacional de Poesía de esa ciudad y en 2007 apareció *Terriblemente felices*, su antología de la narrativa brasileña.

por Osvaldo Aguirre

Volviendo a la fábrica de nuestros juguetes”, un poema de tu libro *Los animales*, habla de construir una base con un episodio de infancia que señalas como clave: “Yo empezaría mi biografía con eso”. Además, la escuela y la infancia son temas que insisten en el resto del libro. ¿Por qué ese episodio es tu punto de partida?

—Bueno, todo el libro habla de la escuela, los primeros poemas hablan de la infancia que me tocó en relación con la escuela, y este poema que mencionas habla de una fábrica. Me crié en un barrio chico de la zona oeste de Capital, Villa Real; en la misma cuadra de mi escuela estaba la fábrica de Mis ladrillos y con mis compañeros jugábamos con la parte fallida de la producción, con el excedente que ellos en vez de regalar convertían en falla. Generalmente los ladrillos eran deformes, los tiraban a la basura a la sinco de la tarde, cuando nosotros salíamos. Yo tomo ese episodio como emblema en *Los animales* por una cuestión de honestidad. Me formé a los pochazos; en casa no había libros, le debo mucho al Estado y algo, no mucho, al azar de vivir cerca de un basurero para esos juguetes que no se lograban vender.

—¿Fue una formación solitaria o hubo alguien que te orientara?

—Hubo un amigo de mi hermano que era cooperativo en la línea 21 y me pasó un par de libros, y otro, que hoy es el dibujante Jorh, traía a casa historietas, la revista *Fierro*, cosas del viejo Breccia. Hay un contexto para todo esto, que es la generación de mis padres, ya pensada como una clase trabajadora muy baquetada, que no es la misma de mis abuelos, más progresista, que confiaba en ciertos ideales de cultura. La de mis padres es una socialización más obligada a pensar en el puchero, y donde hay un montón de ideales que ya no seducen. Estudiar en el Nacional Buenos Aires, estudiar inglés, ese tipo de cosas no asomaban. Yo igual

gané una beca para estudiar inglés siendo muy chico, y después estudié en un comercial, me interesaba mucho la economía.

—El barrio, el oeste de Buenos Aires, aparece como un lugar al que reivindicás con una especie de orgullo.

—No, yo no hablo del barrio, hablo de los barrios de mis amigos, del oeste en general. No me interesa ninguna idiosincrasia de barrio, sí toda una zona de la ciudad que tiene sus características y que hoy está totalmente fuera de la ciudad. Creo que es un avance, digo, esto de hablar de una zona respecto de hablar de un barrio. No soy Pepe Cuevas, no tengo la experiencia tan tenaz que él tiene y que le

permite hablar en términos de clase con dignidad. Porque en el fondo está claro, habría que hablar de clase. Supongo que ya llegará un poeta porteño que va plumazo borre a los poetas barriales, y que con otras armas borre este libro que escribí. Volviendo al barrio, en *Los animales* lo que aparece es la visión de la infancia, y desde la infancia el barrio es como la forma elemental del tedio. La gente en el barrio produce para sus hijos, ante todo, inmensas horas muertas, de tedio, porque al menos entonces no se mandaba a los hijos a cursos y talleres la gran parte del día que no íbamos a la escuela.

Mi segunda escuela es el resentimiento”, decís en “Escuelas de Buenos Aires”, otro poema del libro. En una respuesta a las jornadas “El blog mató a las revistas” destacás “la apertura a la imaginación y el goce a partir del resentimiento social” como el mejor legado de escritores como Roberto Arlt, “la base del artista del oeste”.

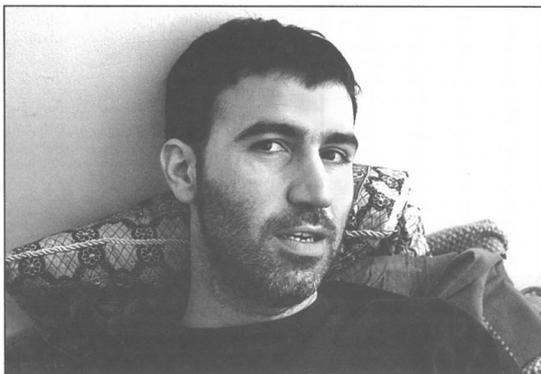
—Yo tomo el resentimiento como un valor positivo. Quizás tendría que hablar de odio, pero

uno quiere más de lo que odia. Hay cosas que no hago, hay lugares donde trato de no ir, y yo no te puedo decir que es por ideología, porque es una cosa más bien pre-ideológica, son negaciones que me acaban dando un placer muy elemental, ahí viene lo del goce, en todo caso el ensueño es salir a caminar por Liniers pensando que podría ser Manchester. ¿Notaste que la gente más cultivada se volvió más mezquina? No son generosos ni para hablar de lo que creen, no quieren convencer. Sólo se ponen ingeniosos para ocultar lo elitistas que son. Da bronca y tristeza, lo del goce es pocas veces, las veces que surge algo en tu propio mundo, un encuentro alentador. Y en estos poemas el resentimiento quiere más bien ser un alerta. Distinto es en el libro anterior, *El ring*, ahí el

eso. Ese libro está muy datado, es el libro de una experiencia concreta.

Cómo comenzó *Salida al Mar*?

—En la primera edición no tenía sentido de festival más o menos serio, ni había una curaduría tratando de dejar de lado las propias aficiones. En principio queríamos leer nosotros, cuatro o cinco personas, Cucurto, Timo Berger, Elizabeth Neira y yo. Salió a mediados de 2004 contando con el apoyo humano, exclusivamente humano, de la Casa de la Poesía, donde trabajaba Cucurto, y en especial con la ayuda de Helder. En ese momento yo preparaba una antología de poetas peruanos, que salió publicada en Eloísa Cartonera, y estaba en conexión vía mail con cinco o seis poetas pe-



Cristian De Nápoli

FOTO: CLARA MUSCHETTI

conflicto es en otra sociedad y es también con uno mismo, con las tentaciones del exilio económico.

—En ese libro me sorprendió encontrar un tema tan artiano como el dinero, más bien extraño para la poesía. ¿Lo escribiste durante tu residencia en Finlandia?

—Sí, pasé casi cuatro años en Finlandia, del 2000 a principios del 2004. Viajé antes de la crisis, conseguí trabajo y en algún momento del 2002 estaba con muchas ganas de volverme. Pero me quedé porque tenía un trabajo muy bueno, hacía un programa de enseñanza de español para la televisión pública. Empecé a sentir esa doble tracción, por un lado mis ganas de reinstalarme en el oeste y por otro algo que me decía que era mejor quedarse allá un tiempo más. Ahí me sentí exiliado, poniéndole todas las comillas a la palabra: un tipo que está en otro lugar por razones económicas. Entonces ahí empiezo a prestar atención a otras cosas, como funciona la Comunidad Europea, cómo funcionan algunas ideas religiosas, como la de caridad; hay un poema que se llama “Nadie me deja pagar”, que habla de

ruanas. Les propuse venir a presentar el libro y se coparon. Todo esto sin un peso, ¿no?, milas guardadas, ganas de visitar a un amigo, alguna ec pareja en Buenos Aires, apoyo de la universidad donde algún poeta trabaja, así. Y vinieron dos chicos de Chile, Pablo Paredes y Héctor Hernández, que llevaron la idea a Chile y empezaron a hacer un festival similar. En el 2005 lo organizamos, lo pensamos mejor, conseguimos entusiasmar a gente del Goethe que pagó algunas cosas y yo conseguí una iglesia abandonada, en San Telmo, donde hicimos la jornada principal.

—En tu opinión, ¿cuál sería el perfil del festival, aquello que lo distingue de otros encuentros de poetas?

—No sé cómo se ve desde afuera. Desde dentro, para mí, es muy claro. Del grupo original sólo quedé yo por razones de azar: Timo Berger vive en otro país, Elizabeth Neira también en Cucurto, cuando no está en Eloísa, viaja por el mundo. Hay un dato que es muy objetivo: el festival se hace por gusto. Nunca hubo presupuesto del gobierno

de la ciudad, y menos lo va a haber este año. De pedir, yo pediría 150 mil pesos, porque con diez mil pesos hacés lo mismo que con nada, en cambio con esa otra cifra podés hacer eventos al aire libre como hacen en Medellín invitando a muchos más poetas del continente. Ahora lo hacemos también en Rosario,

“Hay gente que nace, vive y muere sin tener una política importante. A mí eso no me va.”

ahí es el Parque España el que apoya, y ese apoyo rosarino genera facilidades también para la edición porteña que es autogestionada.

—¿En qué consiste la curaduría en un festival de poesía?

—Primero, en mantener una autonomía total en las invitaciones. No trabajamos con embajadas ni con instituciones que sugieran nombres. En principio es mi gusto o el gusto de los colaboradores de cada edición. Ahora tendría que hablar de cuál es mi gusto (*sonríe*). No me gusta la performance medio profética, la actitud de vate loco. Algo que me gusta mucho de la escena poética argentina, y creo que es una enseñanza del objetivismo, es que nadie se hace el loquito. Tal vez el objetivismo en concreto no sea más que eso: algo paralelo a la escritura y que tiene que ver con los comportamientos. En otras capitales latinoamericanas esa figura entre rimbaudiana y rockera todavía surge; aquí no, por suerte. Eso a la larga se refleja en una poética, en los poemas que cada uno escribe. En *Salida al Mar* mi gusto se arma sobre la base de lo que yo creo que son experiencias de escritura no sé si solitarias pero sí centradas, donde yo siento que hay una búsqueda auténtica.

Cuándo empezaste a trabajar con traducciones?

—Empecé con unas traducciones de William Carlos Williams hace unos seis o siete años, y con el portugués hace cuatro. En este momento son poetas mujeres las que están trabajando muy bien en América Latina. Angélica Freitas y Lucía Bianco son casos muy puntuales. Ahora, hace poco, el

(sigue en pág. 32, col. 3)

Cristian De Nápoli

El Pájaro Rolo

No pienso en la necesidad...

No pienso en la necesidad, pienso en la casa y en todo lo que la casa fomenta mientras toco la batería.

No pienso en la batería, pienso en la bondad y en eso que armónicamente se hace bondad por malandraje.

No pienso en el malandraje, pienso en algo parecido a una nota musical pero a los gritos.

Si avanzo a los gritos, quiero decir, si vuelvo a los gritos me pierdo el domingo.

No pienso en el domingo, pienso en la razón que habré de darle a la mesera fundamentalista y punto, y la pube de anoche que en ella se descanse.

El amigo de Capusotto de la secundaria

consustanciado en la sombra de las avenidas
un tarjetero aplastando con sus adidas
tarjetas de otros clubes.

un artista haría lo mismo con las virtudes
de otros artistas –

las aplastaría pensando en la solución
que lo saque del estado de alerta
porque ya no soporta el/la alerta
de jode más que la falta de el/la solución
se está poniendo agrio como un cactus
solo con su camiseta conservadora de sentido
tirado de noche en la placita los andes
apuntándole a una estrella con la zapatilla
te acordás lo que era el blues te pregunta
vos te acordás lo que era el blues

Albukassen*

A eso
le sigue el acto de robar
para darle dos pitadas
el cigarrillo de la hermana
y, todo junto, tomar
de la barra un vaso
de vidrio grueso con rimbos
tallados y pulidos
en relieve piramidal
desde la base hasta una altura
de cuatro centímetros siendo
el resto cinco centímetros
pulidos liso, bambolearlo
con los dedos en campana,
acercarlo a la boca,
mirar una vez más,
llevar el vaso a los labios,
rolinga pilas por el líquido
acaramelado,
apurar de un sorbo
la mitad del contenido,
retenerlo con el ápice
de la lengua aplastado
contra el paladar,
inclinar la cabeza
apenas hacia su derecha,
sonreír con los labios
húmedos apretados,
alzar la mano libre, la izquierda,
mover con la palma hacia sí
el dedo índice en gancho, extender el brazo,
palpar
lo que venía mirando, con los labios
siempre apretados
abrir otra boca, destilar.

* Albukassen. Alquimista persa que vivió en el siglo x, la suya es la descripción más antigua que se conserva sobre el proceso de destilación del whisky.

(viene de pág. 31)

descubrimiento de las últimas semanas, digamos, es un grupo de poetas chilenos muy "cabros" como dicen ellos, muy chicos. Son los de Santa Rosa 57, que es el nombre de un centro de jubilados donde se juntan a discutir lo que escriben. Uno de ellos, Ernesto González Barnert, me partió la cabeza. Lo que me gusta en este momento de América Latina pasa por ahí: Santa Rosa 57 y los brasileños nucleados en la revista Modo de Usar & Co.

—Tu primer libro, *Límite* bailable, apareció con otro sello propio, *Astier* libros.

—Sí, sólo que esa editorial nunca existió, era un invento. Yo estaba trabajando en un libro largo, que todavía lo tengo abierto, *La navidad de los autos*, tiene 400 páginas, impublicable de pe a pa. En el verano del 99, en Santa Clara del Mar, me dije "voy a escribir un libro corto". Y lo hice en quince días. Por ese libro conocí a Helder. Eso fue muy fuerte, que el libro entusiasmará. Pero enseguida me replegué, y ahora me enorgullezo: me empezaron a pedir inéditos y estubo bien no mandar nada. A Helder, me acuerdo, que me pedía cosas inéditas, le mandé diez poemas que estaban sin terminar. Yo lo que quería era conocer a los demás, lo que escribían, lo que pensaban. Tenía claro en ese momento que a mi poesía le faltaba laburo. Después el irme afuera me ayudó a no boludear, a no hacer pasadas con fondos de incentivo artístico.

Por qué te vas a Finlandia?
¿Fue el primer gran viaje que hiciste?

—Había estado antes en Brasil. Esos tres años largos en Europa fueron estrictamente en Finlandia. Fui por cuestiones personales, íbamos a tener un hijo con mi pareja de ese momento y ella quería tenerlo allá. Al final llegamos con las ecografías que nos habían sacado en la clínica de los gráficos, el sindicato al que estaba afiliado. La doctora finlandesa estaba asombrada porque las ecografías peronistas eran muy buenas, no tenían nada que envidiarle al estado de bienestar (*risas*).

—¿Cómo era escribir en español en ese momento?

—Ahí se afianza mucho la conexión con Rubén Darío. Cuando estás en un país donde la gente habla otra cosa desarrollas una conexión medio cajita musical con tu lengua, en los momentos en que estás solo. No quiero decir que me interese una poesía de juegos de palabras, me interesa la música en los poemas, la rima interna. Eso se afianza estando afuera. Me acuerdo que leía "A Phocás el campesino", un poema que le escribe al hijo, que son los poemas de Darío que más me seducen, de *Cantos de vida y esperanza*. Hay una frase maravillosa de Darío que para mí es el comienzo de la poesía latinoamericana: "no soy un poeta de las muchedumbres pero sé que indefectiblemente voy hacia ellas". Fijáte

esa palabra "indefectiblemente", es la menos dariana que puede haber, es larga, engorrosa, medio cacofónica. Lo interesante es cómo entra esa palabra en su sistema y cómo cambia Darío en ese libro, cambio que él se puede permitir porque tiene incorporados todos los metros y todos los subtes y ya no tiene que mostrar chapa de músico, ya es Verlaine. Estando afuera, perdí un poco el entusiasmo por Vallejo, que todavía no recuperé, y me ganó el entusiasmo por Darío, al que después leo conectado con Juanele.

—Yo acá enseñé español para entrenarme / en hablar raro", dice uno de los poemas de *El ring*. ¿Qué tipo de competencia lingüística era esa?

—En el extranjero por lógica tu relación con el idioma se vuelve rara. Lo sacás en ocasiones puntuales, cuando hablás con algún latinoamericano o si estás enseñando la lengua, como era mi caso. Al ser momentos ínfimos comparados con el resto de las actividades cotidianas la cosa se vuelve extraña. En *El ring* el paralelo de esa experiencia es la paternidad. Trato de condensar esas dos líneas en un poema chiquito, sobre la primera vez que mi hijo me dice papá: "Saltó las cuerdas de las pés la vocal a/ y se metió en el ring de mis oídos". Porque él empezó diciendo pap... y otra vez pap... y un día pudo sacar la a del medio, yo me lo imaginó como un ring de box donde están las cuerdas que son las pés y en medio la a tirada y entonces consigue saltar por arriba y pronunciar la palabra entera. En "A los amigos, y en dirección contraria" hay un verso que dice: "yo que extrañé cuando nació mi hijo". La mayor familiaridad en el contexto de la mayor *ostranenie*, como decían los formalistas, como puede ser vivir en un país tan distinto. La mente trata de buscar conexiones con lo que siempre tuvo, con sus amigos, el barrio, conexiones que no se dan. Por eso acaba diciendo, en ese poema, "y eso no es todo", ahí hay algo que por más que lo intentes no se puede capturar. Siempre tuve como un mandato superioico que me decía "Cristian, sería mejor que no escribas de lo que conocés, que no hables de tu barrio, del oeste, que en vez de eso trates de conocer más". Ahora, con haber vivido afuera, con los distintos trabajos y con los hijos creo que estoy en paz con el mandato: sigue existiendo, pero ya hay bastante tela para entender sólo en lo que conozco.

—¿Cuando volviste de Finlandia te enganchaste en Eloisa Cartonera?

—Estuve como colaborador. Traduje poemas de Glauco Mattoso, unos cuentos de Jorge Mautner. Iba allá a charlar, a conocer el movimiento editorial. Conocer cosas concretas, qué se podía hacer y hasta dónde podía resultar, qué obstáculos había para la distribución de libros, etcétera. Podés estar súper seguro del mérito del libro que vas a lanzar pero nada te garantiza que cubras los costos.

—Otro rasgo de tu actividad son las polémicas. Has participado en varias: a propósito de Eloisa Cartonera, de la poesía de los 90, de los blogs...

—Hay gente que nace, vive y muere sin tener una polémica importante. A mí eso no me va. Lo que veo, sobre todo en el entorno de la narrativa, es mucho pendeje, poca seriedad, una voluntad de ignorar los presupuestos sobre los cuales estamos escribiendo hoy.

—¿Cuáles son esos presupuestos? En un texto decís que los escritores jóvenes ignoran "un tipo de relación literatura-vida que es nuestra tradición".

—Me refiero a la relación con la política. Y lo digo en función de los nuevos narradores, sobre todo. Es nuestra tradición desde siempre, desde la gauchesca, pasando por Mansilla, Arlt, Walsh. Ahora todos escriben como Chuck Palahniuk. Muchas historias que transcurren en una especie de *tupperware*, en una heladería a la vuelta de la universidad, como en *Archie*, la historieta.

Rodolfo Walsh aparece citado en los animales. Es otra referencia extraña en la poesía.

—Sí, pero lo más raro en *Los animales* es que se abre con una cita de Pizarnik. Una cita temprana. Dice "¿tú que cantas lo que no confías/ al sueño del tiempo". En todo el libro aparece la palabra sueño, y tiene una marca negatva. Para mí funciona en el sentido del sueño de esta época, el neoliberalismo. ¿Cuál es el sueño del tiempo en el momento en que Pizarnik escribe esos versos? El comunismo, digamos. Hoy el tiempo es otro y el sueño en que yo no confío es otro. Pensada así cuaja más con la cita de Walsh. Por eso también el libro en todo su andarivel interior recupera un par de veces la expresión "sueño del tiempo" y más o menos creo yo va liberando de connotaciones a la palabra sueño y la va marcando en un sentido: el sueño es el sueño de la época, el sueño de proyección personal en el contexto neoliberal, en el caso de los estudiantes el sueño de irse, en el caso de los padres el sueño de sacar a sus hijos de la sociedad.

—El libro parece ir dando cuenta de distintos pasos en una formación. Desde el punto de partida que señalamos al principio hasta cierto cierre, como se lee en el poema 17: "En un instante, el 19 de diciembre/ de 2001 terminé mi instrucción".

—Eso es concreto. Yo pasé por Buenos Aires para rendir los dos últimos exámenes de Letras. En esos días de diciembre, en Parque Chacabuco se organiza una especie de frente mixto, cambalachesco, donde va toda la gente de Caballito y toda la gente del Bajo Flores, que son dos mundos separados por un kilómetro. Yo estaba ahí, el diálogo que aparece en el poema es un diálogo apenas retocado del que tuve con un tipo que estaba ahí. Para imaginar soy un desastre, el libro lo hice con lo que había. ❧

La causa tipográfica

La reciente publicación de *Peripicias del no* (*Diario de una novela inconclusa*) de Luis Chitarroni (Interzona, Buenos Aires) es el punto de partida de estas notas. “Este libro se lee –dice Matías Serra Bradford– como el diario en prosa de un poeta”.

por Matías Serra
Bradford

I

Peripicias del no delata los avatares de una revista literaria mítica, imaginaria. La invención y la puesta en escena de ese mundo nos remiten de inmediato –y es ésta una novela de remisiones, de remitentes– a un Dr. Moreau que crea una serie de marionetas cuyas diligencias y pasividades pueden seguirse en pantallas debidamente emplazadas en diversos rincones de su isla. Sobre cada tela se proyecta una cinta sin fin, páginas y páginas de los textos que cada uno de los autómatas publicó o desistió de publicar en esa revista. Por medio de esos *loops* (que *Peripicias del no* pone en marcha con frases y nombres que reaparecen) el autor deviene un Moreau o Morel del siglo XXI y monta una *puesta* de la literatura argentina –de una literatura nacional cualquiera–, enjaulada en las imágenes que se forjó de sí misma. La impresión que provoca la novela (inconclusa por repetición de jugadas) es súbita y categórica: ya estuvimos allí. Al menos una vez pusimos un pie en la orilla de aquello que el exceso de costumbre llama literatura: el animato, el plagio, los premios, los prólogos de favor, la vidriosa reputación. No se sabe cuándo o cómo, pero ese paraje no resulta del todo ajeno. Si se sabe qué efecto produce desembarcar en esas playas: una alineación. Una celada, una hipnosis: un libro cuyo único tema es en apariencia la literatura, pero la literatura permanece –perservera– a distancia, mediatizada. El autor decreta de las convenciones novelescas –el Chitarroni escritor, no lector–, y sobre todo decreta de las máscaras que cortejan y desfilan de la mano de la literatura: una contrapata, una solapa, el falso doble fondo del reconocimiento, la literatura como *carrera*. No obstante, con la misma gracia que se goza en Johnson, en Borges, *Peripicias* actúa como si las mayores aventuras en literatura se dieran, precisamente, en las incógnitas que ella plantea y en los escenarios en que éstas toman vuelo. La distancia que Chitarroni pone con respecto a la *idea* de ficción es hija, acaso, de su largo noviazgo con ensayistas ingleses y poetas castellanos. Acaso el hartazgo de la escritura ajena –de la escritura ajena en manuscrito; Chitarroni trabaja de editor hace más de veinte años– conduce al apeteci-

ble precipicio de no corregir más. *Peripicias del no*, por tanto, un libro escrito en la fascinación y el hastío de quien vive y trabaja con libros. El *vademécum* de alguien herido mortalmente por la literatura.

Un libro compulsivo, como sólo puede hacerlo la compulsión de escribir, no el horizonte de querer publicar. Así, nos vemos leyendo una novela hecha con lo que un título promete, lo que augura un nombre. Chitarroni es consciente de esas potencias y las enarbolaba como en ninguna otra ficción reciente o vencida. De allí el mandato de nombrar, de sembrar títulos a destajo. De allí las misivas a sí mismo dirigidas en el diario que es la novela. No debe perderse de vista –más allá de las imágenes más o menos viables que el lector pueda armar del libro– que *Peripicias* es un diario. Asume todas las formalidades, reservas, cadencias y asimetrías del diario de un escritor. Y la lectura de un diario implica otro acuerdo de lectura; un pacto de no agresión (exigencia, expectativa) frente al fragmento como forma, la interrupción y pausa *incesantes*. La pausa y el corte como forma de vida, la discontinuidad como epopeya. En este caso, convenciones, un diario para salirse de sí mismo. Ahorremos camino repitiendo a Iain Sinclair, “Los libros tenían su

propia vida. Sobrevivían al borchomo de la autoría.” La garantía del diario, hay que decirlo, son los ritornellos: títulos, nombres, párrafos *verbatim*. *Peripicias* es una comedia negra de aquello que ronda la cabeza de todo escritor que se precia pero no sabe cómo preciarlo: qué clase de escritor se es, se querría ser, se tiene el temperamento y la facultad para ser. En el caso del libro de marras el asunto se complica aún más porque no está resuelto el dilema de géneros: su hacedor, ¿es narrador o poeta? *Peripicias* se lee, en efecto, como el diario en prosa de un poeta, de un poeta que no puede o no quiere narrar de un modo convencional. (Los indicios de que *detrás* de la novela hay un poeta los provee el texto, no es una inferencia del lector.)

La proliferación de títulos de relatos que no se transcriben hablan del granero de promesas y juramentos que un escritor se hace a sí mismo, y de los cuales Chitarroni se apiada y se mofa en un raro enroque apenas reglamentario. La novela es, por ende, un simulacro, y que ese simulacro funcione es su conquista. Simulacro endulzado cuando se lee como si el propio Chitarroni –maestro de ceremonias por horas– abriera y cerrara el libro; es sobre todo en las primeras y últimas páginas que el tono roza más tangiblemente –o menos impostadamente– el terreno autobiográfico. De allí, también, que pueda leerse, igual

que casi todo diario, como libro póstumo: lo que otros dejarían para *después*. “Por esos agravios constantes de la simetría en los destinos”, en el prólogo a *Los cuatro elementos* –obra completa en prosa de C. E. Feiling– Chitarroni elucida un capítulo de una novela inacabada de Feiling y distraídamente insinúa un modo de aproximación a su propio libro: “el cuaderno es una especie de diario técnico de posibilidades. Orienta y permite gran cantidad de hipótesis.”

II

El nombre de la revista es el presuntos colaboradores: Nicasio Urlihrt, Hilarión Curtis, Oliverio Lester, Felipe Luini, Cristóbal Niaras, Remo Sabatani, Eduardo Manjares, Elena Siesta. Luis Chitarroni sigue situado, como quien lee, por los nombres, por su nombre. Véanse *Siluetas*, *El carapalida*, *Los escritores de los escritores*. Pero es en un diario donde un escritor se enfrenta en privado con la importancia –espuria, temblorosa– que quiere dotarle al nombre propio, ilusión que cultiva en público con tanto afán (otro de los deportes nacionales que ridiculiza *Peripicias*). Similitud e inverosimilitud del nombre. *Nonsens* de la nombre (persona, lugar): Lewis Carroll, Edward Lear. *Peripicias*, una novela que podría resumirse en un *limmerick*. Como fuere, hay que llenar un nombre como se llena

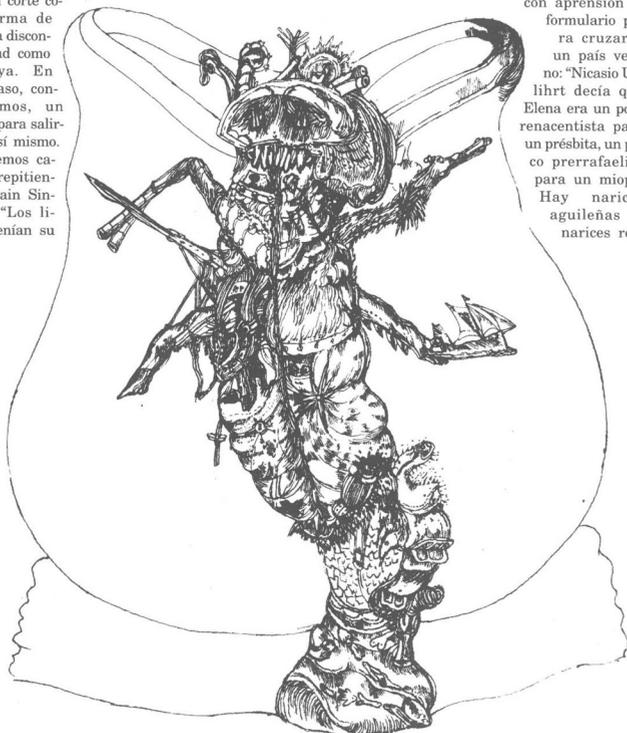
con aprensión el formulario para cruzar a un país vecino: “Nicasio Urlihrt decía que Elena era un poco renacentista para un présbita, un poco prerrafaelita para un miope. Hay narices aguilenas y narices res-

pingadas pero la de Elena, decía, gracias a su movilidad gozaba de los beneficios de las dos categorías. Se había enamorado de la espalda y de la nuca de Elena para no cometer el error de enamorarse de su cara”. Una noche de otoño como ésta, Keats volvía a promulgar el carácter camaleónico del poeta, alguien sin *identidad*, y del otro lado de aquel siglo Corbière –otro retirado prematura, escandalosamente-

“¿Será vano recordarlo?
Es el estilo lo que hace a un escritor, ninguna otra cosa.”

te del escenario– convertía esa moneda devaluada en peso en oro: el poeta satura su identidad en otros cuerpos, otras contexturas. Esa *rara avis* llamada Christopher Ricks lo formula así: “Es con frecuencia por cortesía de otro, con la ayuda de la alusión, que un poeta se convierte en el que es.”

Pero en lo que conviene detenerse no es sólo en los nombres y su capacidad reproductiva de cobayos; hay que ver la *clase* de nombres que elige Chitarroni. En la novela los nombres –y en esto tienen la misma función que los títulos, que circulan como invitados a una fiesta fuera de la capital– se desempeñan como hiatos, intersticios, fallas, bromas. Arañazos en la dirección de la continuidad. A cambio de ésta, a riesgo de parecer frívolos o fáciles digamos que Chitarroni propone otra dimensión narrativa: la contigüidad. John Aubrey, escritor del siglo XVII, le proporciona las armas para construir una literatura entera en la última década del siglo XX y la primera del XXI: la biografía breve, excéntrica, dislocada. *Casi* inverosímil. Invasión de datos opacos, relaciones y particularidades insignificantes. La enumeración caótica: tal como fue estudiada amorosamente por Leo Spitzer, tal como se la apropiaron Whitman y Borges, y seguirán los nombres. El inventario –el recuento– como táctica narrativa y estructural. Los nombres: Chitarroni es un retratista, lo que le interesa es una cara, una mueca, un aire. Lo que dibuja en general –el libro incluye uno de sus bosquejos– son rostros, frentes y perfiles, siluetas: una cara, una reacción, una traición. Rumores de un catálogo (sigue en pág. 34)



DIBUJO: EDUARDO STUPIA, 1975.

(viene de pág. 33)

go de fotógrafo de zoológicos. El dibujo de un nombre y su sombreado. (Véanse las febriles, demoleadoras semblanzas sociales que abundan en *El carapalida y Peripicias*. ¿Alguien de esta mesa pidió realismo?) Y los nombres que van con esas caras, el retrato de grupo: "Los nombres funcionan como categorías algebraicas sin relación con el resultado final. Se acumulan, se coleccionan, se gastan (en doble acepción). La metástasis vive en ese bosque de nombradas desiguales."

Taxonomía y micrografía (el arte de Chitarroni, la escritura a mano): "pero hay que ver lo que significa 'íntimo' para una inescrupulosa literalidad legislada por el Littré". Trazo que sólo hace posible lo que se escribe con pluma: un diario. La impronta Twombly o Stupia —dos actores de reparto en el libro— de *Peripicias*. Hallazgos y más hallazgos disimulados en la chicana de una frase espiralada, como si todo el libro estuviera impreso en cuerpo de nota al pie. La impronta Cage de *Peripicias*: la singularidad de sus disposiciones tipográficas. Sus espacios, treguas, saltos. Resignado a la imposibilidad de continuidad, Chitarroni el laboratorista se confía a la atomización. Puede parecer que al formato atonal de un diario se le permita cualquier irresponsabilidad *autoral*. Sólo en un tribunal de engaños. Que conste si no estorba a ninguno de los presentes: *Peripicias* inventa una forma. Reválida, por lo demás, y da por cumplida una profecía grabada en una mesa de plomo: "Los libros de notas —pulso febril del tiempo— serán la literatura de mañana, y ya casi son de hoy." (Alfonso Reyes, 9 de enero de 1913) Si se la hojea sin leer una sola palabra, se adivina que *Peripicias* es una novela taquigráfica, cubista. De allí su conexión con Pound —el montaje, la cita arcana— y Olson: la página como campo ideográfico de energía. Tics de editor, o mejor, de poeta: trabajar por sustracción: lo que queda afuera logra que lo que leemos se invista de otra resonancia. *Peripicias* es la sombra de una novela inconclusa —el reverso del fracaso, no su prueba—, vía crucis de fidelidad a la idea de lo inacabado desde el minuto cero, no con la ventaja de la mirada retrospectiva de la decepción: "Era un maestro de lo inconcluso —no de la obra inconclusa, sino de la experiencia de lo inconcluso." (Bergner sobre Picasso). Si *El carapalida* era una novela escrita en colaboración con un fantasma, *Peripicias* es, a su modo, como quería Michael Holroyd para la biografía, un libro escrito en colaboración con los muertos. Un libro que sólo puede resultarle difícil —vanidad pasajera— a un lector no familiarizado con la lectura de poesía.

III

Hay una frase Chitarroni como no hay otra: "Hasta sus preguntas parecían contener una sección vacía, una zona va-

canté, una especie de oquedad, una cámara hueca afinada en la clave de un suspenso contingente." Sintaxis y articulación de otro siglo. Chitarroni consigue actualizar a Thomas Browne no tanto como admirador de Borges sino de Gerardo Deniz. Chitarroni pone en escena un fenómeno inusual: traduce del castellano al castellano, de la poesía a la prosa (¿Qué? La prosodia, el sobresalto léxico y las elipsis de Gerardo Deniz.) ¿Será vano —arrogante, inútil— recordarlo? Es el estilo lo que hace a un escritor, ninguna otra cosa por encima o por debajo del nivel de esa rompiente: "Hay personas que nos aguardan y nos consternan. Llegan a nosotros sin reciprocidad, como si el encuentro ocurriera para una sola, la que se ha puesto en movimiento azarosa o deliberadamente <aleosamente> para encontrar al encargado de contarlo". Al contrario de lo que suele descontarse, el estilo no es un aditamento o bono o premio consuelo; es la carta de presentación —de visita— y de despedida de cualquier escritor, en ciernes, en actividad o retirado. Y habría que subrayar el desparpajo estilístico y asociativo que eleva a Chitarroni como un globo aerostático a alturas donde si no es siempre fácil seguirlo es fácil permanecer en tierra y asombrarse de las piruetas que esa nave realiza en el aire: "La curiosidad debía considerarse, en estas ficciones pensadamente posibles, el tránsito de todas las anécdotas que descubren la curva del regreso a cierto desnivel testimonial: ninguna revelación la satisface, ninguna confidencia la atenúa." Su virtuosismo, como decía Philippe Jaccottet de René Char, tiene en cualquier caso a un "narcisismo" de estilo, no de actitud. El estilo de Chitarroni se luce con igual magnificencia en la crítica; en efecto, quizá se haga más perceptible —en tanto estilo— en la crítica. (Su dilación a la hora de reunir y publicar algunos de sus ensayos en volumen es otra modalidad del escribir *contra* el propio talento que Chitarroni practica con tanta eficacia; esa suficiencia parece ser, desde luego, la reserva natural de la que desvillita toda su obra: afición a la anonimidad, la invisibilidad.)

Peripicias pone al día a los nombrados, pero también a una tradición tan trémula como presunta que va de *The Dunciad* de Pope a las *Vidas de los poetas* de Samuel Johnson, a Eugenio D'Ors, a Flann O'Brien, del *Journal littéraire* de Léautaud al *Writer's Notebook* de Anthony Powell a *The Unstrung Harp* de Edward Gorey, del *Darconville's Cat* de Alexander Theroux a *Los dos indios alegres* de J. Rodolfo Wilcock, de las antologías de Walter de la Mare —sobre las islas desiertas, sobre los sueños— a los cuentos de literatos malogrados de Beerbohm, de las vidas eminentes de Lytton Strachey al *Anthony Burgess* de la tetralogía del poeta Enderby, al Malcolm Lowry de sus relatos de escritores: *Oscuro como la*

tumba en la que yace mi amigo, Cástico lunar, "El extraño consuelo que brinda la profesión". Si Lowry padeció la clínica psiquiátrica Bellevue de Nueva York, *Peripicias* se asemeja a una estádita de Chitarroni en la Pitié-Salpêtrière de París, tal el clima alucinatorio de buena parte del libro. Clima que, dicho sea de paso, descansa y se sostiene en un sentido común fulminante, y que parece encarnar aquella esperanzada predicción de Adrian Stokes: "Algún día los hombres empezarán a pensar en la cordura como un logro estético."

La salva de títulos y autores sólo arriesga un contexto posible para una obra huérfana —paradójicamente, porque la novela vuelve una y otra vez a mirar y arañar la noción de tradición literaria—, menos por su naturaleza anómala que por la falta de hábito, incluso del público más "cultivado", o falta de curiosidad, por leer diarios de escritores (en este caso con un alto componente de ficción, peculiaridad adicional) o, proeza suprema, novelas sobre escritores. Como sea, sus páginas consiguieron desnudar la indigencia de la recepción crítica local, el desconcierto de un territorio en el que sus escritores se parecen cada vez más entre sí. (Es que a veces se lee, y se escribe, como si nada hubiera sucedido *antes*.) Paradoja doble, además, porque se trata del libro de un autor que en su trabajo diario como editor supo catalizar —con generosidad y hasta con indulgencia— al menos tres generaciones de narradores en su país; la dedicación hacia el trabajo de contemporáneos una imposibilidad casi congénita en el resto de los mortales. (Habría que buscar un espíritu afín como Héctor Libertella —en desprendimiento, en oficios paralelos, en osadía literaria— para hallar un ejemplo.)

Como sea, *Peripicias* consigue crear un campo de fuerzas que, más allá de la agravante categoría de legibilidad (pelaje que establece otro, generalmente un nebuloso intermedio) provoca tensiones imborrables en quien lee, o entre quienes prefieren *hablar* del libro. Ese lince miopie llamado William Empson desliza: "la cosa no es un acertijo sino un procedimiento". Y tal vez Chitarroni ha querido poner a prueba en prosa la recomendación de Empson acerca de publicar poemas con notas. A su vez, el pintor R. B. Kitaj (la efusión onomástica es infeciosa) declaraba: "Nos perdemos en ciudades, nos perdemos en libros, en la mente; siempre estamos en busca del sentido de nuestras vidas como si supiéramos qué hacer con él una vez que lo encontráramos." Una enésima barba indisciplinada, Randall Jarrell, tiene la gentileza de arrimar una nueva pista para los inspectores (tipo Baskerville cuerpo 11) marcando horas extra con la mira puesta en el cajero automático: "Y sin embargo un tipo de claridad demuestra

un completo desprecio por el lector, igual que cierta clase de oscuridad demuestra un respeto absoluto".

Lo que interesa de veras en *Peripicias* no es un hipotético —por candoroso— corrolato real sino el uso —la potencia— de la revista literaria como tópicos para una novela. Chitarroni halló una argucia anecdótica que da lugar a la literatura entera: no hay tópicos literarios que permanezca intocado. Por otra parte, no es aconsejable exagerar, en público, la idea de claves en un libro, o se perderá de vista que el libro, en efecto, guarda un secreto. (Otra vez Ricks: "El espíritu de la alusión está en el polo opuesto de la recelosa malignidad, aunque la posibilidad del recelo y la malevolencia siempre merodean alrededor de cualquier alusión.") Dicho esto, curiosamente, la universalidad del tema de la novela no le quita fuerza a su poder de mitificación local: se mitifica la literatura argentina no porque el libro funcione como novela en clave sino como prueba de que también la literatura argentina —cualquier literatura nacional—, con sus miserias y pompas, actores, extras y maquilladores, también es digna de fama falsa, póstuma.

La mitificación procede, con ligal eficacia, hacia otros campos: el de los escritores adorados, los escritores ridiculizados, y el de patrimonios que la literatura se apropia por segunda y tercera vez (caso St Mawr de D.H. Lawrence) En cualquier caso, no hay claves: hay guiños: *las burlas veras*. La ignorancia —llamémosla desidia— generalizada y sistematizada es tal que cada día se sospecha más de lo que se lee. Para poder avanzar se reconstruye —con un plano manoteado antes de entrar a la sala de proyección— y se considera lo leído como ruina (runas de un letrado que sólo él sabrá interpretar.) Un libro como éste, entonces, la novicia, prehistórica posibilidad de la fábula: el viaje a lo desconocido. En tal caso sí, *Peripicias* puede leerse —se lee— como una novela policial. *Los años de Orígenes* sin difuntos, sin cocoteros. *Novela de aparecidos*, novela legítimamente enigmática. Si no tuviera la cubierta que tiene (y en este sentido lo favorece) sería más fácil adivinar el lujo —la escala, el exceso, el calibre— de un libro así.

Cuántos "no" tiene que haber acumulado un escritor para publicar un libro después de diez años. De cuántas negativas tuvo que haber sido destinatario un lector para medir el alcance de una novela. Penúltimo lector de Joyce, *Nayman of No land*, Luis Chitarroni dixit: "Y algo peor, que quede en lo que se escribe lo más embarrado y confuso de ese sistema confesional de alarde: una especie de sordina de la vida, una expulsión vergonzante de los errores acumulados como experiencia. Sabiduría fundamental, inextinguible y encabalgada de Lope: 'Que otras veces amé/ negar no puedo'".

UNA FORMA DE MEDITACIÓN

Selva Dipasquale, *Meditaciones en el bosque*, Ediciones en Danza, Buenos Aires, 2007, 80 páginas.

En *La infancia del procedimiento* (www.lainfancia-delprocedimiento.blogspot.com), el blog que moderó entre 2006 y 2007, Selva Dipasquale dijo que escribía "en el caos y el desorden", circunstancia en que la poesía era "una forma de contemplación y meditación". A



Selva Dipasquale

propósito de la importancia que concedía a las imágenes, agregó: "Siempre hablo de lo que veo, sea en la realidad, en un sueño o ensueño. Y me preocupó por ser sincera o auténtica con eso que estoy viendo". El procedimiento, sin embargo, es más complejo de lo que pueden sugerir esas palabras. No se trata, en principio, de que los poemas trasladen las visiones que un sujeto puede tener por su disposición a observar lo que tiene delante o lo que imagina. Tampoco de que el sujeto y el campo de observación funcionen como entidades autónomas. En esta perspectiva, la meditación comienza en realidad cuando una experiencia subvierte esos términos y surge una construcción nueva, el espacio que sostienen las palabras.

Los poemas de *Meditaciones en el bosque* se presentan en tres secciones, separadas por citas de Meister Eckhart, Rilke y Diana Bellessi. Cada una de esas referencias parece situar distintas estaciones dentro del proceso de escritura que constituye el libro. En primer lugar, un mandato como petición de principio: "para que la voz se deje oír y grite en tu corazón, construye en tu corazón el desierto donde grita"; luego, el interrogante por la comunión del sujeto con su entorno: "¿Sabe a nosotros el espacio del mundo donde nos disolvemos?" y finalmente una ecuación de lugares y afectos: "El bosque es la pasión... y el jardín el amor". Inesperadamente, el libro se cierra con una nueva cita, en este caso de Paul Celan ("La noche hará brotar un corazón y el corazón un tallito"). Una especie de inversión del orden convencional, donde se supone que los epígrafes van adelante, y que también se observa en la

FOTO: E. PÉREZ PEÑA

disposición de los poemas, ya que los títulos aparecen al pie de los textos y entre paréntesis, por lo que pueden ser leídos como otros versos, como acotaciones marginales e incluso, en ocasiones, como poemas en sí mismos (por ejemplo en el caso de "Las piñas de este bosque que son monstruos que llevan dentro de sí una señal").

En el comienzo, "dulce de arco" da cuenta del sentido con que se constituye la meditación: "El bosque da vueltas a mi alrededor// El alma es amarilla// y sube/sube". En vez de la actividad exploratoria de un sujeto, el poema releva la aparición vertiginosa y avasalladora de un espacio desconocido. Es el bosque el que se desplaza, y en su movimiento se percibe algo vagamente amenazante ("los animales están agazapados" se dice entonces y luego, en otro poema, surge la sospecha de que "Alguien quiere adornecer/ mi voz animal"). No obstante, si bien irrumpen algunas visiones escabrosas, el bloque se cierra con una afirmación gozosa de posesión e identificación con el lugar. En la sección siguiente, los términos convencionales de la meditación quedan descolocados desde un ángulo diferente, a través de una sucesión de imágenes oníricas. "¿La belleza de los sueños/ se desvanece/ al ser contados/ en un lenguaje coloquial?", se preguntaba Dipasquale en un poema de *Cama-león* (1998), uno de los mejores libros de la poesía de los 90. Es cierto que no hay sueños sino relatos de sueños, pero la dificultad no parecía encontrarse tanto en lo que podía perderse de una versión a otra sino en lo que las diversas manifestaciones de un sueño acechaban sin verbalizar, precisamente la belleza. Un concepto que aquí es singular e irrepetible, y que remite a las características de una visión: no son las cualidades de los objetos o personas sino las exactas palabras que se imponen al oído y rechazan cualquier normalización, como si fueran dictadas por otra voz. Si antes el sujeto se confundía con el bosque, ahora se fragmenta en múltiples voces, máscaras ("Me esperan para que haga en una obra infantil/ de un personaje mitológico// Creo que se llama: Pomponia") y personajes levemente siniestros, en poemas que traman escenas desconectadas, metamorfosis instantáneas e imágenes notables de la poesía de Dipasquale, como la asociación entre la maternidad y la muerte.

Más allá de que la escritura remite a una situación puntual (una residencia en el Banff Center for the Arts, de Canadá), el espacio de *Meditaciones en el bosque* termina por desprenderse de su eventual referente. Es, en todo caso, el mundo al revés, o lo que el sujeto ve y alcanza cuando juega a mirar, como se lee en la tercera parte del libro: "Estridada hacia atrás observo los pinos al revés y pienso/ que cada uno es una capilla/ Voy a salir de mi casa para hablar con ellos". Jugar en

el bosque es quizá el deseo prototípico de la imaginación infantil, y aquí se cumple de modo deslumbrante en la serie de poemas sobre esas capillas que componen los pinos. En medio del caos de la vida cotidiana, la poesía ha logrado construir un orden, y esa construcción no tiene nada de la rigidez o la quietud que pueden asociarse con el término, al contrario: es la creación de un haz de relaciones con final abierto ("escribo mientras el bosque", dice el último verso), con tal intensidad que hace participar al lector de la experiencia que dio origen al libro, como si también el entrara a ese lugar de hechizo y misterio.

Oswaldo Aguirre

LA PEQUEÑA INTIMIDAD

Estela Figueroa, *La forastera*, Ediciones Recovecos, Córdoba, 2007, 58 páginas.

La poesía de Estela Figueroa (Santa Fe, 1946), autora de *Máscaras sueltas* (1985), *A capella* (1991) y ahora de *La forastera*, revela una voz distante del énfasis cuya visibilidad es escasa en el ámbito de la poesía argentina. Posiblemente este dato sea significativo en la construcción de esta obra, que se describe a sí misma como "pequeña": un rasgo que parece reivindicar como necesario en tanto la conduce al registro de una "intimidad", lejos del ajetreo y la avidez.

Dos tipos de poemas recorren este libro. Por un lado, están los poemas que refieren el movimiento minúsculo de los días y ciertos episodios cotidianos como signos del paso del tiempo; por otro lado, están los poemas que refieren la tristeza y la depresión de un yo lírico que no cesa de pensar en la muerte.

La tapa del volumen contiene una fotografía que corresponde a la figura de la propia autora, sentada en el borde de una bañera. Es una foto que sale movida. La poesía de Figueroa procura captar ese movimiento fugaz que parece desprenderse de un orden cronológico monótono, o mejor dicho, que intenta recuperar la vivencia de un tiempo otro que se desmarca de una concepción temporal asociada al resultado de un objetivo: un tiempo que transcurre "sin ton ni son" y que sin embargo no se olvida tan fácilmente, o que directamente resulta imborrable en tanto se alimenta de una percepción libre de exigencias, distraída. Muchos de los títulos de los poemas hacen referencia al tiempo ("Principios de febrero", "Un atardecer de abril después de una separación", "Fin de año", "A cinco meses de la inundación", "Caminando bajo la lluvia en una noche de junio"). El tiempo no solo se halla tamizado por la subjetividad de quien enuncia, sino que tam-

bién es el marco en el que se intenta escribir la huella de una intimidad fugada de la cronología presuntamente objetiva del calendario.

La pasión por lo pequeño, el registro de escenas que corresponden a una existencia que por momentos transcurre a media máquina, sin el despliegue de toda su energía, es lo más curioso y conmovedor del libro. Estos textos comunican una experiencia tangible, cercana. Su apuesta reside en ese poder de comunicación que, sin embargo, no deja de sostenerse en un discurso de cierta complejidad retórica. El efecto de comunicación se logra mediante el uso de términos correspondientes a una lengua media, sin un hermetismo exagerado ni un coloquialismo extremo; también mediante el recorte de escenas cotidianas, en apariencia menores, como por ejemplo regar las plantas, dar de comer a los gatos, o charlar descalza en los patios durante el verano, escenas que resultan, finalmente, las más significativas en la experiencia del yo lírico. En ocasiones aparecen algunos axiomas o sentencias; en otras, un particular uso de la puntuación interrumpe versos sucesivos, o habilita una exposición relativamente larga.

Llama la atención en el libro la presencia del poeta santafesino Juan Manuel Inchauspe

mos de lirismo en la poesía de Estela Figueroa es porque produce el efecto de un susurro intenso, construido con vocablos y experiencias tangibles, lo que promueve una lengua que resulta un indicio concreto de las cosas, pero al mismo tiempo, despegada de la obsesión objetivista de la descripción, en tanto se permite la mirada reflexiva, la digresión y una suerte de confesión resignada acerca de la perplejidad que el mundo le genera al yo lírico: "Es una visita que ya no vendrá / como no sea en sueños. / Es una casa a la que nunca más iremos/ como no sea con la imaginación// De aquel domingo del invierno pasado/ en que tres amigos comimos torta -con sabor a infancia- / como dijimos/ y tomamos té con canela/ soy la única sobreviviente".

Los poemas de Figueroa fluyen pacíficamente, concentrados en sí mismos, atentos al modo en que una vida transcurre lentamente, ateneada por la deseperación, resguardada en la ética de una voz leve y precisa que no se permite declamar desafortunadamente su tormento. Si esta poesía resulta forastera de algo, es de los consensos y de las modas estéticas. Esta obra "pequeña" recuerda que en los pliegues de la literatura hay voces como las de Estela Figueroa que habilitan un espacio para la entonación personal y el lenguaje propio, como

de restituirse: los oficios, los objetos, las prendas de vestir, la propia subjetividad, las relaciones humanas. La percepción catastrófica del futuro asoma ante lo imprevisible próximo y se la reconoce como una marca heredada, familiar ("pero es como si brillara también/ un instante, el genoma oculto/ el plan maestro que nos inclina a todos/ como la gravedad a la piedra/ a un mismo fracaso repetido.") o literaria ("o en la manía de augurarle a todo proyecto/ un final catastrófico").

En ese sentido, el Maldonado, ese arroyo de una veintena de kilómetros que atraviesa nueve barrios porteños, deviene símbolo urbano. Si el entubamiento de ese arroyo amenazaba, según el mitólogo Borges, con el fin de "ese casi infinito flanco de soledad", para Petrecca, en cambio, sus recurrentes desbordes ponen en entredicho las infusas autoficciones y arrogantes de la ciudad, y, como el inconsciente, las socavan subterráneamente ("yo duermo destapado/ dando vueltas en la cama, soñando con el río/ turbio que corre entubado bajo mi calle").

Esa nueva fundación mítica que se propone en el libro se insinúa en su primer poema con algún adjetivo de resonancia borgeana ("hacia los balnearios vacíos y últimos") o con algún verso más explícito ("van hacia una ciudad recién fundada"). Las extensas e insistentes enumeraciones reforzadas por anáforas y paralelismos, que se interrumpen a veces mediante la sorpresa musical de una anástrofe para volver a retomar luego un ritmo fascinante, dicen que el intento por dar un orden a los objetos del mundo -respondiendo así a la pulsión centrípeta de toda descripción- se desborda con el mismo brío, por azar, por distracción -bajo una fuerza centrífuga que contrarresta la anterior-, porque la ciudad es un cuadro del mundo que no se queda quieto, y "traga y traga materias primas" y escupe "el carozo" en los basurales de sus márgenes.

Si bien los nombres están a mano para referir a topografías ("Recoleta", "Costanera Sur", "Warnes", "Chacarita") y cronografías ("Verano"), los poemas hacen foco en el corrimiento de sus límites espaciales ("hay una épica, una fábula que nos suena/ similar a la del pasto irrumpiendo/ en la ciudad bajo el asfalto resquebrajado/ la voz del desierto mismo y sus habitantes"), en el fragmento de tiempo que aparece bajo la imagen de una bisagra ("En medio del tercer truco del día/ en la bisagra entre las buenas y las malas", "Recoleta"), en un frágil y momentáneo equilibrio entre "la enfermedad y la salud". Los colectivos empolvados que van y vienen, soñados también, dejan el centro y la provincia, dejan atrás la idea de límite natural entre capital y provincia que encarnaba el arroyo Maldonado, antes de la ampliación por ley de la capital, a fines del siglo XIX. Los hoteles del

(sigue en pág. 36)

Taller de escritura poética

Técnicas de escritura

Análisis de estilo

Santiago Pintabona

4921-0838

santiagopintabona@hotmail.com

(1940-1991) bajo la forma del homenaje y como personaje de alguno de los poemas. Estela Figueroa había propiciado en el año 1994 la publicación de la *Poesía Completa* de Inchauspe a través de la editorial de la Universidad Nacional del Litoral, que lleva un prólogo de su autoría. Menciono este dato porque el fraseo narrativo se vincula con aquella poesía, o mejor, con esa clase de poetas que conciben el lirismo como un canto oscuro sin locuciones abstractas ni enunciados grandilocuentes. La poeta reconoce el vínculo cuando se dirige, precisamente, a Inchauspe: "Las nuestras, mi amigo/ son obras pequeñas/ Escritas en la intimidad/ y como con vergüenza/ Nada de tonos altos". Si habla-

condición necesaria de la existencia real de la poesía.

Carlos Battilana

LA ULTIMA FUNDACION

Miguel Ángel Petrecca, *El Maldonado*, Ediciones Gog y Magog, Buenos Aires, 2007, 46 páginas.

En la Buenos Aires de Miguel Ángel Petrecca, "un desierto de chatarra" en permanente reciclaje, todo parece tener un destino de caducidad y a la vez una inagotable capacidad

(viene de pág. 35)

teles del centro hacen añorar ahora la cortés provinciana, la ciudad "se extiende" de manera deforme y se sale de cauce/deshocada, anexándose casi sin criterio/ terrenos aldeanos, caseríos, tierra yerma". Y los palimpsestos modernos grafiados en las paredes, como los garabatos adolescentes en los ascensores, esperan ser sepultados por la mano anual de pintura. Pronto las criaturas de la ciudad, con trazos fugaces, volverán a fundarla.

Diego Colomba

LA EXPERIENCIA DE UNA GENERACIÓN

Silvio Mattoni, *El descuido*, Ediciones Recovecos, Córdoba, 2007, 89 páginas.

Parcería que esa mesurada voz a que nos tenía acostumbrados Mattoni, una voz que hablaba de sí y de las cosas con cierta distancia, con una distancia impuesta también desde el tamiz que lo literario extiende entre el sujeto y las cosas, aun entre el sujeto y su misma percepción de las cosas (los libros están ahí, dice, puntúan la historia del poeta tanto como cualquier otro acontecimiento autobiográfico), apuesta en su último libro a una exploración del descuido en todos sus aspectos. Esto quiere decir que en primer lugar es el lenguaje el que se descuida, pero de un modo muy preciso: hay una mayor movilidad rítmica, una sultura buscada en que el largo de los versos y su prosodia acerca el ritmo del poema a lo que se está contando en estas pequeñas escenas cotidianas, y un acercamiento al subgénero en relación con el cual se tensa lo poético: la escritura autobiográfica. Abundan las pequeñas estampas de la vida diaria, en que aparecen los nombres reales de las hijas, el barrio, la casa, las tareas u distracciones habituales de un poeta de mediana edad y padre de familia; lo importante, sin embargo, es lo que se cuele en los huecos que deja la historia narrada: no sólo la sospecha acerca de los límites del género con los cuales Mattoni juega con destreza y encanto, sino sobre todo la persecución de la figura del descuido de una poética y como una filosofía.

En la mejor línea de lo nuestro freudiano, el descuido es en Mattoni aquello que acontece en el marco de lo cotidiano y se manifiesta en las rasgaduras del velo que lo habitual impone a la conciencia. Puede tratarse tanto de la leve conciencia de algo que se ha perdido como de la incidencia de una música escuchada al azar por la radio en un paseo de domingo que trae súbitamente a la cabeza la idea de la inminencia de la muerte y suspende de este modo el murmullo cotidiano. Ese

murmullo del día a día y sus quehaceres que, borrando la exhortación al carpe diem, o el recuerdo caído del beatus ille, arrasa con la vida. Ahí donde la mínima agenda se enfrenta con el momento de descuido, descuido de las obligaciones diarias que permite la escucha, oír la risa de las hijas, o dar lugar al acontecimiento del poema, estas tensiones son la base misma de la escritura, porque lo son de la vida. No es posible habitar la dimensión del descuido en forma permanente pero no es posible tampoco olvidarla sin morir, porque es la dimensión misma del deseo: "no durará esta vida obligatoria/ sin un deseo". Por el descuido entonces asoma su cara la presencia constante de la muerte, pero también por su reverso, con su vida obligatoria en que lo que se escapa es lo que importa. Todo ello, matizado por una reflexión, humorística por momentos, aguda siempre, que permite titular a un poema "El capital" y en otro, "Shopping", reflexionar acerca del flâneur en la era de los centros comerciales, sin que en ningún momento el trasfondo de lecturas se perciba como una molestia o una carga sino simplemente como un elemento más de aquello con lo cual se convive.

Los poemas son escenas urbanas o suburbanas, con encabalgamientos en la mayoría de los versos acompañados de una cesura en el siguiente marcada por el punto que da fin al límite sintáctico de una oración. En ese contexto lo poético se destaca, lejos del trabajo retórico entendido como adorno o alarde del lenguaje, como una precisión, una reducción a mínimo de los elementos que se consideran indispensables en la construcción de las escenas, y en la evaluación que de ellas hace la voz poética. Se diría que se trata de tonos o ritmos, que son también tonos o ritmos emocionales, y que, como en escenas filmicas o fotos, la escena toda, y el clima emotivo, están creados por la incidencia de la luz, que permite oponer la iluminación de los espacios cerrados a la luminosidad de la plaza dominguera y diferenciar así distintos modos del descuido urbano.

Mattoni se maneja con sultura, con "descuido" diríamos si eligiéramos dotar a esta palabra del sentido positivo del que él mismo la dota, y logra con ello, no sólo algunos de sus poemas más bellos y más interesantes, sino también dar cuenta, en un espacio que es a la vez íntimo y social, de la experiencia de una generación: desencantada, levemente autoirónica, resistente a los grandes valores de la familia, el estado, etc., pero tratando de levantar allí su pequeño espacio de ternura. Desde allí se hace cargo del mundo en que le toca (nos toca) vivir, lo que incluye la capacidad de disfrutar de "un momento/lo que podemos estar ausentes, acaso felices".

Anahí Mallol

(viene de pág. 6)

★ **Kofman, Fernando.** *Tres óperas políticas*, Ediciones La Carta de Oliver, Buenos Aires, 2007.

Fernando Kofman (Posadas, 1947) ha publicado poesía y ensayo y dirige la revista *Frank Bates*.

La playa de piedras: *Las piedras parecen/ multadas, llenas/ de pequeños agujeros.// Así es la playa,/ con piedras/ de colores que van/ del azul al gris.// A veces asoma/ alguna blanca,/ pero no es una piedra/ es un fragmento de canchero.// En esta vasta extensión/ están los acantilados,/ enviando desde sus grutas/ silencio, humedad, silencio.*

★ **Lamborghini, Leónidas.** *El jugador, el juego*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2007.

Con *El jugador, el juego* Leónidas Lamborghini agrega otra casilla al recorrido que constituye su obra a través de la construcción y la destrucción de la literatura, el enmascaramiento y la restitución del desorden. En este libro se compilan "El jugador, el juego", las reescrituras del Siglo de Oro, los "Cantos de amor" y el "Cuarto de servicio". El eje rector es el tiempo; su capacidad de deformación y su finitud. No sólo por el epígrafe de Goethe con el que inicia la obra —"Veo lo que he ganado,/ y lo perdido se me hace realidad"— sino además porque en todos los textos se señala la diferencia entre lo pasado y lo presente como poder que permite transformar una materia verbal en otra. No hay modelo, dice el autor, y todo intento de perfección siempre sucumbe. Así, "El jugador, el juego" se presenta como el intento de explicar el fundamento de una escritura, observada desde dicha lejanía. O mejor, lo que se intenta es una explicación: "Lo que ocurre desde siempre en la vieja Casa de juegos de la Literatura, lo que viene ocurriendo y repitiéndose en esa anciana mansión tal vez desde que abriera sus puertas, es la reescritura del Modelo sin intereses su materia verbal, ni su sintaxis. Ni su combinatoria, ni su puntuación. La "novedad" de lo que he dado en llamar "Juego del Modelo" es que sí, interesa todo eso". "Todo eso" que interesa, es la lengua poética. Algunos de los poemas que completan el libro reescritas del Siglo de Oro y a Lugones, y otros sólo exhiben el proceso del "reescribir por intrusión", esto es, el desmantelamiento de la lengua a partir del quiebre y la acomodación de puntuación y sintaxis. No hay otra búsqueda que la de asentar, en la base del canto, la corrosión de todas las verdades que transportan las palabras. De este modo, el juego de la literatura se vuelve vuestro: el poeta-jugador, siempre un farasante, actúa sobre el lector-consumidor del falso Modelo, enfrentándolo con la tarea de destruir la poesía y reinventarla. (Irina Garbatzky)

★ **Padeletti, Hugo.** *El Andariego. Poemas 1944-1980*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2007.

"El hecho de haber tenido que atravesar destinalmente (nunca por proyecto literario) a través de estaciones diversas, la mayoría de las cuales tuvieron y tienen implicaciones metafísico-religiosas, no debe entenderse en el sentido de que, al pasar (a veces después de años y experiencias) de una estación a otra, cada estación de paso haya sido superada. No hay tal cosa: *El Andariego* relaciona los poemas con motivaciones enraizadas en una larga historia de vida que comienza a manifestarse poéticamente en plena adolescencia y lo sigue haciendo, con involuntarias interrupciones, hasta la vejez", dice Padeletti en una nota preliminar. Con un extenso prólogo de Jorge Monteleone y variantes mínimas respecto de las versiones anteriores de los poemas, el libro ordena la obra de Padeletti entre 1944 y 1980 en diecinueve estaciones. El título proviene de un hexagrama del Yi King: "Sobre la montaña hay fuego: la imagen del Andariego/ Cuando el pasto sobre la montaña se quema,/ da un claro resplandor/ Pero el fuego no permanece allí, sino que continúa su andanza en busca de nuevo alimento/ El Andariego no pierde su dignidad ocupándose, en el camino, de cosas vulgares. En su fuero interno, tampoco se pierde a sí mismo. Allí encuentra un lugar de reposo/ Como quiere entrar al servicio del Príncipe, dispara sobre un faisán. Con la primera fecha le acierta y entra al servicio del Príncipe/ Pero el Andariego no tiene morada; el camino es su hogar. Ha de conservar internamente su rectitud y firmeza, detenerse en lugares adecuados y tratar con gente buena/ Así tendrá ventura y, sin ser molestado, podrá seguir su viaje". La segunda parte de la obra de Padeletti, con mayores correcciones en los poemas de *Parlamentos del viento* (1989), aparecerá bajo el título de *La Merma*, también tomado del Yi King.

★ **Lobov, Laura.** *La casa de la abeja*, Ediciones Gog y Magog, Buenos Aires, 2007.

Es un lugar común asociar la idea de casa con la de mujer, como si la casa fuera su refugio (y sólo eso), también su responsabilidad más importante y por lo tanto el núcleo de sus preocupaciones. Sin embargo, la casa puede ser, y de hecho es, muchas otras cosas, y hay en este sentido una tradición en la poesía escrita por mujeres en que la casa es un núcleo que se expande hasta abarcar el universo

entero, una preocupación que inició y a la vez llevó a su punto culminante Emily Dickinson. La casa de Laura Lobov es también una casa que, las más de las veces, desguarece. Apenas un incierto punto de anclaje en un universo inmenso, desconocido, al alcance de la mano y minuscuro en sus representaciones, un punto en el globo terráqueo que indicaría apenas el lugar de uno, indeterminado de tantas determinaciones que serían necesarias para ubicarlo con exactitud. Es a la vez tan azaroso como el poseerse de un dedo en un punto del mapa: la casa se reduce entonces a un pilarcito arruinado, siempre al borde de la catástrofe, que no puede sostener ninguna certeza frente a las mutaciones constantes de la luz, al movimiento itinerante del polvo en la luz. Así el poema es un instante, único, privilegiado, que aprisiona esa constatación: como un cerrarse de dos dedos que intentaran retener ese polvillo. Entonces detenerse en un detalle de la casa, escribirlo, es nadar contra el vacío.

abajo de la línea de la tormenta, / la vida se abre y en la pared / una enredadera en otoño / como una llanadora / el centro rojo y las puntas / que se aclaran hasta envolver / con lenguas amarillas el borde / de las ventanas más altas. / fíjate, sólo desde acá / lo podemos ver. (Anahí Mallol).

★ **Paulesu, Victoria.** *Vacío del nunca*, Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires, 2007.

Segundo libro de poemas de Victoria Paulesu (Buenos Aires, 1963).

V. Morirá, como siempre, en horas precisas, como sus nacimientos. Morirá de pena en un mundo en el que ya no, lo hará como siempre, en horas exactas; con su sol pleno y abundantes lunas, de aquí en más, será poesía combatiente; deberá juntar los restos y con eso, más algún descuido, reunirá pedazos de agua, sangre, algún monolito que se haya salvado y será, nuevamente, la voz del origen.

★ **Schmidt, Alejandro.** *Mamá*, Ediciones Recovecos, Córdoba, 2007.

La exploración de los sentimientos que propone este libro prueba hasta qué punto esas afectaciones más duraderas que las emociones, pero menos tenaces que las pasiones, pueden ser el foco de interés de una poesía actual. Aun cuando algunos críticos jóvenes lo consideren una anacrónica marca epocal que hay que saber disculpar si se insiste en la lectura de ciertos textos de antaño. Las acepciones tomadas del diccionario de la Real Academia Española como epígrafes de la obra dan cuenta de la polisemia —y ambivalencia— del título. Las series que se pueden rastrear, entremezcladas en el texto, parecen seguir siempre alguna de las líneas semánticas que allí se proponen: el animal que ha partido, el primer objeto amoroso del hombre, la destinataria de sus signos, la responsable (culpable) de lo que se es o cree ser. La "mamá", más que la "madre"—como se sugiere en "Algo había de mamá" ("Mientras cocía un guiso/ de repollo y corazón/ dije a mi madre/ ¡sabés! / tenés algo que me hace acordar/ a mi mamá.")—, es, como la infancia, lo más íntimo y extraño a la vez. Si el lugar del padre es el pensamiento ("a veces me pregunto que pensaré mi padre/ allí en su muerte/—la muerte es el lugar del pensamiento—), el de la madre no es en contraposición,

★ **Páez, Roxana.** *Madre Ciruelo*

lo, Alción Editora, Córdoba, 2007.

"La elección del ciruelo y sus flores y de las ciruelas, para definir a la madre, adquiere en el libro múltiples significaciones. Claro que hay muchas clases de ciruelas, amarillas, rojas, violáceas, pero en este caso creo que son de las violáceas. Desde el primer poema todo se tiñe del color de las ciruelas, se aterriza en un "domingo rosado". Más allá de la particular simbología del ciruelo, considero que en este texto, el fruto, la ciruela, es símbolo de la vida, pero también de la enfermedad. Es el fruto que alimenta y a la vez, representación del cuerpo enfermo. En la gama del rosa, del lila y del violáceo se da cuenta de lo vital y de lo enfermo. La enfermedad de la madre es acucosa, rosada, excesiva. El agua parece inundar las raíces para volver al ciruelo transparente", dijo Selva Dipasquale en la presentación de *Madre Ciruelo*.

Mi corazón como un ataúd: *Después de leer unos poemas de Else Laske Schüller / en el tren, me dormí. / Al despertar, me sequé con la mano / la comisura de la boca. // En ese momento / vi el reflejo de mi madre / haciendo el gesto en mí. / Como si yo fuera yo / como si yo lo repitiera. // ¿Quién era la que volvía / ahora / con ella / en mí?*

★ **Paulesu, Victoria.** *Vacío del nunca*, Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires, 2007.

Segundo libro de poemas de Victoria Paulesu (Buenos Aires, 1963).

V. Morirá, como siempre, en horas precisas, como sus nacimientos. Morirá de pena en un mundo en el que ya no, lo hará como siempre, en horas exactas; con su sol pleno y abundantes lunas, de aquí en más, será poesía combatiente; deberá juntar los restos y con eso, más algún descuido, reunirá pedazos de agua, sangre, algún monolito que se haya salvado y será, nuevamente, la voz del origen.

★ **Schmidt, Alejandro.** *Mamá*, Ediciones Recovecos, Córdoba, 2007.

La exploración de los sentimientos que propone este libro prueba hasta qué punto esas afectaciones más duraderas que las emociones, pero menos tenaces que las pasiones, pueden ser el foco de interés de una poesía actual. Aun cuando algunos críticos jóvenes lo consideren una anacrónica marca epocal que hay que saber disculpar si se insiste en la lectura de ciertos textos de antaño. Las acepciones tomadas del diccionario de la Real Academia Española como epígrafes de la obra dan cuenta de la polisemia —y ambivalencia— del título. Las series que se pueden rastrear, entremezcladas en el texto, parecen seguir siempre alguna de las líneas semánticas que allí se proponen: el animal que ha partido, el primer objeto amoroso del hombre, la destinataria de sus signos, la responsable (culpable) de lo que se es o cree ser. La "mamá", más que la "madre"—como se sugiere en "Algo había de mamá" ("Mientras cocía un guiso/ de repollo y corazón/ dije a mi madre/ ¡sabés! / tenés algo que me hace acordar/ a mi mamá.")—, es, como la infancia, lo más íntimo y extraño a la vez. Si el lugar del padre es el pensamiento ("a veces me pregunto que pensaré mi padre/ allí en su muerte/—la muerte es el lugar del pensamiento—), el de la madre no es en contraposición,

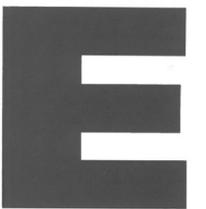
(sigue en pág. 38)

(viene de pág. 37)

el lugar de los sentimientos ("a veces siento que amé a mi padre/ mucho más que a vos/ porque/ pródigo es el fantasma en sentimientos"), como si completara así una pobre pareja de opuestos, sino el vacío interpelante ("abre la ausencia un amplio pecho/ a veces te hablo desde allí/ desde esa maternidad/ silencio/ primera voz"), la forma de acomodar unos labios –un estilo para sentir y hablar–: "Lo que dice mi madre/ ¿puedo decir/? ¿la digo a ella en mí/? O debo/ para decir/ algo mío/ de mí/ arrancar todo el silencio/ de la boca/ de mamá". Así, la madre deviene una manera de acontecer del lenguaje, una experiencia poética: "como esa irradiación/ y el humo de la lengua." Frente al vacío, las imágenes fabulosas se suceden para llenarlo vanamente: árbol, perro, urraca, vampiro, lobo, esfinge, yuyo; porque "la madre no se piensa", se la imagina. Es la intensidad de esa búsqueda que se respira en la concentración sentimental de estos versos casi mínimos, que, como una optación esporádica, se sintetiza en una apóstrofe imposible: "mamá, mamá, maaaaaa" (Diego Colombo)

★ **VV.AA. Poesía Rio Negro. Antología consultada y comentada, volumen 1, Fondo Editorial Rionegrino, Viedma, 2007.**

Esta antología reúne poemas de Julio Aguirre, Raúl O. Artoia (por otra parte compilador de la obra), Manuel Bendersky, Andrés Bohoslavsky, Laura Calvo, Liliana Campazzo, Arturo Castagnetto, Elías Chucuir, Graciela Cros, Jorge Douglas Fice, Alberto Fritz, Claudio García, Yolanda I. Garrafa, María Ester Martelero, Graciela Miller, Ramón Minieri, Luisa Peluffo, Silvia Cristina Rodríguez, Graciela Ruiz, Daher Salomón, Marcela Saracho, Clara Voullant y Gustavo Werffeli. Además de los poemas, se incluyen textos críticos sobre cada uno de los autores, a cargo de profesores y estudiantes de Letras de la Universidad Nacional del Comahue y de otros poetas nacionales y extranjeros. "En casi la totalidad de los casos –apunta en la introducción Mónica Larrañaga–, el territorio aparece aludido a partir de sus características más ampliamente difundidas. El carácter incommensurable de las distancias, la soledad, la recidumbre del clima que se impone al hombre desafiando sus fuerzas y su voluntad, vuelven una y otra vez en la producción de los diversos autores (...). Pero lo verdaderamente destacable como rasgo original de este corpus es que la referencia a la vastedad se resuelve a través de una forma singularmente sobria y económica en el uso de recursos expresivos, una textualidad extremada en su capacidad de comunicar la experiencia de la inmensidad en formas brevísimas".



Ensayo

★ **Bestani, María Eugenia y Siles, Guillermo (compiladores), La pequeña voz del**

mundo y otros ensayos, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 2007.

Este libro es la compilación de las ponencias presentadas durante el "I Coloquio de poética y poesía: Creación crítica y traducción", realizado en San Miguel de Tucumán, con la organización del Seminario Libre de Poesía Juan Rodolfo Wilcock de la Facultad de Filosofía y Letras local. "El propósito –dicen Bestani y Siles– fue reunir a especialistas –poetas, traductores y críticos– dedicados a los estudios de poética y poesía en nuestro país, como parte de un proyecto destinado a restituir un lugar para la poesía en el ámbito académico. Nuestra idea también tenía la intención de demostrar que si bien la poesía, a diferencia de otros géneros como la novela, rehúye las leyes impuestas por el mercado, al mismo tiempo, exhibe una vasta y sorprendente circulación social". Los trabajos están ordenados en tres series ("Poética y poesía", "Traducción" y "Lecturas críticas") e incluyen textos de Diana Bellessi, Jorge Monteleone, Pablo Ingberg, Elena Bossi, Omar Chauvié, Fabián Iriarte y Anahí Mallol, entre otros.

★ **Echavarrén, Roberto, Fuerza de género, Criaturas de la invención erótica, Losada, Buenos Aires, 2007.**

Dice Echavarrén en el prólogo: "El concepto de género –constructo cultural de segregación identitaria a partir del sexo biológico– es relativamente nuevo. Se acuñó precisamente en el momento en que dejó de ser un sitio donde permanecer y en el que individuos y grupos enteros se vieron obligados a dar la espalda y emigrar. Por ello este concepto de asignación de género, como no es raro que ocurra, está en relación mutua con aquello que, por lo menos para algunos, no funciona. Cuanto más se habla de género, más se revela una convención arbitraria de roles, menos existe éste". El libro reúne ensayos sobre obras de Marosa di Giorgio, Federico García Lorca, Vladimir Nabokov, José Lezama Lima, Michel Foucault, Gilles Deleuze y en torno al género en sus cruces con el sexo y la performance.

★ **Negrón, María, Ciudad Gótica. Ensayos sobre arte y poesía. Nueva York 1985-1994, Bajo la luna, 2007.**

"Los textos que reúne este libro son amuletos –apunta María Negrón en la advertencia preliminar– Señales o huellas que dejo en el camino para recordar –cuando haga falta– que yo viví aquí alguna vez. Que no soñé esta ciudad o, al menos, no la soñé sola. El sueño fue tan intenso que pude reconstruirlo cada noche, deslumbrado por el pavor y la belleza sórdida de todos sus rostros". El libro tiene dos partes: "Mélpomene en Manhattan" presenta "crónicas un poco falsas" dedicadas a John Cage, Robert Duncan, Galway Kinnell, el retorno de los beats, Joseph Cornell y Charles Simic, entre otras cuestiones; y "La pasión del exilio", sección que "rastrea una línea de mujeres poetas norteamericanas del último siglo para medir los avances logrados y los reverses", en una serie donde se incluyen, entre otras, Marianne Moore, Elizabeth Bishop, Anne Sexton, Adrienne Rich y Sylvia Plath.



Poesía en la Red

★ **www.fractal.com.mx**

Fractal es una revista publicada en la ciudad de México que cuenta con un interesante sitio online. De entre el material subido a la red en los últimos meses se destaca un ensayo del poeta escocés Don Paterson (Dundee, 1963), al que se puede entrar desde la página principal o directamente tipeando www.fractal.com.mx/F41Paterson.htm

Escribe Paterson:

Un poema es solo una maniquita para recordarse a sí mismo. De todas las otras funciones que una rima, un metro, una imagen, un tropo retórico, un brillante calificativo o encabalgamiento puedan desempeñar, la mitad es simplemente mnemónica. Un poema hace un fetiche de su memorabilidad. Lo hace porque lo único cierto con respecto a nuestro arte es que se puede llevar en la cabeza en su estado original, intacto y perfecto. Nosotros sólo recordamos un cuarteto de cuerdas o una película o una pintura –en realidad, a nivel neurológico sólo recordamos una memoria de ello; pero nuestra memoria del poema es el poema. El poeta explota este hecho, y trata de grabar sus poemas dentro de la mente de uno, y de jugar con nuestra percepción. Su función más primitiva (y por lo tanto poderosamente suponer que la más temprana) es un sistema para almacenar y recuperar una información, y algunas veces para ocultarla; los poetas de ciertas tribus nómadas del Sahara están a cargo de memorizar la ubicación de los pozos de agua, de tal forma que nadie más pueda enterarse. Con razón es la poesía, que desde sus orígenes estaba profundamente conectada con el mundo y con nuestra propia supervivencia en él, se le atribuyeron desde el principio propiedades mágicas, y pronto tomó la forma del sortilegio, el adivino, la oración. Todas estas son –y los poemas también– formas innovatorias. La prosa evoca; las palabras bien seleccionadas describen el objeto. Pero la poesía invoca; la palabra memorable extrae su materia del aire.

★ **www.lablaa.org/listado-literatura.htm**

La biblioteca digital Luis Angel Arrago de Bogotá ha incorporado a la red un extenso catálogo de libros completos que pueden bajarse en forma gratuita. Entre otros, pueden destacarse *Morada al Sur*, el único libro de Aurelio Arturo (1906-1974), que basta para hacer de él uno de los grandes nombres secretos de la poesía latinoamericana; la *Historia portátil de la poesía colombiana*, de Juan Gustavo Cobo Borda; *De sobremesa*, de José Asunción Silva; y el interesante volumen de consulta bibliográfica *Quién es quién*

en la poesía colombiana, de Rogelio Echavarría.

★ **www.lettras.s5.com/archivodeautores.htm**



Yanko González Cangas

Constantemente renovada, la página [lettras.s5](http://www.lettras.s5.com) alberga un interesante archivo de escritores de Chile, con acento en los poetas y extendido recientemente a autores de otros países de habla castellana, como el peruano Carlos Germán Belli o el cubano Heberto Padilla. Pinchando la página principal de [lettras.s5](http://www.lettras.s5.com) se ofrecen novedades literarias y un archivo de autores; abriendo este último, se despliegan una gran cantidad de nombres de escritores en orden alfabético y tocando cualquiera de ellos se abre un dossier con textos del autor, reseñas y entrevistas; el funcionamiento del sitio es impecable, y no es exagerado decir que hay pocas páginas de esta calidad ligadas a la literatura latinoamericana. Entre otros archivos recientemente actualizados, se puede citar el del poeta valdiviense Yanko González Cangas, que publicó el año pasado, tras diez años de trabajo, su libro *Alto Volta* (del cual se publicará un anticipo en *Diario de Poesía* N° 59); el de Alexis Figueroa, donde se destaca una suculenta entrevista que le hace el mismo González Cangas; o el de Raúl Zurita, siempre preciso e inteligente en sus respuestas. Como muestra, este fragmento de una entrevista a Zurita por la poeta peruana Ana María Falconí (www.lettras.s5.com/rz141206.htm):

Ana María Falconí: En un poema, Wislawa Szymborska dice que en la prosa puede haber poesía; pero que en la poesía solo puede haber poesía. Ahora que la poesía es muy narrativa, ¿cuánto de narrativa puede tener la poesía para que siga siendo poesía?

Raúl Zurita: Yo no sé si el Ulises de Joyce es un poema o una novela; deja de importar si el juicio final de Miguel Ángel es un cuadro o un canto épico. No importan las clasificaciones. Creo que llevada a arte es finalmente poesía, y en ese sentido hay tres, diez, veinte novelas que son también poemas. ¿Qué es más poema, los Cantares de Pound o Finnegan's Wake de Joyce? No lo sé. Entonces me cuesta hacer esas distinciones cuando las obras están llevadas a sus extremos y con consecuencias máximas. Se dice que la diferencia entre poesía y prosa es que la poesía gasta un galón de gasolina por metro y la prosa gasta un litro de gasolina cada cuarenta kilómetros; es un asunto de intensidad.

★ **www.lyrikline.org**

Una idea simple, proulijamente realizada, es el corazon del site alemán [lyrikline](http://www.lyrikline.org): presentará online poesía contemporánea grabada en la

lengua original en que ha sido concebida, con su texto también en idioma original más tantas traducciones como sea posible; todo esto, acompañado de una breve biografía y una foto del poeta. Así, por ejemplo, un lector alemán puede oír al venezolano Eugenio Montejo leer o sus poemas en español, al tiempo que sigue visualmente en la página el texto en alemán; teóricamente, también sería posible, a la inversa, escuchar a Bertolt Brecht leer en alemán y seguir el texto de su poema en castellano... si no fuera porque no hay colgadas versiones españolas de sus poemas (todavía). Lyrikline está en construcción, y sus socios en diversos países van contribuyendo con nuevos poemas y traducciones de lo que ya está online. En 2007 *Diario de Poesía* se incorporó a la red de socios de [lyrikline](http://www.lyrikline.org), y en 2008 se han subido al sitio poemas de María Medrano, Laura Wittner, Martín Gambarotta y Bárbara Belloc, al tiempo que están en traducción al castellano varios poetas alemanes, ingleses y franceses.



Y además...

★ **Bustriazo Ortiz, Juan Carlos. Hereje bebedor de la noche. Espacio Hudson, Rada Tilly, 2007.**

El poeta Andrés Cursoro editó a fines del año pasado este CD que incluye veintinueve poemas leídos por Bustriazo Ortiz (Santa Rosa, 1929). Los textos pertenecen a los libros *Elegías de la piedra que canta* (1969), *Aura del estilo* (1970), *Única bermeja* (1984), *Quebrales. Canto del añoante* (1991), *Libro del Ghenpin* (2005) y a títulos inéditos y la CD surgió de la paciente compilación de grabaciones dispersas, algunas realizadas a principios de los años 80 y otras a fines de los años 90. Entre otros, aparecen poemas importantes en la obra de Bustriazo Ortiz, como "Tan hueusota que te ibas", "Te regalé unas cuentas indias" y "En mi tación te traeré músicas". La calidad de la edición es óptima. (Contacto: jirones@hotmail.com).

La superación del problema del arte

En los últimos años una serie de grandes exposiciones (en la galería Schirm de Frankfurt, en el Guggenheim de Bilbao, y más recientemente, en el centro Pompidou de París) han facilitado una visión de conjunto de la obra del gran artista francés Yves Klein (Niza, 1928 - París, 1962), mientras que libros recientes han recordado sus lúcidas y provocativas reflexiones sobre "el problema del arte".

textos de Yves Klein
selección y traducción de
Edgardo Dobry

En 2004, la galería Schirm de Frankfurt montó una importante muestra de Yves Klein, nacido en Niza en 1928 y muerto en París, a los 34 años, en 1962. "Con su obra anticipó el happening, las performances, el Land Art, el Body Art y el arte conceptual" escribió en esa ocasión Fabián Lebenglik en *Página 12*. Fue el principio de la recuperación de uno de los precursores geniales del arte contemporáneo; entre marzo y junio de 2007, el centro Pompidou de París presentó *Yves Klein, corps, couleur, immatériel*, la mayor exposición de su obra hecha hasta el momento. La obsesión de Klein por la pintura monocroma, sobre todo en azul, donde veía la superación de la vieja disputa entre figurativismo y abstracción –y la aún más antigua entre línea y color– sirvió además para recuperar de su dispersión sus interesantísimos textos, en los que, con frecuencia, se refiere a la poesía como término de comparación imprescindible para comprender las características actuales de "lo pictórico". Con una lógica delirante precisamente por su extrema coherencia, Klein llega a afirmar que la verdadera pintura debe ser "invisible" y que el verdadero

realismo es "inmaterial". Lo que sigue es una selección de los textos incluidos en *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, París, 2007.

E. D.

Algunos extractos de mi diario en 1957

Viernes 23 de agosto de 1957, Chamonix: Mis proposiciones monocromas son paisajes de la libertad; soy un impresionista y un discípulo de Delacroix.

Lunes 26: Le dije a Claude, el día que me dio a leer su último manuscrito: "Un día me vas a presentar algo que sea verdaderamente poesía, y creo que con sólo tomar el manuscrito en mis manos, lo voy a sentir. ¡Algo habrá cambiado por todas partes!"

Sábado 31 de agosto - Venecia: En mis últimas *gouaches* me ha inspirado sobre todo el tema "disolución de la forma por o en el color". El resultado aparente es para mí como un regreso al espíritu de "velocidad infinita" que creía haber ya superado y que es, en todo caso, un estado superado en la actualidad. Es el lirismo del

desplazamiento. Es el retorno al romanticismo del movimiento. La monocromía pura es verdaderamente actual, y muestra la libertad estática de sensibilidad universal y su poder desafiante y disolvente de toda especie de movimiento: lo que no significa en absoluto "vida" hoy en día para cualquiera que "sepa", sino "muerte", dado que la verdadera manifestación actual, la verdadera eficacia fuera de la agitación pintoresca es lo "estático".

Martes 3 de septiembre: Estoy decididamente en contra de esos pintores que no saben quiénes son ni lo que hacen y que cacarean, para la salvaguarda miserable de los imponentes, que un pintor no debe hablar nunca de pintura; de otro modo (eso es una regla para ellos) no serían buenos pintores.

Detesto el oscurantismo místico –por así decir– y oculto de esos falsos pintores. Un pintor debe comprender lo que es y lo que hace, y poder expresarse, aunque sea en términos primarios, acerca de su pintura.

Venecia, viernes 6 de septiembre: Se rueda un film en la plaza San Marco; hay un montón de figurantes con vestidos de la época 1880-1900. Un grupo de obispos y de prelados santuosamente vestidos me hace reflexionar acerca de si "el hábito no hace al monje".

Ahí está la evidencia misma: esos eclesiásticos lo son sólo exteriormente, y cuántos son como ellos, aunque "comprometidos" de todos modos. Lo eclesiástico es lo que no se ve, ese abstracto es lo que cuenta de verdad. Lo mismo

sucede con la pintura: lo que hace al pintor es su pintura, no el aspecto exterior, sino lo que no se ve.

Sábado 7: La pintura abstracta es literatura pintoresca sobre los estados psicológicos. Es pobre. Me siento feliz de no ser un pintor abstracto.

Los pintores y los poetas verdaderos no pintan ni escriben poemas. Son simplemente pintores y poetas como estado civil. Su presencia es la única prueba de que existen como tales, es su gran y única obra y es a ella que uno vuelve, o mejor dicho es de ella que uno espera la obra maestra, no como esos pintores de hoy en día que se valorizan produciendo sus cuadros en lugar de pintarlos.

Un pintor debe pintar una sola obra maestra: él mismo, constantemente, y convertirse de este modo en una suerte de pila atómica, una suerte de generador de radiación constante, que impregna la atmósfera de toda su presencia pictórica fijada en el espacio tras su paso. Eso es la pintura, la verdadera del siglo XX; la otra, son una vez más los ejercicios justificados por la moda y el trabajo de introspección.

La pintura no sirve sino para ampliar hacia los otros el "momento" pictórico abstracto, de una manera tangible y visible.

Delacroix: "Me gusta este pequeño huerto; este sol suave sobre todo esto me penetra de una alegría secreta, de un bienestar comparable al que se experimenta cuando el cuerpo está perfectamente sano. Pero todo esto es efímero; me he encontrado una gran cantidad de veces en este estado delicioso, en los veinte días que he pasado aquí. Parece que hará falta una marca. Un recuerdo particular para cada uno de esos momentos."

Los cuadros para los pintores son, generalmente, las marcas de esos "momentos". Como los poemas lo son para los poetas.

¿Los cuadros no le sirven al pintor para otra cosa que para señalar esos "momentos", para averiguar de qué naturaleza están hechos o incluso para saber qué son? Poco a poco, por tanteos, a golpes de cuadros, el pintor llega a vivir el "momento" de manera continuada.

Los coleccionistas o aficionados compran los cuadros, inconscientemente a la búsqueda de lo indefinible, porque ellos sienten (y no porque vean) el "momento"; también ellos lo han sentido, de una manera todavía más vaga que el pintor y en todo caso sin el poder creativo.

Para cada pintura, el

"momento" es en general siempre el mismo, no cambia sino raramente.

Es la "calidad" del "momento" el que determina el estilo del pintor.

Mi posición en el combate entre la línea y el color

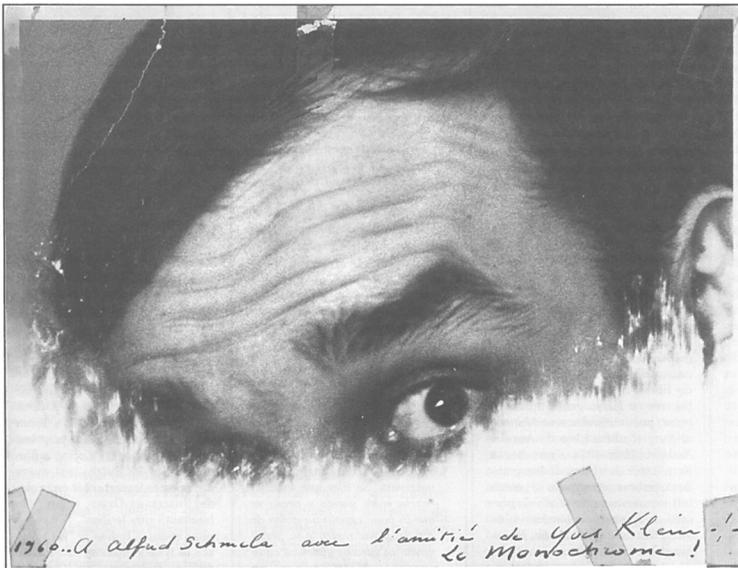
El arte de la pintura consiste, desde mi punto de vista, en dar libertad al estado primordial de la materia. Un cuadro cualquiera, como uno lo concibe en su materia general, es para mí como la ventana de una prisión, en la que las líneas, los contornos, las formas y la composición están determinadas por los barrotes. Para mí, las líneas concretan nuestra condición de mortales, nuestra vida afectiva, nuestro razonamiento, incluso nuestra espiritualidad. Son nuestros límites psicológicos, nuestro pasado histórico, nuestra educación, nuestro esqueleto; son nuestras debilidades y deseos, nuestras facultades y artificios.

El color, por el contrario, tiene una medida natural y humana, está empapado de una sensibilidad cósmica. La sensibilidad de un pintor no es un laberinto de rincones misteriosos. Contrariamente a lo que tendería a hacernos creer, la línea es como la humedad del aire; el color es la sensibilidad devenida materia, la materia en su estado primordial.

No puedo consentir un cuadro "legible", mis ojos están hechos no para leer un cuadro sino para verlo. La pintura es COLOR, y Van Gogh gritaba: "¿Quisiera ser liberado de no sé qué prisión". Creo que inconscientemente sufriría al ver el color recortado por la línea y sus consecuencias.

Los colores solos habitan el espacio, mientras que la línea no hace otra cosa que viajar a través de él y surcarlo. La línea atraviesa el infinito, en tanto que el color es. En el color yo encuentro una identificación total con el espacio; soy realmente libre.

Durante mi segunda exposición parisina, en la galería de Colette Allendy, exhibí en 1956 una selección de PROPOSICIONES de colores y de formatos diferentes. Lo que esperaba del gran público era ese "minuto de verdad" del que habló Pierre Restany en su texto acerca de mi exposición. Me tomé la libertad de hacer *tabula rasa* de todo ese fondo de impureza exterior e intenté alcanzar ese grado de contemplación en el que el color se vuelve plena y pura sensibilidad. Desafortunadamente, como se comprueba en el curso de las manifestaciones que tuvieron lugar en tal ocasión, muchos espectadores fueron



Autorretrato de Yves Klein con una dedicatoria a Alfred Schmela, 1960.

esclavos de su manera de ver habitual, y fueron muchos más sensibles a la relación de las PROPOSICIONES entre ellas, reproduciendo los elementos decorativos y arquitecturales de un motivo de diversos colores.

Ello me incitó a ir aún más allá en mis investigaciones y a hacer, en enero de 1967, esta vez en Milán, en la Galería Apollinaire, una exposición dedicada a lo que me atreví a llamar mi "Período Azul" (es cierto que desde hacía más de un año yo me venía dedicando a la búsqueda de la expresión más perfecta del azul). Esa exposición contaba con diez cuadros de un ultramarino oscuro, todos rigurosamente idénticos en el tono, valor, proporción y tamaño. Las controversias apasionadas que resultaron, y la profunda emoción que ella provocó en las personas de buena voluntad, dispuestas a sustraerse a la esclerosis de las viejas concepciones de las reglas inculcadas, señalaron la importancia del fenómeno. A pesar de todos los errores, las ingenuidades y las utopías en las que vivo, me siento feliz de estar investigando una cuestión de una actualidad tan grande. Debemos pensar —y no lo considero en absoluto una exageración— que vivimos en la era atómica, en la que todo lo que es material y físico puede desaparecer de la noche a la mañana para ceder paso a todo lo más abstracto que podemos imaginar. Yo creo que para la pintura existe una materia sensible y colorida que es intangible.

Considero por lo tanto que el color mismo, en su aspecto físico, llega a limitar y someter mi esfuerzo hacia la creación de estados artísticos sensibles.

Para alcanzar ese "indefinible" de Delacroix que es la esencia misma de la pintura me he abocado a la "especialización" del espacio, que es mi modo definitivo de tratar el color. No se trata ya de ver el color, sino de "percibirlo".

En los últimos tiempos, el trabajo del color me ha conducido, a pesar mío, a buscar poco a poco la realización de la materia con un apoyo (del observador — del traductor) y he decidido poner fin al conflicto; en este momento mis cuadros son invisibles y son ellos los que querría mostrar en mi próxima exposición parisienne en la galería Iris Clert, de un modo claro y positivo.

[a continuación, y como cierre de su texto, Klein transcribe el famoso soneto de Rimbaud "Voyelles": "A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles..."]

París, 16 de abril de 1958

El realismo auténtico de hoy

La pintura figurativa, igual que la denominada abstracta, están condenadas!



Performance antropométrica, París, 1960. Las modelos, embadurnadas en pintura azul, actúan como pinceles sobre las enormes telas extendidas en el suelo.

Se habla mucho de un regreso al realismo figurativo en nuestros días... Es verdad que tal cosa se prepara, pero es ingenuo pensar que eso significa, como creen algunos, un regreso a la naturaleza muerta o al paisaje.

¡Al margen de mi tentativa monocroma, en un espíritu completamente clásico, yo hago desde hace tiempo un regreso al realismo, a un auténtico realismo de hoy en día y de mañana, por lo INMATERIAL!

Mis zonas de sensibilidad inmaterial, estabilizadas, inmóviles y expansibles más allá del infinito, están creadas por una contemplación dinámica y maravillosa de la naturaleza en todos sus aspectos y momentos.

Para mí, se trata no ya de bosquejar las telas sino más bien de establecer de una ma-

nera permanente y perdurable entre mí y esa naturaleza, que de hecho no son sino una, la tela NEOFIGURATIVA que sea a la vez la más real y la más inmaterial que existe, y que da a los lectores o, mejor, a los "VIDENTES" de tales acontecimientos o climas pictóricos por comportamientos puros, un espectáculo, más exactamente un "ESTADO" de la cualidad, de la permanencia y transparencia de eso que han dado a sus épocas los Vermeer, los Rembrandt, los Giotto y los Miguel Angel.

¡Mi posición frente al arte contemporáneo es la posición "ACOSTADA"! Si, yo busco en este momento ese sueño primero. ¡Ese gran sueño sin sueños y sin pesadillas, eso que crea en fuerza y en potencia el día deslumbrante en plena noche, en toda la carne y que permitirá, el día de mañana, al sueño,

reencontrar la verdadera alegría de vivir!

París, septiembre de 1959

El mar azul

Carta al Secretario general del año geofísico internacional

Señor Secretario general del año geofísico internacional A.G.I. - U.W.O., New York City, (N.Y.), U.S.A.

Señor Secretario General,

Muchas eminencias se han preguntado acerca de por qué diferentes extensiones de agua salada han sido denominadas mar Rojo, mar Blanco, mar Negro o mar Amarillo, sin que nunca ninguna haya sido denominada "mar Azul". Por eso le propongo sacar provecho de mi competen-

cia en materia de azul perfectamente monocroma. Mediante una remuneración a negociar (pero que deberá, obviamente, cubrir como mínimo los gastos de I.K.B. plancónico —el colorante que considero más adecuado para tal operación— tanto como mi aporte artístico), me pongo a la entera disposición del A.G.I. para esta obra reparadora.

Atentamente,
Yves Klein
P.S. —Ningún peligro para los peces rojos.

Copias a: Academia de Ciencias de la U.R.S.S., Instituto Geográfico Nacional, Comandante Cousteau, profesor Picard, Alain Bombard, Robert J. Godet, Almirante Norry, jefe del Estado Mayor de la Marina, to the Admiral Furstord of the Sea, to the Admiral Commanding the 6th US Fleet (off Beyrouth), Geographical Magazine. ☒

El patetismo de las cosas

“Gracias a Pound y a la poesía japonesa, hoy estamos dispuestos a otorgar a la evocación del instante una completa autosuficiencia” escribe el poeta irlandés Seamus Heaney (premio Nobel 1995) en este ensayo publicado en *The Guardian* el 24 de noviembre de 2007 y recogido en *Our Shared Japan*, volumen editado por Irene De Angelis y Joseph Woods y publicado por la editorial Dedalus de Dublín.

por Seamus Heaney
traducción de
Andrew Graham-Yooll

viene de la pág. 2

cante —concluyó Pound— salvo que uno se deje llevar a cierta línea de pensamiento. En una poesía de este tipo uno intenta registrar el instante preciso cuando una cosa externa y objetiva se transforma, o salta hacia algo interno y subjetivo.”

Por cierto que el poema está lejos de ser insignificante y en gran medida es gracias a él que muchos lectores (y escritores) en inglés se han dejado llevar “a cierta línea de pensamiento”. Gracias a estas catorce palabras, hoy sintonizamos el efecto japonés, la evocación de ese preciso instante de percepción, y estamos dispuestos a otorgar a esa evocación del instante una completa autosuficiencia. No necesitamos una elaboración posterior de ese punto. Quedamos satisfechos si la imagen dispara sus propios ecos y asociaciones, si habla indirectamente, tal como habla Issa (1763-1827) en su haiku:

Un buen mundo —
gotas de rocío caen
de una, de a dos.

De a una, de a dos, son ondas que surgen desde la imagen poema; y era inevitable, dada la capacidad de Pound como operador del escenario literario, que el nuevo efecto japonés fuera integrado a la historia de la poesía en inglés como “el movimiento imagista”. Además, una vez que el procedimiento estético tuvo nombre también había sido domado, y como cualquier otra especie domesticada, comenzó a reproducirse y ser aceptada en su nuevo escenario —como en este temprano ejemplo del género por T. E. Hulme (1883-1917):

Viejas casas alguna vez fueron
/andamios
y los albañiles silbaban.

Ni la pieza de Pound ni la de Hulme obedecen la regla formal de los japoneses, el conteo de sílabas de 5-7-5 se desecha y falta la palabra que indica la estación del año, pero la sensación de lo evanescente,

de lo transitorio de las cosas, de la quietud detrás de las cosas, esta cualidad esencial está siempre presente.

Puede decirse que con la escritura de estos poemas iniciales basados en imágenes y con la formulación de los principios de imagismo el concepto de *mono no aware* entra al idioma inglés en teoría y



Dibujo de Yosa Buson, ca. 1750.

práctica. *Mono no aware* está definida en un glosario de términos artísticos japoneses como un ideal literario y artístico cultivado en el período Heian, del siglo ocho al doce. Significa literalmente el “patetismo de las cosas”; generalmente se refiere a la tristeza o la melancolía que surge de una profunda apreciación “empática” de la belleza efímera que se manifiesta en la naturaleza, la vida humana, o una obra de arte.

Por curiosidad, revisé el reciente *New Penguin Book of English Verse* en busca de este efecto en los periodos pre-imagistas, sin descubrir nada. Esto no significa que la poesía en inglés no registra o no es expresiva de esa vida secreta de los sentimientos o de la melancolía de las cosas: desde el tiempo de los anglosajones el humor elegiaco ha sido una constante de la literatura poética. Simplemente, las formas de expresión son diferentes. En 1869, por ejemplo, Matthew Arnold escribió un poema breve, sin título:

Bajo la superficie de agua,
/playa y clara,
de lo que decimos sentir — bajo
/el fluir,

tan leve, de lo que cremos
/sentir — fluye,
la corriente fuerte silenciosa,
/oscura y profunda,
el fluir central de lo que /sentimos de verdad.

Lo que la forma imagista/haiku puede hacer es llegar a ese fluir fuerte, silencioso, oscuro profundo y central y dar al poeta y lector una sensación de epifanía. Es de notar también que la palabra “epifanía” se hace disponible como término literario al mismo tiempo que Pound comienza a utilizar el término “imagismo”, y que James Joyce (1882-1941) es el responsable de esta nueva extensión y aplicación de su significado. De formas distintas, Pound y Joyce sintieron la necesidad de extender el alfabeto de la expresividad y hallaron una forma de articular lo que T. S. Eliot llamará, “la noción de algo infinitamente suave, / cosa infinitamente sufriente” —algo que fue para Eliot inherente a ciertas “imágenes”: “Me conmueven las fantasías que se curvan/ alrededor de las imágenes y se pegan.”

A partir de estos desarrollos iniciales, la forma haiku y los efectos

escuché
notas de pájaros y de repente:
el tordo Lagan.

La economía de medios, el sentido de una gran quietud, de velocidad y tránsito todo al mismo tiempo, estas cualidades recuerdan al mismo tiempo el haiku tradicional y el poema imagista del siglo veinte, y este ejemplo vale para muchos otros poemas del canon del irlandés antiguo.

Otra cualidad que comparten el poeta irlandés antiguo y su contraparte japonesa es una cualidad que podríamos llamar “contacto con este mundo” —ambos igualmente alertas como cazadores en su entorno físico; y también hay una sensación de otro mundo dentro de “este mundo”, uno al que la expresión poética promete acceso. En ambos casos es como si el poeta quedara atrapado entre los placeres de lo contingente y las invitaciones de lo trascendente; y registrando tan precisamente y puntualmente como es posible su conciencia del estado medio logra el efecto que Matthew Arnold llamará, “una crítica de la vida”. Se podría argumentar entonces que hay una línea directa que corre entre la obra del ermitaño cristiano cuando registra la extrañeza del canto

Smith en embargo la poesía japonesa no es todo fiesta de nieve o fiesta de agua. Uno de los aspectos más atractivos es la forma tradicional conocida como *senryu*, de mayor humor y robustez que el *haiku*, más básico e insinuante; y también se podría hacer una interesante yuxtaposición del *senryu*, con las triadas del irlandés antiguo, o con las breves y alegres poesías de Iain Crichton

“ A lo largo del siglo XX, mientras ideologías e imperios competían por la supremacía, los poetas tomaron conciencia de los peligros de la retórica y la abstracción. ”

Smith escritas primero en el gaélico escocés y traducidas al inglés como “cuentos gaélicos”, o con los cuentos de *Hopewell Haiku* de Paul Muldoon, o con el *Inchicore Haiku* de Michael Hartnett, o con las glosas de Gortahork hechas por Cathal O Searcaigh.

Por lo tanto, si bien es cierto que nuestro sentido del efecto japonés se enfatizó con el imagismo de Ezra Pound, también es cierto que desde los comienzos ha habido cierto parecido entre las formas de ver las cosas del irlandés vernáculo y el japonés tradicional. Y además puede decirse que a lo largo del siglo veinte, mientras competían por la supremacía los imperios e ideologías, y se cometían atrocidades a nivel desconocido en la historia de la humanidad, los poetas tomaron plena conciencia de los peligros de la retórica y la abstracción. En estas circunstancias, el deber del poeta de ser sincero se tornó cada vez más imperativo; a la vez, la castidad y la reticencia de la poesía japonesa se tornaron cada vez más atractivas. Su proximidad a la experiencia general y su reconocimiento de los misterios, su sensibilidad frente al *lacrimae rerum*, a los aspectos gravosos de la experiencia humana, la han hecho un permanente y cada vez más valioso recurso al que otras literaturas pueden referirse. □