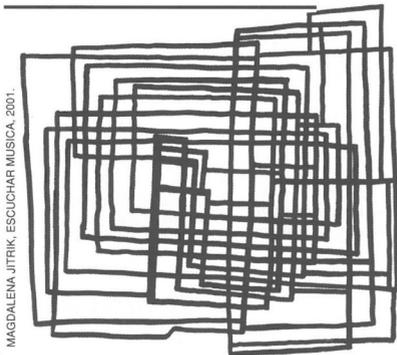


80
información
creación
ensayo

POESÍA

Mayo a
octubre
de 2010

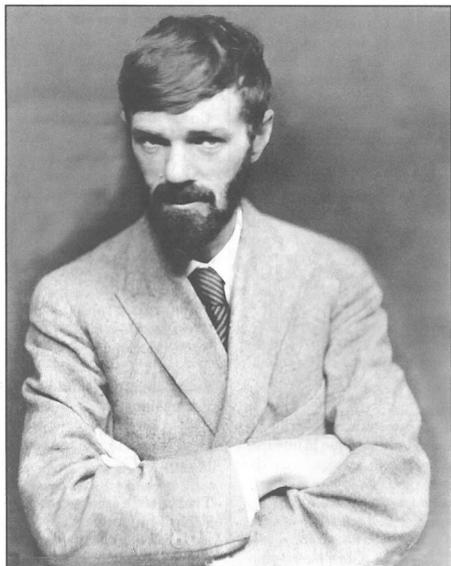
Aventuras y desventuras del Google Translate ★ Paulo Leminsky ★ Amaro Villanueva ★ Los poemas de Ana Flor, por Kurt Schwitters ★ Berio y Joyce, por Pablo Fessel ★ ¿Dónde están las pautas?, por Roberto Appratto ★ Concursos



MAGDALENA JITRIK. ESCUCHAR MÚSICA, 2001.

Página de artista Magdalena Jitrik

Abstracción y manifiesto en la obra de Magdalena Jitrik (Buenos Aires, 1966), págs. 20 y 21.



D. H. LAWRENCE

HOMBRES, MUJERES Y BESTIAS

En págs. 13 a 19, una amplia selección de poemas de David Herbert Lawrence (Nottinghamshire, Inglaterra, 1885 - Venecia, Fran-

cia, 1930), autor de *La serpiente emplumada* y *El amante de Lady Chatterley*, más un ensayo de James Fenton sobre el autor.



ANA AJMATOVA Y NIKOLAI GUMILIOV CON SU HIJO LEV, 1913.

Nikolai Gumiliov

Sombras del arenal del Paraíso

Nikolai Gumiliov nació en Kronstadt, Rusia, en 1886 y murió fusilado por la policía secreta en fecha y lugar desconocidos. Estuvo casado con la célebre poeta Ana Ajmátova y formó con ella y Osip

Mandelstam un potente movimiento de renovación de la poesía rusa. Su obra, prohibida durante el régimen soviético, es revalorizada hoy por su clara inspiración. Traducciones inéditas, en pág. 30.

José Angel Cuevas

EL DESAPARECIMIENTO DE UN PAIS

Poemas inéditos de Cuevas (Santiago, 1944), en medio de la posmodernidad sin vuelta.

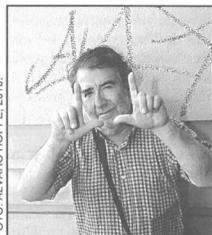


FOTO. ALVARO HOPPE, 2010.

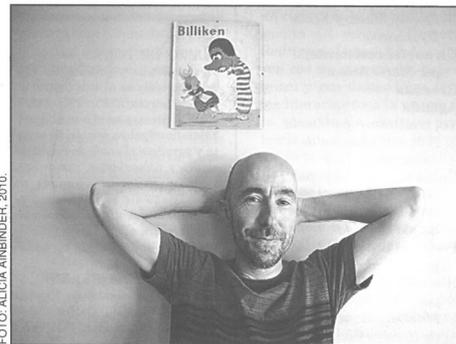


FOTO. ALICIA AINSBINDER, 2010.

EDUARDO AINSBINDER

reportaje y poemas

Reportaje al poeta Eduardo Ainsbinder (Buenos Aires, 1968), una de las voces más notables de su generación. Pág. 3 y ss.

Sumario

La biblioteca ideal, por Matías Serra Bradford	2
Eduardo Aimbinder: "Ni hermético ni impenetrable, sino espiralado", entrevista de Osvaldo Aguirre	3
Grafómano impenitente, inoportuno siempre, por Eduardo Aimbinder	4
Una radio en la estepa, por Beatriz Vignoli Pólder, por Alejandro Méndez	7
No tengo, por Mariano Peyrou	8
Vicisitud de Jrest, por Edgardo Dobry	9
Geminis, por Mario Arteca	10
Conejos, por Valeria Meiller/ Ropa vieja: la muerte de una estrella, por Francisco Bitar	11
El tractor, por Washington Cucurto	12

D. H. LAWRENCE

Hombres, mujeres y bestias, por James Fenton, trad. de M. Rosenberg	13
Bestias y flores, por D. H. Lawrence, trad. de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich	15

Página de artista, por Magdalena Jitrik, presentación por Eduardo Stupia	20
---	----

La vie en close, por Paulo Leminsky, trad. de Iván García y Rodolfo Mata	22
---	----

Viejos, por Horacio Costa, traducción de Cristian De Napoli	23
--	----

Algo pasa con el significado, por Eduardo Milán	24
--	----

Tener adónde ir, por Fruela Fernández	25
--	----

Cartas patrióticas, por José Angel Cuevas	26
--	----

Palabras como música, por Florian Musgnug, trad. de Pablo Gianera	27
--	----

El sentido del sonido, por Pablo Fessel	28
--	----

Es rápido el siglo, por Nikola Madzrov, trad. de Marija Krstevska	29
--	----

Sombras del arenal del Paraíso, por Nikolai Gumiliov, traducción de José Mateo y Xenia Dyakonova	30
---	----

Un sueño resistente, por Mario Arteca	31
--	----

Reseñas	32
----------------	----

Agenda	33
---------------	----

Yo, traductor, por David Bellos, traducción de Jaime Arrambide	34
---	----

Como si fuera hoy, por Osvaldo Aguirre	35
---	----

Amaro Villanueva, por Sergio Delgado	36
---	----

Poesía éditá e inédita, por Amaro Villanueva	36
---	----

Historia de dos ciudades, por Jorge Schwartz y Mauricio Monzani, fotos de Horacio Coppola e Hildegard Rosenthal	38
--	----

¿Dónde están las pautas?, por Roberto Appratto	39
---	----

Anna Blume, por Kurt Schwitters, trad. de Pablo	
--	--

La biblioteca ideal



por Matías Serra Bradford

dominical, porque no lo están leyendo en un libro, o porque deberán esperar años a que ese autor (o sus herederos) lo reúna en un volumen.

Vértigo de manipular hoy un ejemplar impreso cuando el autor vivía y hojeaba el libro el día de su aparición, un ejemplar idéntico a este, si no este mismo. (Escritor que moriría dos años después de la publicación de este título, casi a la edad exacta que su lector remoto tiene en el presente.)

Leer un libro en un día. (Nunca un libro por día.) Leer caminando, subrayar caminando, borrar caminando. La letra del que escribe caminando.

Búsqueda infinita en medias que no hacen a tiempo de reponerse de las razzias oculares de dementes que desvarían por la ciudad, de una librería a otra, de un puesto al siguiente en plazas y bulevares, con variantes dentro de un orden preestablecido o errático, según la gravedad del caso. Creyentes y practicantes no siempre conscientes de lo que está en juego al entrar en una librería: intereses heredados, intereses retrospectivos, caprichos copiados, posibles curiosidades venideras, contexto financiero, obsesiones a familiares en lo que va del año en relación con el gasto en libros, tiempo actual y ulterior disponible. Meses y años derrochados —tiempo que va a pérdida— en rastrear librerías en busca de fulgores mínimos. Estadías de horas —sin sentarse— en una librería, viajes australes, episodios de abducción en los que una eventual compra queda en un segundo plano (cartón quemado de fuegos artificiales). La vida, digámoslo así, por un libro que hasta ese momento parecía necesario e incluso imprescindible, convicción que en cuestión de milésimas cae presa de la duda metódica.

Los libros que marcan la continuidad (la identidad) de una librería son los libros que no se venden, los que permanecen en el local y le otorgan un hilo a la dimensión temporal y puntos de apoyo al dueño del lugar.

Una biblioteca se vende a una librería y esta a su vez la pone a la venta (no toda, casi toda): los ejemplares recuperan el crédito del anonimato.

Había logrado dejar de subrayar durante muchos años y ahora que volví a hacerlo lo consideré una indulgencia, un signo de debilidad.

Influjo sobre la lectura del lugar donde se imprimió un libro, en particular si este se encuentra en Holanda, Bélgica o Normandía. De viaje por un cierto tiempo, una pareja de lectores se fue distanciando cada uno de su propia figura y acercándose más el uno al otro.

Tan feliz en algunas librerías que por momentos siente que van a venir a expulsarlo. Y a la vez, la inmensa tranquilidad, ante esas paredes de libros ajenos, de que no hay que leerlos, que no tiene que leerlos ni hoy ni mañana.

Se siente protegido por la lectura, no en un sentido metafórico o místico, sino de un modo material, cotidiano.

Lo que escribió un autor admirado a la edad actual de ese lector, eso es la novedad, lo realmente contemporáneo para un lector.



Lo que alguien escribe lo delata más que lo que lee, cómo lee; lo atroz es cuando precisamente lo que se escribe no refleja en absoluto aquello que leyó.

Los celos de un lector pueden llegar muy lejos. Pueden hasta convertirlo en escritor con tal de rescatar de las garras de otros lectores —adversos— a su escritor adorado, un contraembrujo que neutralice el maltrato que le deparó a su autor un lector que a su vez devino escritor-vampiro.

No importa con qué escritor uno entre en contacto, cuál su estatura, su reputación, siempre habrá otro al que este admira (más que a sí mismo), y este a otro, y a otro, cada vez más grandes, en una ascensión infinita, casi una torre de inspiración divina.

De un modo extraño y misterioso (y hoy estas palabras parecen recobrar sentido solo así) los libros no leídos acompañan en el tiempo de un modo más agudo que aquellos por los que ya se pasó.

Extractos del libro *La biblioteca ideal*, recientemente publicado en Buenos Aires por la editorial La Bestia Equilátera.

El número 81 aparece en noviembre de 2010.

Dossier: Cartas entre poetas

DIARIO DE POESÍA

Año 23 N° 80
Mayo a octubre de 2010

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

Trabajo de imágenes
Pablo Tomasello

Colaboradores especiales
Jaime Arrambide, Mercedes Cebrián (Madrid), Sergio Chejfec (Nueva York), Circe Maia (Tacuarembó), Guillermo Piro y Alberto Silva (Kyoto)

Diseño original
Juan Pablo Renzi

Eduardo Aïn binder: “Ni hermético ni impenetrable, sino espiralado”

Eduardo Aïn binder (Buenos Aires, 1968) publicó los libros de poemas *Nené* (1990) y *Con gusano* (2007), que recopila una serie de cinco plaquetas individuales de circulación restringida. Su obra se aparta conscientemente de las líneas más recorridas por la poesía argentina contemporánea. Participó en la revista *18 whiskys* y editó las plaquetas de las colecciones Jimmy Jimmereeno y Mickey Mickeranno, a principios de los años 90, y la revista *Tupé*, de la que aparecieron tres números. Esta entrevista se realizó a través del correo electrónico, entre el 15 y el 19 de enero de 2010.

por Osvaldo Aguirre

La aparición de *Con gusano* le dio una nueva circulación a tu poesía. ¿Cómo surgió la idea del libro y cómo hiciste la selección de los poemas que lo integran?

—A partir de pasada la primera mitad de la década del noventa edité unas plaquetas que yo mismo hacía, en las cuales publicaba series de poemas y que repartía entre los amigos o regalaba a quien me la pidiera o se interesara en ellas. Las siguientes las publicó Dario Rojo en su editorial Selecciones de Amadeo Mandarino. En determinado momento algunos amigos me dijeron que se imponía que juntara todo ese material en un libro y yo mismo empecé a sentir esa necesidad pero sin saber muy bien a quién ofrecerlo. Hasta que en 2007 Damián Tabarovsky asumió la dirección editorial de Interzona y me ofreció publicar el libro. A partir de que me dieron una fecha tope para la entrega empecé a releer los poemas para ver qué quedaba y qué no. En el proceso quedaron afuera algo más de diez poemas. No quería ponerme a reescribir nada, lo que me parecía que ya no se sostenía o era más inestable o no contribuía a cierta unidad expresiva que pretendía lo dejé afuera sin demasiados miramientos. Si la posibilidad de publicar ese libro se repitiese, quizá hoy lo desplumaría aun un poco más.

Por qué dejaste al margen, en particular, los poemas que publicaste en el segundo número de *18 whiskys*? Esos poemas tuvieron repercusión.

—Sí, gustaron mucho. Pasaron cosas muy curiosas con esos poemas que se publicaron en *18 whiskys*. Cuando se presentó la revista en el Centro Cultural Recoleta fue participe Ricardo Zelarayán y para mi sorpresa eligió leer algunos de esos poemas. Espero que alguien recuerde ese hecho porque sino voy a parecer un mítomano o un fabulador, pero creo recordar que fue así. Y años después una noche pren-

di la radio y Pancho Muñoz estaba leyendo esos poemas en un programa sobre literatura que tenía los domingos en Radio Nacional. Fue una sensación muy extraña que no voy a olvidar, entre dichosa e incómoda. Pero más allá de eso, los poemas me parecen muy primizos. Hay un desarrollo de

las ideas, una circulación interna, un trabajo con las palabras que para mí tiene que tener el poema y que ahí no está. Además en ellos ejerzo una especie de chantaje sentimental que me parece detestable. Luego en *Diario de Poesía* me publicaron una serie que se llamó *Ley seca*; aunque me parecían más personales esos poemas también quedaron afuera del libro, así como muchos otros textos que escribí durante los años noventa. Prescindir de todos esos textos fue una de las formas de sustraerme, por decirlo mal y pronto, a ciertas marcas de época.

Cómo describirías ese trabajo con las palabras que debe realizar un poema?

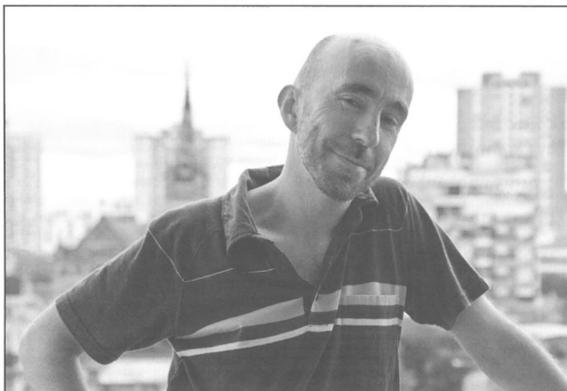
—Hablabla exclusivamente de mis poemas, de ninguna manera pretendí establecer un dogma. ¿Te acordás de esa colección que sacó Centro Editor de América Latina que se llamaba “Los grandes poetas”? Año 89 o 90. En uno de esos cuadernillos leí por primera vez a Marianne Moore. En la primera línea de “A un caracol” Mirta Rosenberg y Padelletti tradujeron: “La comprensión es la primera gracia del estilo”. Sin entender demasiado lo que estaba leyendo en ese momento, la frase me quedó e intuitivamente fui encontrando esa gracia en algunos poetas. Quizá yo le fui adjudicando otro sentido al que tiene el concepto. Entiendo comprensión

como expresión concentrada. Algo ni hermético ni impenetrable sino alambicado o espiralado y abigarrado a la vez. Hace poco descubrí la obra del poeta chileno Alberto Rubio, alguien que, a contracorriente de la obras torrenciales que predominan en la poesía chilena, tiene una obra muy breve, apenas dos libros editados con más de treinta años de distancia entre uno y otro, pero con absoluta continuidad de estilo. En el prólogo de ese libro Juan Cristóbal Romero dice que Rubio parece insinuarnos que “la libertad del proceso creativo se logra imponiendo límites. Los opuestos se llaman; sin tensión no hay arte”. Bueno, esos límites, esa tensión los hallé en algunas lecturas tempranas. En *Paisaje con autor* de Jorge Aulicino, en *Animalación* de Roberto Echavarren, y

enunciaban. La frase *nueva poesía argentina* me suena a “nueva trova rosarina”, algo entre irrisorio y nocivo. Entiendo que te referís a la producción poética digamos desde los noventa hasta acá, ¿no? En cuanto a la culpa que me cabe de ser participe de todo eso está haber colaborado en *18 whiskys* y en *Diario de Poesía*, concurrir a algunas lecturas y encuentros de poesía, digamos casi hasta la mitad de los años noventa. Hasta que empecé a sentir cierto fastidio, agobio y saturación. Por ejemplo en las lecturas públicas empecé a notar cierta complacencia hacia todo lo que se leía, no encontraba notas disonantes. En ese sentido lo más interesante que pasó a mi alrededor en esos años fue el desmembramiento del grupo *18 whiskys*, cuando cada uno empezó a tomar su

más tranquilo y no obedecer a ningún imperativo, a ninguna urgencia, en definitiva para transformarse en un lector, disperso, intermitente, hasta inculco, sin perspectiva histórica, pero en un lector al fin. El distanciamiento también me sirvió para poner en duda mi propio trabajo; por qué no pensar que, en ocasiones, en defi-

“La frase ‘nueva poesía argentina’ me suena a ‘nueva trova rosarina’, algo entre irrisorio y nocivo.”



Eduardo Aïn binder

más adelante en otros poetas, en Virgilio Piñera, en Gerardo Deniz, en *Arboles de Buenos Aires* de Silvina Ocampo, en Renato Leduc, en *Cantar y contar* de Juan José Hernández, también en Girri.

A propósito de las marcas de época que mencionabas, en la contratapa de *Con gusano*, se habla de “la falta de voluntad de ser parte del mapa de la nueva poesía argentina” y de “ir contra el ruido de la época”. ¿Cuáles serían las líneas principales de ese mapa?

—Así sueltas esas frases parecen un poco rimbombantes y demasiado programáticas, ¿no? El texto de la contratapa lo propuso el editor, y yo, para atenuar un poco lo que ahí se decía propuse que se agregara una frase de Ramos Sucre: “La timidez es de buen tono”. Lo cierto es que me pareció que tenía que respetar la percepción en cuanto a mi poesía de quien estaba editando el libro, pero quizá tendría que haber ofrecido más resistencia a algunas premisas que ahí se

camino y empezaron a aflorar las enemistades, es decir cuando se empezó a separar la literatura de la amistad. Creo que el primero que dio la patada de elefante fue Dario Rojo, a fuerza de espíritu crítico. Volviendo a lo anterior, todo el mundo estaba muy pendiente de sí mismo, de la repercusión que pudiera tener inmediatamente lo que escribían. Sentía que estaba perdiendo el tiempo, que ahí no había nada que me pudiera servir. Había pasado para mí ese momento en que uno necesita una ida y vuelta con los que considera sus pares y empecé a tomar distancia de todo eso, a poner atención en otros autores, en poetas de generaciones anteriores, tanto argentinos como latinoamericanos, cuyos libros apenas se conseguían en librerías de usados. Pensándolo ahora, supongo que algo de verdad hay en lo que digo pero también fui presa de cierta intolerancia hacia lo que hacían lo demás. De todas maneras esa intolerancia fue positiva, me sirvió para no estar pendiente, para trabajar

nitiva uno le está metiendo la mano en el bolsillo al prójimo, al lector. Por todo esto que vengo diciendo no soy el más apropiado para establecer líneas o cartografías. No me interesan los panoramas ni las antologías. El último poema del último poeta que escribí hace quince minutos no me produce la más mínima curiosidad.

Sí, nueva poesía argentina es una frase que se usa con frecuencia aunque nunca queda claro qué quiere decir, fuera de la cuestión cronológica. ¿Escribiste el poema “Inscripciones encontradas” pensando en la producción poética de los 90?

—No, el tema de ese poema surgió a partir de la lectura de un cuento de la década del cincuenta del cubano Humberto Rodríguez Tomeu donde un joven con un manuscrito bajo el brazo y con desmedidas ínfulas literarias toca la puerta de la casa de un escritor para leerle sin respirar un interminable texto durante tres días. El estímulo inicial fue ese. En el único poema en que hice referencia al tema es en uno que pertenece a *Con gusano* y que se titula “Que bueno sería encontrarme”.

—La referencia de ese poema es amplia, ya que alcanza “a los viejos, jóvenes y notisimos juglares”. El poema anterior, “Anoche salí a patear bien lejos”, ¿no va en el mismo sentido? “Ya no salgo a buscar (sigue en pág. 5)

Eduardo Aïnbindler

Grafómano impenitente, inoportuno siempre

Inscripciones encontradas

recientemente en paredes de baños públicos diseñadas a prueba de leyendas lascivas parecen demostrar que los jóvenes poseían un alfabeto propio pero no dicen si el joven del manuscrito existió o fue mera invención, si apareció en algún registro de patentes o por el contrario no figuró ni en categoría de larva, si anduvo solo por las calles con el riesgo implícito de que al verlo oportunistas creyeran estar delante de un diamante en bruto y corrieran a apropiarse del invento, o si en todo caso justo antes de renunciar a escribirlo para dedicarse a cualquier otra cosa, el joven del manuscrito dejó a la musa encinta por obra de una celestina empecinada en cumplir con su tarea, por una polución nocturna, o por el sólo hecho de sacarle punta a un lápiz.

Sépanlo:

nuestra forma de gobierno se da mediante un mecanismo de poleas, cuando sube al poder un enano baja un gigante, o viceversa. Mi filosofía no ha ido más allá de escribir insultos contra el régimen en el interior de las grutas que otros inmediatamente leerán como elogios ya que veinticuatro horas al día funciona la máquina de transformar vituperios en alabanzas. Con más acierto andaban quienes dejaron escritos sus consejos amorosos en un abanico, lo sé. Y como de escribir en las grutas diatribas contra el régimen no se vive, ante la mirada atenta de mi superior, pulí en mano, limpiando cacas e insultos de la estatua del tirano de turno, voy.

En nuestra casa institución

los únicos habitantes erguidos son las sillas. Y aunque en todo momento escuchamos el grito de nuestro preceptor con su regla de oro: ¡Párense derechos!; no hay manera, no hay modo de dejar de ser un cuasimodo. Y si golpean a la puerta de nuestra casa institución egoístas disfrazados de altruistas con ignorancia de aquella regla elemental que dice: "A los vergonzantes no se les pide, se les da", no tenemos nada para dar salvo si un día nos volvemos enjutos a más no poder para aunque sea ofrecer menos resistencia al aire.

Si no le gusta

que golpeen a su puerta se transforma en un pariente pobre, en un recién llegado, inoportuno siempre. Si no le gusta lo sucio se viste como un desdeshollinador. Si no le gusta salir ni hasta la esquina, oficina de ciceroneo; de noche, parado en ciertas esquinas, muestra cómo niñas que hermocean el paisaje, por unos pocos pesos salen del brazo con quienes lo decepcionan. Si no le gustan las plantas se las encuentra a cada momento. Con una cara le ocurre que si le desagrada se transforma en esa cara. Advertencia: no es un ser mitológico ni fantástico, en todo lo que abomina se convierte dos veces: desnudo y vestido, con fiel y absoluto realismo.

Conquista

un continente desde su casa, rompe su única tarjeta de visita, se le pasa la hora de la cita, el carruaje se le vuelve calabaza. Y en cada trayecto imaginario de la acción manda de lazarillo a la tortuga; es impensable que se dé a la fuga. Advertencia: en verdad hace visitas de media hora por las cuales no recibe agradecimientos ni besos, lo reciben focas recostadas sobre amplios sillones, un paisaje con mortandad de peces, o un oculto tesoro algunas veces. Los salones, las esquinas, los cocheros, los cuartos con espejos, pero sobre todo los árboles del bosque, desmienten su epítafio: "Visto con muchos duendes pero nunca con un hada", así como a otros bajo ninguna circunstancia y en ningún momento se los vio en compañía de una planta, de un libro o de un conejo, sin que por ello sea necesario una desmentida póstuma o en vida.

Había un anciano

que era incapaz de hacer una correcta composición de lugar. No sabemos las razones verdaderas, presumimos falta de entendederas, para lo irrelevante memoria de elefante, lo interesante no lograba retener ni un día aquel anciano incapaz de hacer una correcta composición de lugar. En una caminata por suelo lunar en una cruzada contra el facilismo, en los bajos fondos o en las altas esferas en inhabitables, insufribles salas de espera en una visita guiada, en la vida retirada o en una interminable velada de los incautos, en el mundo del revés o bajo una pirámide invertida, no sabía dónde, dónde había extraviado su vida. Buscaba y más buscaba y el lugar no encontraba, aquel viejo incapaz de hacer una correcta composición de lugar.

El impenitente

grafómano envía a su secretario con un altoparlante para comunicarle a la mesa de trabajo cuya testaruda lámpara permanece encendida todo el día; "El señor no escribe más". Aunque es inútil, todas las cosas buscan siempre un par de orejas para darle rienda suelta a sus monólogos, cada cual vocea sus reivindicaciones: "Somos analfabetas, escribe sobre nosotros, cuenta la historia de nuestras vidas, defina la parte por el todo. Estamos dispuestas a colaborar en esta aventura a cuatro manos". Si el grafómano se esconde detrás de las cortinas ellas lo envuelven con sus telas obscenas susurrándole al oído: "Revela nuestros secretos". Si huye hacia el bosque hasta las hadas y los gnomos le piden un cuento infantil o una urgente reseña sobre un poeta senil le reclaman si se acuesta en el banco de un parque y con diarios se tapa.

No es bueno odiar a la tortuga porque a veces se queda callada
Belkis Cuza Malé

Camina en línea recta

no hay vuelta de tuerca o punto de fuga. No es bueno odiar a la tortuga por el hecho de que siempre se quede callada, o porque no sea enteramente alada pero en esas condiciones ¿quién se atrevería a amarla? Si la fábula la hizo hablar, en todo caso no le otorgó el don de la conversación. Si en verdad habló, los ruidos molestos de cada época se encargaron de silenciarla. Su plan está trazado desde el principio aunque no tiene que ver con su camino con quedarse o estar de paso; viene de un silencio ancestral, y lo que hará en adelante será callar.

(viene de pág. 3)
interlocutores", dice el tercer verso: suena a un fastidio absoluto.

—Sí, puede ser. Los poemas son bastante elocuentes en ese sentido. De todas maneras no soy muy amigo de hacer interpretaciones sobre lo que escribo. Sólo podría decirte que hay algo de fastidio verdadero y en otras ocasiones exageré un poco. Postular una exageración algunas veces me sirvió para que haya en los poemas cierta tensión, cierta crispación. O empezar un poema con un postulado de máxima como en el que parafraseo a Viel Temperley "Vengo de renunciar y estoy en éxtasis" quizá me dio la ilusión de que el lector no me iba a abandonar en la primera línea.

Y a que lo mencionás, ¿en qué lectores pensás?

—No pienso en el lector como alguien ante quien hay que practicar alguna especie de servilismo. Además decir "lector" suena a que los únicos que leen son los hombres y en algunos casos fueron mujeres las que últimamente me han dicho alguna cosa que vale la pena. El año pasado me encontré con Irene Gruss, a la que previamente le había dado el libro, y sin ningún tipo de filtro, tal como ella suele decir las cosas, me dijo que los poemas tenían un tono muy quejoso, que había una queja demasiado instalada. Me pareció que tenía razón. Pero a veces los comentarios más interesantes pueden salir de lectores imprevistos y no tanto de aquellos que están tan empapados en el tema. Cuando empecé a decir que el libro se llamaría *Con gusano* no le gustó a nadie y hasta trataron de disuadirme para que cambiara el título. Sin embargo, cuando se lo comenté a mi hermana, que no es específicamente una lectora de poesía, me dijo algo que yo no había pensado y que me gustó: "Es picante", lo cual me convenció definitivamente que había tomado la decisión correcta. En el caso de la única errata que tiene el libro y que está en uno de los títulos —donde dice "De no hallar todo en el diccionario/ un vocablo tan despectivo para la novedad" debería decir "De no hallar en todo el diccionario un vocablo..."— la única persona que la detectó fue una gran amiga. Aprecio mucho cuando me marcan errores de concepto que además tienen que ver con la lógica. La publicación de *Con gusano* implicó que se rompa cierto microclima que uno se crea a lo largo del tiempo producto de que sólo te lean los amigos y para mí el lector empezó a ser aquel que te viene a despertar del letargo. Ahora bien, sea que venga con críticas o con elogios desmedidos me importa hasta determinado punto. Tal vez por la circulación restringida que durante tanto tiempo decidí darle a lo que hago, estoy acostumbrado a pensar en el

lector como alguien a quien conozco demasiado.

Es cierto que tu búsqueda artística, digamos, comenzó con la pintura? ¿En qué momento apareció la escritura de poesía? ¿Cómo fue la escritura de Nené y que leías en ese momento?

—Mi búsqueda "artística", si así puede llamarse, comenzó con el dibujo. Cuando era adolescente dibujé y escribí guio-

“No me interesan los panoramas ni las antologías. El último poema del último poeta que escribió hace quince minutos no me produce la más mínima curiosidad.”

nes para la segunda época de la revista *Satiricón*, la pintura vino después cuando entré al Colegio Nacional de Bellas Artes, pero fue un impulso que duró muy poco. De todas maneras es algo que me interesa hasta hoy en día, voy seguido a ver muestras y hay artistas a los que sigo con mucha curiosidad e interés. Hace poco descubrí a un artista que me impresionó muchísimo: Gordon Matta-Clark, y gracias a la insistencia de mi hermana conocí la obra del fotógrafo Abelardo Morell. Comencé a escribir pasada la adolescencia, el impulso de pintar fue quedando atrás, y como dice el chiste que figura en la *Whiskys* abandoné la pintura porque escribir me resultaba más fácil. En cuanto a la segunda parte de tu pregunta hace unos años leyendo un reportaje a Jaime Gil de Biedma, encontré algo que me fue muy útil. Gil de Biedma dice que puede imaginarse a alguien que sin nunca haber visto un cuadro se ponga a pintar, o sin haber visto nunca una escultura se ponga a esculpir, pero lo que no se imagina es a alguien que sin haber leído, pueda escribir. Y remata el concepto diciendo que la vocación de escribir es el resultado de la vocación de lector. Bueno, escribí ese librito sin haber leído casi nada y para colmo tuve la pretensión de publicarlo, lo cual empeora las cosas. Mi primera intoxicación grave fue con Perlongher, con quien tuve la oportunidad de hablar un par de veces, luego tuve una con Madariaga.

—Y habrás tenido otra con Girri, ¿o no? Qué raro, aparte, Girri y Madariaga juntos: son poetas que definen líneas separadas en la poesía argentina. ¿Los dos asociás?

—Madariaga y Girri no tienen ningún punto de contacto, es imposible encontrarles elementos en común, pero sucede que te estoy hablando de mis primeras lecturas y yo saltaba de una obra a la otra por ansiedad de conocer. Recuerdo que había ido a la librería del Fondo de Cultura Económica que quedaba en Suipacha y Viamonte a preguntar si tenían *Bajo este cien* de José Kózer. No lo tenían pero la vendedora me mostró *El tren casi fluvial*, que acababa de salir, y a primera vista me interesó, así que lo llevé. Además tuve la suerte de escucharlo leer un par de veces, y hasta conservo una grabación. Escucharlo leer era todo un acontecimiento, su voz era impresionante. En una de esas lecturas, al finalizar un poema una amiga de entonces le gritó algo así como "¡Grande maestro!", a lo que Madariaga inmediatamente respondió: "Lejos de las academias". De todas maneras de Madariaga no quedó ningún rastro ni residuo activo en mí. En cuanto a Girri... él hizo algo irreplicable en la poesía argentina y a veces sus poemas ni siquiera parecen argentinos. Muchos de ellos se asemejan a pequeños ensayos literarios concentrados, o para decirlo de otro modo: fue capaz de verter en el molde de un poema de no más de una o dos páginas ideas complejas que a otros desarrollarla les hubiese llevado páginas y páginas, con sus correspondientes prólogos, notas al pie, etcétera, y además lo hizo con un dominio de sí y del poema muy difíciles de imitar. Ahora bien, si vos me dijeras que en *Con gusano* encontraste algún giro, algún que otro término parecidos a los que emplea Gerardo Deniz, entonces agacho la cabeza y me voy al rincón, pero de Girri sinceramente me cuesta encontrar influencias exclusivas.

Bueno, están los versos del epígrafe de Con gusano, reiterados en un poema que se llama "Leitmotiv". La estructura argumentativa podría remitirse a Girri. Aparte, retomando el tema del fastidio, en algunos poemas parece insinuarse una oposición entre una especie de ámbito propio y el mundo exterior —ese "continuo hervidero de erratas", "un lugar horrible", etcétera. Lo desagradable del mundo parece referirse al trato del lenguaje.

—Otra vez de de Girri, como diría Lezama Lima: "Otra vez con ese gato desvelado". No, tenés razón en lo que decís, no quiero aparecer como un necio, no voy a negarte que tanto él como Giannuzzi fueron importantes tanto para mi educación como para mi escritura, pero te reitero que me gusta pensar que no fueron influencias tan excluyentes. Escribir "Cuando no encontramos amor

/ entonces amamos escondernos" o "Mientras más te amos, más me ignoras" no parece muy girriano, ¿no? No me agrada que las voces de los demás se instalen por demasiado tiempo en mi escritura, pero pensándolo de otra manera si me das a elegir por supuesto que prefiero que me digas que hay resonancias girrianas a que me digas que soy un perfecto emulo del Dr. Socolinsky o a que me digas "se nota que tu papá te llevaba todos los domingos a la cancha, eh". Sí, ahora que me haces esa distinción entre el adentro y el afuera me deja pensando si muchos de los poemas de *Con gusano* no tienen como un olor a encierro, ¿no?

En 1991 comenzaron a salir las plaquetas de Jimmy Jimmereño y Mickey Mickerano. ¿Cómo surgió el proyecto y con qué propósitos? Ahí también hubo cruces inesperados, por ejemplo Echavarrén y Aulicino.

—La iniciativa fue mía y se la propuse a Ernesto Montequín, a quien apenas conocía. Ahora todo el mundo saca libros, libritos, plaquetas, hojas sueltas, lo que sea, pero en ese

“No pienso en el lector como alguien ante quien hay que practicar alguna especie de servilismo.”

entonces no era tan común. A ambos nos había gustado mucho *Mínimo figurado*, de Sergio Bizzio, así que decidimos arrancar con él. Después no recuerdo qué libro presentaba Luis Chitarroni, pero cuando terminé dicha presentación lo intercepté para pedirle que escribiera un texto de contrapata para la plaqueta de Bizzio. Yo no conocíamos pero Chitarroni mostró mucha simpatía e inmediatamente aceptó la propuesta. Además para la presentación de las dos primeras plaquetas nos escribió un texto hermosísimo que luego se publicó en el suplemento cultural de *El Cronista Comercial*. El texto habla en uno de sus párrafos de dos personas que planean "una colección de poesía que tuviera la minuciosa belleza de una cosa casual". Casual y también pasajera. Creo que Chitarroni fue muy intuitivo, sabía que esas cosas no duran demasiado. Las elecciones de lo que publicábamos eran compartidas y creamos dos series porque en ese momento yo había leído ese cuento de Salin-

ger que se llama "Ramona" en el que una nena, si mal no recuerdo, tiene dos amigos imaginarios: Jimmy Jimmereño y Mickey Mickerano. Entonces decidimos hacer dos colecciones, una para poetas latinoamericanos y otras para las traducciones del inglés y del francés. La segunda plaqueta que publicamos fue *El Basilisco emplumado* de Marianne Moore en traducción de Montequín. Hablando de cruces hay un poema de Madariaga que termina diciendo: "Tu odio virginal es idéntico a cuando se cruza/ mi alma con el mundo". Con esto quiero decir que esos cruces inesperados a los que te referís me parece que a veces producen una intensidad nueva, hasta virginal si se quiere, o por lo menos un extrañamiento que es una de las cualidades que enriquecen a la literatura en general y a la lectura en particular, ¿no? En ese momento creo que estaba vigente esa polémica un tanto absurda que se desató por entonces entre el objetivismo y el neobarroco. Hay que recordar que Aulicino había escrito una violenta reseña en contra de *Hule* de Perlongher, que tituló "Una goma" y además pasó que cuando le contamos a Echavarrén que pensábamos publicar a Aulicino, frunció bastante el ceño. Pero a nosotros nada de eso nos importaba. Creo que al publicar en una misma colección de poesía, *Universal ilógico* de Echavarrén y *Magnificat* de Aulicino —de todas maneras me parece que no son textos que se puedan encuadrar plenamente dentro de esas dos tendencias—, sin pensarlos siquiera, hicimos convivir a esas dos tendencias, ya que no era necesario inmolarse detrás de una cosa o de la otra.

En un pasaje de la "Anticronología" que escribiste para la plaqueta de Jack Spicer, uno podría reconocer un anuncio de tu propia escritura, cuando describis una obra integrada por libros pequeños, de muy pocos poemas cada uno. Más enigmática, en cambio, parece la distinción entre "la voluntad de escribir un poema" y "escribirlo efectivamente a pesar de nosotros mismos, de nuestras manos". ¿Es una idea del momento o algo vigente en tu reflexión sobre la poesía?

—Sí, es verdad, siempre me atrajo la idea de editar libros breves, sean propios o ajenos, pequeñas colecciones de poemas, y seguramente esa idea la tomé de Spicer. En determinado momento compré su obra completa. ¡No sé ni para qué si yo no leo en inglés! Pero la cuestión es que me sirvió para apreciar por primera vez esa característica y entonces me dije "Ah... esto también se puede hacer". El texto al que te referís es una especie de pastiche plagado de citas. No podría reconstruir lo que pensé a la hora de escribirlo, pero supongo que quise decir algo muy sencillo; que hace falta bastante más que

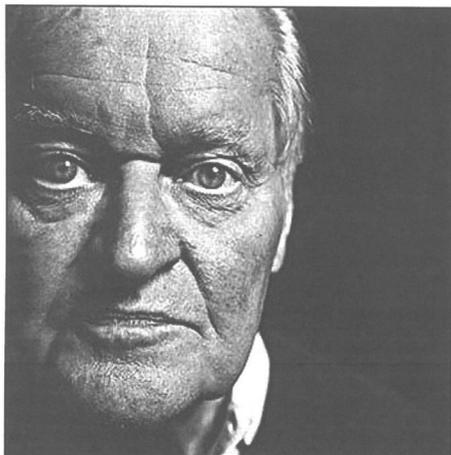
(sigue en pág. 6, col. 3)

P

Poesía

★ **Alberte, Nicolás.** *Escritos a la luz de las cosas que no se ven, Gog y Magog, Buenos Aires, 2009.*

De las cosas que no se ven y sin embargo nos constituyen, nos "dan a luz", y por eso mismo son las cosas de las que hay que hablar, se ocupa obsesivamente Alberte en su último libro. Para ello sitúa al sujeto poético en una geografía sujeta, compuesta por "el río de la plata/marrón de la plata del barro del fondo", la playa, el cielo nublado y "un aire como un soplo clandestino/ de oxígeno y angustia por partes iguales". Objetos invisibles, que presionan desde la oscuridad ("que no se dicen así/ pero son") y que desde la indeterminación gramatical y genérica -el carácter neutro aludido en "me refiero a esto"- actúan como motores emotivos de la escritura, para un sujeto que dice ocupar el vacío del papel en blanco entre dos nombres propios, entre eros y tánatos, o como se señala más prosaicamente, "entre la cama y el cementerio".



John Ashbery

Esa operación de transparentar la opacidad del mundo y sus objetos, de descubrirlos, de hacerlos emerger de la "sepultura" terrestre, evoca el impulso gnoseológico -siempre pasional- de la poesía, sugerido en el título -"escritos" puede valer por el más sustantivo y menos estético "textos"- y en los epígrafes del libro. Se lleva adelante con un decir sin mayúsculas, frecuentemente encahalgado, que recorre a giros coloquiales, sintagmas expositivos ("vale decir") o imágenes en esa misma tesitura antipoiética: "el grueso poncho del invierno con olor a naftalina".

Poema a poema insisten los determinantes "este", "esta", "esto", "ese", que señalan la imagen de un momento o de un objeto, como poniéndolos ante los ojos. Descompuestas molecularmente, se recu-

peran de este modo escenas familiares del pasado ("todas estas cosas quedaron atrás"): una cena, la hora de la siesta, la televisión compartida, el galpón del abuelo o el -ahora sorprendente- fácil camino "a la risa de la mano" de la amada. Tanto determinantes como imágenes yuxtapuestas parecerían intentar oponerse, dramáticamente, a la pérdida que supone "el arrastre magno de las pequeñas/ cosas que fuimos/ o las cosas que somos siendo arrastrados", ralentizando con la instantaneidad visual la fluencia del lenguaje y sus referentes, o situándose a través de recurrentes deicticos ("ahí", "aquí", "allí") en la imagen sin tiempo, a través del recuerdo, de una primera vez mítica, fabulada. Aunque también en esto se pueda fracasar: "no recuerdo la primera/ vez que vi el océano".

A pesar de su visión sombría ("pero te decía: toda ha sido un inocente/ intercambio de palabras hasta desaparecer"), el poeta cree en el poder y en la necesidad de su oficio, porque "alguien tiene que pensar en estas cosas/ y decirlos, vislumbrar/ las palabras que dividen/ el resto de la oscuridad". Asumiendo esa incomodidad, Alberte logra con un decir deliberadamente antimusical una poesía personal, cargada de sugerencias. (Diego Colombia)

★ **Ashbery, John.** *Una canción de cuna arregla todo. Prólogo y versiones en español de Arturo Carrera y Daniel Kantorowicz. El niño Stanton, Buenos Aires, 2009.*

"Más allá de las invenciones corporales, epicéreas, de los poemas, hay en la poesía de Ashbery algo que parece ascender como murmullo de la muerte: delirio tan profundo que nos deja resituar la superficie pero no el centro, la orientación de los movimientos rítmicos pero nunca su armonía. Todo en un habla de enigma, de secreto. No voces que cuentan la propia vida, o una vida propia, sino palabras que ponen en crisis el yo mismo, la autoridad, el testimonio del poeta. Y aquí cabría aplicar, para el poema, la misma definición que un escritor amigo le daba a los sueños: son noticias sobre nosotros mismos" (del prólogo).
La Bonne Chanson: *Era todo lo que él podía hacer, gritó alguien. / Ellos se inclinaron y él ya se había*

(sigue en pág. 33, col. 5)

(viene de pág. 5)
la voluntad para poder escribir un poema.

Hay alguna relación entre tu experiencia como editor y tu trabajo como librero? Lo pregunto pensando en Tupé, y en las rarezas que ofrece. ¿Cuál fue tu idea al hacer esta revista? En el primer número, la selección de poemas a propósito de la poesía mala, gratuita u oficial y las críticas de Gerardo Deniz sobre José Emilio Pacheco sustituyen al editorial o la declaración que se esperaba de una revista.

—Claro, sí la hay. Parte del material que publiqué en la revista lo conseguí comprando bibliotecas a particulares o en librerías de usados. También utilicé poemas o artículos que hallé dispersos en revistas o en diarios y que no han sido recopilados nuevamente. En otros casos el material salió de mi biblioteca o fueron sugerencias de Ernesto Montequín. Siempre tuve cierta fascinación por revistas como *Orígenes*, *Ciclón* o las mexicanas *El Hijo Pródigo* y *Contemporáneos*. También por *Disco*, aquella revista que dirigió Wilcock en la década del cuarenta. Una experiencia que no puede encuadrarse del todo en el género revista tal como todos la entendemos porque me parece que es como una especie de revista de autor, ¿no? Un género raro. Intuyo que Alfonso Reyes hizo algo parecido en su revista *Monterrey*, digo intuyo porque a esta nunca la pude ver. Y hay algo más que me sirvió para definir el material que iba a publicar: aquel lema de Borges y Bioy cuando editaron *Destiempo*, "contra la superstición del presente". Y vuelvo a lo que te decía antes, fue otra manera de sustraerme, a la época, a la inmediatez, y los sobrentendidos de la llamada poesía joven o nueva. El primer número abre con un soneto de Salvador Novo que en su terceto final dice: "Y no nos chingué más niños pendejos/ que son vuestras bucólicas poesías/ reflejos de reflejos de reflejos". No está mal en determinado momento ser refractario a ciertas premisas que parecen ineludibles. En algún lugar Gerardo Deniz declaró que la poesía es su tercera o cuarta vocación. Más allá de que le creamos o no, hay en esa declaración un afán de quitarle cierta gravedad al supuesto oficio, entre comillas, de poeta. Sirve para relativizar todo un poco, ¿no? A mí concretamente, tanto editar a otros poetas en las colecciones de las que hablábamos antes o hacer la revista me sirvió para aplacar ansiedades, para distraerme, para poner los ojos en otras cosas. La revista tuvo una tirada de cien ejemplares y no tuvo distribución salvo hacerla circular entre los amigos o enviársela a gente que me interesaba que le llegara y me niego que en algunos casos con la esperanza de obtener alguna colaboración. De todas maneras el hecho de hacerla circular en

forma tan restringida fue un error, una tontería de mi parte o una ingenuidad, una estrategia que le restó vida. Ahora pienso que de alguna manera *Tupé* forma parte de *Con Gusano*, encuentro un hilo conductor entre ambas cosas. Aun a riesgo de que quienes leyeron la revista piensen "¿y vos quién te crees que sos?", estaría tentado a pensar que en algunos aspectos, no en todos, quizá *Tupé* funcione como un arte poética de *Con Gusano*. En cuanto a lo que se esperaba de una revista, desde la tapa me interesaba que fuera algo de lo cual no se sabía qué esperar. Que a simple vista ni siquiera pareciera una revista. Fíjate que no tiene ningún anuncio en cuanto al contenido. En tapa sólo figura el nombre, una ilus-

“Esos raros momentos en que cualquier cosa que uno lee o escucha pueden ir a parar al texto, sea Shakespeare o algo escuchado en una conversación entre colectivos.”

tración en medio y la fecha de edición y esta es arbitraria, no responde a las fechas en que realmente salió la revista. Hasta se me había ocurrido sacar el quinto número antes del cuarto para, si me preguntaban, responder: "El cuarto todavía no salió". Se trataba de eludir ciertas convenciones que me parecían innecesarias en una publicación de las características de las cuales he hablado.

Antes mencionaste a José Kozar, a quien parece aludir el poema "El impenitente". Sería el extremo opuesto de Spicer: un poeta que, según su último registro, lleva escritos unos ocho mil poemas, de lo que se jacta. Al margen, ¿qué textos hay detrás de los poemas que finalmente has publicado? ¿Cómo llegas a escribir un poema?

—Es que cualquier mención a la grafomanía parece una alusión a Kozar, ¿no? Incluso lo suyo ya parece la caricatura de un grafomano. Pero el poema tiene su génesis en la repe-

tida lectura de un cuento de otro escritor cubano que se titula "Grafomanía", en el que un loro le anuncia a un conjunto de escritores: "Estáis acusados del delito de grafomanía". Y por otro lado en la lectura de *Muchos poemas*, el último libro de Roberta Inannamico. Me permito citar su poema "Loquita: Si no encuentro mi cuaderno/ me escribo en la cara/ me escribo en las manos/ como cuando iba a la escuela/ me escribo en las piernas/ como cuando me sentaba/ en la pelea". Ella me parece como una grafomana impenitente que parece no hacer caso a nada ni a nadie. Me parece tan talentosa como perezosa. En sus poemas hay elementos encantadores que tienen que ver con la literatura infantil, un registro poco común. Da la sensación de que publica todo lo que escribe y me parece una pena que no seleccione un poco. Al mismo tiempo me da la impresión de que no le importa nada, ¿no? Y bueno... pensándolo de otro modo quizá esté muy bien que así sea. En el caso de mis poemas no hay demasiados detrás. Si bien años atrás acumulé mucho material que luego descarté, para *Con Gusano* de los cuarenta poemas que tenía escritos finalmente quedaron treinta. Esa es la proporción de lo que últimamente descarté. La estrategia que siempre me fue muy útil es publicar no la última serie que escribí, sino la anterior. Entonces no es tanto lo que hay detrás lo que tomo en cuenta para decidir una publicación sino lo que hay adelante. Como a cualquier hijo de vecino a veces los poemas me salen de un tirón y a veces me lleva meses terminar algo. Escribo cuando hay algún estímulo que me sirva, ese es el único imperativo que tomo en cuenta. Esos raros momentos en que cualquier cosa que uno lee o escucha pueden ir a parar al texto, sea Shakespeare o algo escuchado en una conversación entre colectivos. Hace unos años un amigo que recibió por correo unas de mis plaquetas me envió una postal diciéndome que le gustaba cómo comentaba o contaba el texto con expresiones más que populares y demás lugares comunes, en tanto que figuras de estilo. Me parece que algo de eso hay.

Por qué quisiste hacer esta entrevista por correo electrónico?

—Un amigo me dijo que un reportaje en *Diario de Poesía* era importante, me aconsejó que me lo tomara en serio. Y como yo soy muy dócil le hice caso. Además soy algo impulsivo y muchas veces me arrepiento de lo que digo, por ejemplo: ¡ya me estoy arrepintiéndome de lo que antes te dije de Roberta Inannamico! El mail me dio la posibilidad de pensar más las respuestas, de contar hasta diez antes de soltar un exabrupto. Además soy más locuaz por mail que personalmente y menos confuso. ☒

Beatriz Vignoli

Una radio en la estepa

Error de marketing

A mí mi nombre no se me parece.
Suena en mi nombre un siseo de tijeras.
Suena en mi nombre la voz de mi madre.

Mi nombre se le parece a mi madre.
El cuerpo de mi madre es denso y fino
como un fusil automático liviano.

Mi madre ama el silencio, ama la música,
la forma y los venenos cortesianos.
Tal vez soñó satenes y satélites.

Tal vez creyó en la elegancia de los ángulos
agudos donde tropiezo cuando escribo mi nombre:
el zigzag de la zeta, la ve corta.

Mi nombre es un buen nombre
para la posteridad y para el mármol.
Mi nombre va a quedar bien en mi lápida.

Cómo será, que un día lo abrevié:
"izvig". Y me llegaron un montón de e-mails
de un tipo chino que agrandaba pijas:

"Make it bigger". ¡Y todas esas íes!
Mi nombre no dice de mí cuánto me gusta
hablar, nutrir pequeños animales.

A mi nombre le sobra mi cuerpo, le sobra mi ropa.
Mi desmesura de sobreviviente,
mi desempleo, mis bolsillos marsupiales.

Yo lo pronuncio mal; no se me entiende.
Yo lo pronuncio ajeno. Se me quedan mirando
como si llevara un nombre falso.

A mi nombre yo no me le parezco.
Debí llamarme Olga, Sonia, Gloria;
apellidarme Russo o Mastronardi.

Mi nombre suena a futuro, suena a autopsia.
Mi nombre, ese chirrido de sierra eléctrica,
no habla bien de mí.

Desperdicio

Secándose
va, sin canto,
tirada en la vereda,
la rama de fresno
que la última
tormenta desgajó.

Don del rayo y del viento,
malgastado en nosotros.

Guerreros

Guerreros éramos de la nada,
nuestra insignia una lágrima de nube;
atrincherados en algún pliegue del viento esperábamos
al tiempo, sólo al tiempo inagotable,
amantes casi en lo eterno y su vacilación de pálida vela,

en la inútil pluma índigo de su luz.

4 hermanos

A un hombre se le enroscan sus errores alrededor del
cuello
y el propio peso tira;
otro cree estar en movimiento cuando es Tiempo el que
fluye,
cree que la vida es un deber y se rebela, y no hace nunca
nada.

Otro frena los días y es un niño, tiene madre y un perro
que le perdonan todo;
un cuarto va a la cárcel, se deshace, se pega en las
paredes,
se vuelve liquen y no piensa nunca más.

Escrito en el dorso de la cuenta
de un restaurante

Un nómada resbalar sobre las cosas:
dejar el billete bajo el plato.
No hay tiempo, no hay memoria
del tiempo acumulado.
Comer es un pastar indiferente,
una radio en la estepa.

Nada hiere ni llama en esta música.
Tanta nada en la luz es un hubiera.

Beatriz Vignoli (Rosario, 1965) publicó, en poesía, *Almagro* (2000), *Viernes* (2001), *Itaca* (2004), *Soliloquios* (2007) y *Bengala* (2009).

Alejandro Méndez

Pólder

Viudo súbito

Lo que la noche suprime
como gotas de rocío abducidas,
es su fantasma atónico.

Las piernas cruzadas,
la luz en diagonal,
en ese habitáculo infimo.

El único movimiento
proviene del estupor
que deja al viudo mudo,
sin aliento, el ligero vahído.

Sí, se escuchan grillos y el viento
mueve con regularidad el malvón,
como justo es decirlo es vano el intento
que hace con el cactus.

No se escurre de sus manos,
sencillamente desaparece.

El movimiento contrario
su exacto reverso
el estallido masivo de una supernova
la inestabilidad del cielo.

Una pregunta aspirada
imposible sepultada por
inviernos de pomelos y nueces.

Ella, la que sobrevive,
la legítima viuda, es el espejo opaco
bruñido en ordalías de silencio.
Un desajuste de coordenadas,
el instante dado como indicio.
Esta es tu nueva casa

Ni fotos ni ropa vieja
un resquicio o aroma
evocador.
Todo desleído,
olvidado, nadie escucha
la promesa
impregnada en los huesos.

Pólder

Súbito,
sin el bello
trabajo del tiempo.
La talla preciosista
en el hueso perfumado
volviendo a la forma
original.

Aquí estaba el mar,
la espuma inasible
en cada vaivén amenazante.

Palas, palabras,
paladas de tierra húmeda.

La apuesta es
un mundo ignorado,
reponer signos
en cimientos indestructibles.

Un homenaje a sus legendarios
habitantes marinos.

Tierra ganada al mar,
mi altar será un pólder.

Súbito te retiraste,
y no eras marea
ni rehén lunar.

Ahora tu eslabón
más chico,
la niña de tus ojos,
éste que habla
como aprendiz de brujo
no cavará tu tumba.

23 de agosto de 1965 -
6 de diciembre de 1966

La Clínica del Oeste
es un punto de fuga,

huevo azaroso
por donde pasan
dos vidas,
y un camello.

Agujero negro
del síntoma.

El mismo lugar
del rescate,
con brazos prósperos
al nacer,

fue el sudario
para el aullido seco
de tus entrañas.

Mariano Peyrou

No tengo

I

o algo que no rime

venga si existe hable si no
descompense lo que pueda y duela
se enturbie sol gemelo
y linde con costumbres y finales

esparza su tibieza
reconstruya la trama la textura
del día fulja

oscuro bajo luz
respete el horizonte apenas
responda su saliva en tanto voz

te voy a torturar hasta que digas

cada vez que se duerma
cuente lo poco

II

tengo
precisamente sólo esa quinta
esa sexta dimensión
y también las ansio
pero no el sol ni el grito

tengo
justo el deseo que enfoca
hacia el origen de lo que ya se tiene

y se retorcerán sobre lo áspero
distintos tonos travesuras óseas
levantando parece un monumento
a quienes muerden hasta la cordura

tengo
exactamente más pero está lejos

III

cero por aquí no limpies lo que amas
quiero todo mañana entre
los dientes y el luto ajeno
por lo que no seré ni el gong
ni la montaña

quién viene al frío al estancue
con ellas la boca bien cerrada que
no entren las palabras inmundas
germen de la fosa común

dónde están o estás

ni el tinte ni la tela
adherente pero de todas
las palabras del día
sólo una es voz

IV

despierta entonces

si pudiera ser otro grave agudo
como antes
desde ahí donde no puedo estar
y saber eso
saborearlo todo por favor
escupe sobre el pan

no tengo y voy y poco
con una dirección entre los ojos
sabor recuerdo brújula
eso que no se puede combatir

la enfermedad eso saber
plantear el interrogatorio riguroso
quemando las cortinas y detrás

V

bajo cero lo valiente necesario
es emprender un estudio de la historia del
hielo
la domesticación del frío

retroceder para eso está todo grabado
rígido en una cinta
registro de presencia
donde hubo agua siempre queda

o el rocío y su mensaje obsoleto
precio menor de los amaneceres
compartidos
eso bastaba y ahora qué

pero aunque nadie lo recuerda sigue
derramando su existencia venganza
porque no fue o porque no fue más
y porque nadie lo recuerda es

VI

la definición baile alrededor de la
belleza cercándola cosechando baile
dentro de la belleza
baile hasta delimitar el nódulo
el discretamente punto de fuga

desde esta posición baile es un
documento de identidad trampa
como toda estrategia
espacio de descanso

por ejemplo soy el árbol
y trepo
hasta romper la rama

el río pasa por la boca
alza la sed

VII

funda una meta
después de cada paso

sólo porque está atrás

discretamente nada
ahí va con un olor entre los labios
viene planeta lleno

llegan los nombres

VIII

dejo de distinguir el artificio
por fin amar lo indefinido
debajo siempre la fascinación
por el movimiento limpio de los signos
y la humedad atenta el maquillaje
la voz lo incontestable

y aquí no hay estrategia

zona de lo inmediato
mira otra vez

sobre el tablero está lo intencional
la demanda absoluta
voy a cortarla

vuelve el cero con toda su violencia
tan amplio tanto mayor

IX

la tarde sus matices
la lámpara del cuerpo en la ventana
la exactitud del no

si no supiera todo tendría que salir
y sin embargo

el placer inmediato
después el infinito despertar

no tengo no distinguo
el día su sentido de la forma
triste matriz escrupulosa y roma
un vínculo entre amos
a través del deseo del azar

lejos es diferente
hay más

X

diez y en otra escala
sube muerde se arrepiente
dice diez y no más

amor como las uñas
la tos u otros caprichos que interrumpen
lo verde la germinación

distinto irresponsable de sus pasos
se rompe con la aguja que mueve
la sangre isla en el reloj

quédese con los números
duele pero se esconde menos
tinta otra vez

está llena de juegos
nunca sonó tan aguda su voz

XI

y aquí los nombres son lo más real
cuerda pendiente de techos inventados
oscila hacia un calor flota
en el tiempo

qué será del nudo

el no su ritmo todos giran
su ritmo lo único sensible
a la ventura por su ritmo
filo inicial la cuerda

inmóvil sigue perturbando vuela
a lo ancho de todo su deseo
organiza su no

recoge su peculio y nada
toda la cuerda como un antiguo yo

XII

detrás de todos está el uno

recorre las distancias enormes
multiplica la incertidumbre
ama el ruido

el uno su voz múltiple
su delicado asco por el dos

resta su espejo
engaña su verdad
virtud su polvo

menos no hay
no tengo

su órbita
el uno su temperatura muerta
cerca del no

XIII

años se estira como
se estira una idea a través
de los siglos

ocupa espacio carece de latido

el número su violencia nocturna
su inclinación

queda un color un tono
rodando por el tiempo

detenerse o seguir
lo único imposible es el ahora

la espera experiencia antitérmica

y porque ahora siempre es antes
esperar a después
y contar hasta uno

Edgardo Dobry

Vicisitud de Jrest

Hoy hace un año de algo y el martes
hará cincuenta meses de otra cosa
impactante: lo dice el diario de mañana,
lo anuncia el noticiero de ayer.
Todo se apila en la línea de la vista
y hace estela encendida, incandescente:
el dulce tangible pino
y el áspero pino mental, la cuarteada
de picea corteza entre los dientes
y en las uñas mentoladas, o al revés,
la aspiración
apausada del mar que irrita el ojo.
El mar, sí –máquina perpleja–
o virutas de plata sobre plomo
y buceable como un inconsciente
con más *melifluas flores*
–nombre vulgar: erizos y algas–
que cualquier ocurrencia de un poeta
intoxicado de la imaginación de todos los poetas
de las lenguas de hoy y las difuntas
porque no sabemos cuánto duraban sus diptongos
largos (no sabemos ni qué cosa
fuera ya indecible
y deseable).

Y así la flor vencida por su perfume propio.

Deja sobre el alféizar un vaso
de agua hasta que empiece a crear vida
(te gusta la palabra *alféizar*, ¿verdad?
reboza de árabe alimbar... lástima
que cuelgue de algo triste como una ventana):
se aja así lo visto en la cabeza,
el atardecer de amaranito mortecino
–no flores, niña, porque el sol se pone
ante tus ojos: mañana mientras duermas
estará saliendo a tu espalda–,
la banda de la fiesta popular,
los colores del campo antes del trueno
y los tumultos después,
alondra, ruiseñor,
zorzal y benteveo,
al alba y al crepúsculo
cuando se queda sin petróleo
la antorcha de Febo y humea por la mecha:
en esa aspereza consumen
la oda o elegía, cuál de las dos,
¡las dos!, ¡a la vencida flor!
(signos de admiración como postes
para sostener el verso flojo).
Entra en la verdulería del pueblo e imagina
cada fruta en su árbol, cada árbol en su huerta,
imagina la savia volviéndose jugo justo cuando
el jugo se te va haciendo negra sangre.
No una rotación, un malentendido
perpetuo que se amaga,
el sonido llega antes que el video
y no lo describa el filósofo alemán
con su bonete de dormir
–qué ciudad tan mónica habría
dicho Leibniz, qué algarabía de bocinas–
ni el senador que sisa el triple de su sueldo
ni el cirujano que olvidó
un post-it en tu abdomen (“¡coser esto!”)
ni el erudito que hemistiquios
en toda simetría superpone
y se hace la cama con papel carbónico
comprado a medida por teléfono.
Ah la flor vencida, la monda fruta,
el tráfico y la serpiente roja de los faros
en la noche alumbreada del viaducto.
Todo ese retrato a contraluz
que te pide y te despide,
oscuro perfil sin rasgos,
dados de marfil, figuritas
de pórfido, fichas de madreperla
frágiles como grafito,
clase de geometría axial:
la ansiedad es vertical, la pereza
horizontal, la fobia radial,
la espiral melancolía confitada.

Tomás tu pastillero, acordate:
la píldora rosa para dormir,
para estar despierto es la azul.

Ahora que los buques
monstruosos se llevaron
hacia Asia el grano de los campos recogen
los silos del puerto todas las visiones
de un solo, único día, tu ligero jornal pesado:
apilan hasta sílabas no dichas,
el montón de mental anacoluto,
la idea de la frase y media como un pino,
el sueño de la flor derrotada por su aroma,
las encías mentoladas de corteza:
–“a mí no me lo cuentes,
yo estuve en su casimientio”.
Sangría hecha de vino,
hecha de margen,
hecha a cuchillo.

Y de esas partes tuyas,
savia invernal y jugo vernal,
líquidas a temperatura ambiente
como el reflejo de las ventanas
en tus muñecas finas como el pulso,
no tu pulso, el de eso sin nombre
que latía cuando no había nombres,
por esa luna que espera el agua
cuando tiene gana de marearse
y gorgotear en la arena como
una almeja en la arena blanda.
Son otras tantas reformas del sentido
y tantas cosas que tan poco cuentan
y si atipan un poema quién iba a leerlo,
y si fuera algo así como una oda o elegía.
Exceles de historia universal:
llamada perdida de Isaac a Ifigenia
(“contesta por favor, ¡pero contesta!”),
cuánto sacrificio en ese amor,
decoración del tocador de París,
última cena de Cleopatra narcotizada
por la perla disuelta en vinagre, Baruch
–como óptico– y Polifemo sinóptico.
Junto al río reflejado en la nube
una mujer sacude un paraíso
y emerge moteada de sombra.
Un hombre se ahoga en el remolino,
otro se tira a rescatarlo
y reaparece en las noticias.

Esa roca que pisas fue líquido hace,
dicen, pocos siglos: puedes ver los grumos
espumados. Polución nocturna del planeta,
baba cuando sueña un terremoto,
escribí en blanco en lasstras de pizarra
su incandescencia efímera
(“fue un hecho *puntual*” dirá el noticiero).
Planeta de digestión pesada
como bodega de transatlántico repleta:
silos vaciándose llenándose, monumento
al nudo de todos los sistemas
en la zona indecisa entre la tierra
y el agua, una escoria de la industria
enaltecida en el desuso.
Baja desde el Brasil el río amarillo
tentado por el olor de los asados
y la salmodia de los saucos
–nuestras vidas no son los ríos,
los ríos son los ríos, la vida
no es dulce ni la muerte salada–
y pescadores en el muelle lo desalman
de los peces crasos, comedores de barro
que ni en sueños vieron nada dorado
y relucen sin embargo como ídolos aztecas.
Pero está aquí, es un río desvelado
de toda mitología, un montón de agua
abstracta que se hace un mundo persistente.
Un camino para el marinero asiático del puente,
para nosotros algo como la única belleza.
Mañana el silo museo será, escombros...

Sacate el turbante,
me gusta ver cómo te crece el pelo.

¿Por qué las raíces son blancas
si el resto es del color del cobre?
Será lo que tantean hacia adentro.
No soy yo quien debiera preguntarlo
pero el ponente –el Dr. Jrest–
está varado
en un piquete de la Circunvalación.
Mientras tanto desarrollo
la ecuación: hoy x mi
≠ a mañana x ti;
la acera encerrada,
el cero del acero:
el asunto de tu acento.
La tarde cayó tan rápido,
se desmayó más que dormirse
y vos te dijiste mañana será
más vívido, más fuerte,
todo indeleble para la memoria,
no más dos dimensiones, de tres
para arriba, de tres

arriba.

para
En la noche temprana del otoño
te preguntaste por la muerte:
“Claro –decías– la muerte debe ser
como cuando se corta la luz de golpe
porque todos los vecinos se pusieron
el aire acondicionado a la vez
con la diferencia de que ni siquiera
a tientas conseguís encontrar la mesa
del comedor diario
y el calor ya no es insoportable”.
Aviso (arco raspando contra atril):
así se desvanece el sueño más cercano
sin cumplir promesa alguna.
Remember when you used to be a rasca!
Subtitulado –aquí– para sordos:
castañeteo de parietales.

Algo debe querer decir o
tiene que querer decir que escarlatina
no signifique una hortaliza de cárdenas aspas,
una mancha de leche en forma de lechuga
de puntas violáceas y por eso todo
mundo anda enojado. El papa está enojado
–y además el papamóvil no le arranca–, el
jefe de la ONU está enojado –el Dalai Lama
canta mantras a las Ramblas.
Es un auténtico caldo de cultura:
¿tu teléfono está en modo vibración
o una paloma gorda tremola en la cornisa?
Oye, ponete las Converse, callate, salí,
da un paseo, una vuelta en avión,
medile el aceite primero, pesate en la báscula
de los camiones, hackeale el router
al vecino si querés tener más streaming,
aprendé a usar por tu parte la juguera que
–quién sabe por qué,
qué sabe cómo–
te tocó en la repartija del último divorcio
–...*dishonoris causa*.
Podés ponerle las manzanas sin pelar,
dice el manual –aunque lo diga en surcoreano.
Por muy poco vas a quedar con tu hijo bien,
sabés que adora el jugo de manzana y zanahoria,
te dejará que le expliques qué significa heremeroteca,
cómo había que ir ahí para escribir un obituario
(“pero papi, ¿Hemeroqué, Obicuañ?
¿Son personajes de fantasía?
¡Vivís en un mundo itaann antiguo!”),
qué clase de lechuga debiera llamarse escarlatina.

El Dr. Jrest tuvo la idea
de encabezar su oda con tal verso:
“¡Traígame el sudor de Gabriela Sabatini!”.
Yo le dije “ponga mejor María Sharapova,
ganaría mucho en piernas sin
cambiar el pie”.
No me hizo caso, y así le salió.

Mario Arteca

Géminis

I. Faro Recalada

Un día y un mes son al tiempo lo que la balanza a la carga: sólo un instrumento de medición para un motor fuera de borda. El líquen nos dice que el deterioro puede ir más allá de nosotros mismos, y un signo contrario –por momentos– fuga de naturaleza: no siempre dos porciones asimétricas se repelen, y allí está el negocio: fusión por la que ninguna clave sería la acertada.

Con la adulteración surge cierta claridad y lo notable, entonces, ocurre –incluso por sobre la primacía de la superficie. ¿Pero qué es “ir más allá de nosotros mismos”? Agobia el sencillismo y el remate, cuando el cansancio coloniza maneras de decir como de obtener el efecto deseado. Modos y motivos al uso, sí, reinciden en delimitar contornos de anuncios, y alguna cosa de líquido gaseoso que se lleva nuestra identidad, un láser cepillando el código de barras.

De otra manera, el sol replicaría o no discontinuado, y por ese motivo (no hay otro) se ha convertido en el primer sospechoso. Un único temor: poder vencerlo. Se ha puesto de moda instruir a una legión en miniatura, para que fragüen estocadas a patricias mediante salones de costura. Estoy al tanto, aunque el crédito sea ínfimo. Si lo leo es porque la incredulidad perdió un terreno que jamás le fue propicio. Así el beneficio de la duda vive cargándose de buenas intenciones, y sin embargo, la única ilusión es aproximarse a la ejecución sumaria, sin réplica ni plica, hasta la desaparición del anonimato por interposición caño.

Pero una lectura atenta adhiere las paredes del estómago y provoca aquello a lo que con frecuencia llamamos “despertar”, y es ahí donde nos enrollamos como vermes en sus crisálidas, aunque el ciclo en su verosímil no sucede, y nadie podrá llamarnos más –por equis causa– “mariposas”.

La salida es el refugio que el sentido de la transformación observó nacido, y sólo se reduce a mostrar cómo un individuo en “falsa escuadra” no es el más indicado para la educación de menores. Por eso, ante la perspectiva de hendirnos braceamos constante hasta la orilla: ella golpea, alcanzando la posibilidad de salvarnos para siempre. Seres donde el saludo diario es un ritual de intemperie que la costa promete como suyo, pero no, es de veras un milésimo de cálculo entre millones de piezas formando una probabilística, o lo azaroso de todo momento en que una partícula de nosotros invade con la tarea de llevarse el único premio, si accedemos a la competencia.

Tampoco se trata de esto: quien rehúye yelando hacia delante, cae desde alturas inconcebibles. Estamos con los órganos dispersos en una acera recién inaugurada por el beneplácito municipal. Y alguien tenía que estrenarla.

Más allá de esto, la mirada se vuelve aguda, el olfato atraviesa lo profundo del aire y alguien a quien sólo respetás por su oído absoluto, pregunta cien veces por un nombre propio enterrado conforme el chirrido sin sensatez de una motocicleta. Cada interrogante es cubierto por un sonido que ni por asomo deja sobresalir un organismo completo. Hay estigma, inclusión en la carne

ya retirada de las primeras batallas, y el jubileo de las formas es una cutícula por ahora mal preservada: ni siquiera una lima para uñas de señoritas consigue rebajarlo.

El tintineo de cristales anuncia la conciliación de almas, después de incluida una disputa; el flujo de fonemas y el teatro de la pasión como un camión de caudales que fuga de un posible secuestro. Nuestro cuerpo es carne de salidera, sonrían al cajero. Mañana será viernes y poco a poco quien suma palabras arranca del sentido una música dispuesta a los más variados sacrificios, en torno a aquel puñado de niños encharcados en la zanja frente a la casita de la calle 55, tutelada por eucaliptus de base débil pero precisos a la hora de largar perfume, durante el burbujeo del agua. Así se pone en condiciones los bronquios de los menores. Dos gotas de agua, un flequillo disputando territorio a la frente, mientras las instrumentarias suenan a idénticos cotiledones donde color, moda y estilo se prolongaban en un solo, apenas discreto par de facciones ahora distinguidas. Uno se encendía y daba vueltas igual que los animales cuando confeccionan un hueco en la tierra para sacarle refugio a la intemperie; el otro, más regordete, caía en secuencias de llantos y sus ojos provocaban largos blow-up, efecto a dos lupas embutidas en las cuencas. Lo mismo que los gemelos Lewis y Benjamin, de “On the Black Hill”, de Bruce Chatwin: uno de ellos habrá de caer en una carrera donde, si no se gana, alguien mandará a robar peines de su bolsillo. Se quieren, pero separados. Y una noción es un proyecto por momentos racionado, trunco, que incluye una borrasca entre los dedos cuando se niegan a desvestirse una que otra escama hasta la antesala de una piel, cuyo sabor es pormenor y sutileza; eczemas de un ojo entre diluentes y unos labios por donde el diámetro del musgo resulta ser bien punzante. Cierta noción o ambage, vaya uno a saber, será lo que extienda o tienda una mano cuando nadie ocupa un miligramo de fe en ella. Es acercamiento, es torah a la décima, será espuma de una ola cuyo arrecife previene aquello visto y agotado. Permanecer en el Faro Recalada, a kilómetros de la costa es antigua casamata para feligreses, y por días estaré allí, junto a moscas dispersas entre viejos documentos.

IV. Villa Caballero

Un espigón es un punto donde poner el mar en su lugar, atrasarlo en su corrosión sobre una piel ahora ligada a pequeños sucesos en escamas, como un libro olvidado en la arena que repasa sus páginas; un ejercicio de lectura veloz para nadie en medio de fantasmas con media sombra, creados por la incidencia de un aire quitándose un puñado de sonidos y la carcasa de peces devueltos por la marea. Entiendo lo que sucederá conmigo si sigo así, el rápido, mecánico sorbo de las cosas delante de uno, ubicando un sitio para después despejarlo, ofreciendo la idea de que aquello al alcance de la mano debe ser tomado sin corregir el curso y hacerlo vinculante de un equipo. “Doy un portazo a la puerta” (Oli). En tres segundos de duda (origen: Renacimiento) cabe la decisión de una vida; debe ser así y jactarse uno por ello. En la sacudida ya necesaria se afirma cualquier anexo que pudiéramos darle a un sinnúmero de certezas: así los hechos nos apuran a una velocidad superior a la advertida. Esa pérdida sostiene

la posibilidad de otras y peores ausencias, hasta que alguna vez necesidad y voluntad atrapan al insecto en pleno vuelo con pinzas de rasuramiento. Y así corremos con ventaja.

Lo incondicionado vence al tiempo, aquel milagro de la domesticación jamás funciona por duplos, y así la prestación de servicios queda desairada para nuevas acciones. Ya lo sabíamos, aunque decidimos no darnos por enterados. En una de las márgenes se extienden escalinatas de hormigón; en la orilla opuesta, un paisaje desértico anuncia el vacío que se contraponen con la superpoblación del balneario: el casco viejo de la ciudad ahora son angostas callecitas de tierra que se retuercen en clave de laberinto. Villa Caballero. Una procesión de ladridos guía lo imperfecto del lugar hacia un puñado de personas que retroceden a una velocidad mayor que la de la luz. Comimos y bebimos hasta el hartazgo; la pequeña Oli duerme junto a un caniche llamado Simón, el comerciante. Las pruebas del editor son correctas, las reviso mientras descuento una pizza a la parrilla, cocida con brasa de eucaliptus y el viento sur avivando la combustión. Afuera, los lanchones por donde resultara opipara la jornada, doblan una cuña de aire bajo cadenas que escinden la inacción de mil voltas. Acaso un cuarteto de berninica pinca en punta, y acorde golpecitos de fortuna refugia en número de estuches la salvación en cualquier siseo.

Por definición, nadie pierde tiempo, es él quien consigue extraviarnos cuando nos suelta y ubica en una cámara de intangibilidad el recuperador de una obstinación. Al poner en marcha el coche largamos el aliento, y lo que creamos una mala versión de la naturaleza era nuestra propia agitación, empañando la ventanilla. Con la brisa marina no alcanza, debe haber un sinfín de motivos para realizar una sola aparición y llevarse todo.

Ambos conocemos un idioma común, trabajamos comercio con él, porque su convencimiento es débil (cae bajo el tedio de los mismos bienes y dilata por simpleza de pleito posibles instantes de ruptura). Una vez dijiste que nada podría asustarte y que todo tema debiera ser tratado, hasta un determinado punto; al creerlo, puse al fuego no sólo manos sino la reducción original de un soliloquio cuyo endurecimiento se mantiene mediante pausas, también hiatos de una imbricación tal, que aquello aún no anudado se avellana igual que una hiedra entre las capas de arenilla de un primer revoque. Siempre la calle 55 y esos nexos de los que hablábamos a cuenta de significados sin acceso a lo automático, y con sólo la inclusión de la palabra “martingala”. Cualquier sacudida aviene con sus réplicas y construimos esa pasarela con nombres fijos por antonomasia. Dije ¿escribimos? Y ¿por qué no?, si el intento culmina en cosa alguna cotizando en bolsa. Mas todo es convención, segmentos de una historia ocultos en su relato, con cantidad de procesos creyendo en el último suspiro de gratitud, acogido y a la espera del convite anual, no siendo aún civilizado, o pertinente. Pero no ocurre, claro. La lluvia se instala fuera de chance para recoger la siega, o cuando llega, lo hace de tal manera, y de una forma en que los muchos aguardaban no lo hiciera, que los sembrados son mayúsculos espejos de agua. La pérdida y su desconsuelo estrechan lazos. Así, el balneario se repleta de pequeños productores, escapándole a un final de película; por eso observan el cielo y se achicharran: polillas delante de una fachada como de una hornalla, con quemadores vencidos.

Valeria Meiller

Conejos

(1)

En el futuro de la casa de campo hay pájaros. Partimos olvidando una valija que no será indispensable. Aceptamos el destino con voluntad, como aprendimos a ahogar crías en los bebederos: era necesario y la necesidad es la forma de nuestra alegría. Las preguntas van a llegar después y confiamos en que tampoco serán tantas. Actuamos de acuerdo a nuestros rudimentos, desde la primera caza de conejos.

(2)

Fue el verano de los cartuchos suaves, agazapados para el tiro al salto, vestidos del color de la maleza. Era un año en que todos los conejos del coto caerían enfermos, eso la había impresionado tanto que en oportunidades todavía soñaba con largas hileras de animales muertos y se despertaba para tocarse los brazos y saber que no llevaba una escopeta. Habían elegido las armas y determinado la cantidad de balas cuando recibieron la noticia – él había llegado en mitad de la mañana con la cara partida de sorpresa para decirle. Las vacunas no habían funcionado. El destino era un misterio ingobernable: la muerte benévola y mansa cediendo ante la muerte benévola y mansa. Cuando su abuela todavía vivía y en la víspera de la navidad visitaban a las hermanas. La visita era la rutina de los años antepuesta a la rutina del té. El monasterio sólo existía en el filo silencioso de la siesta – el ladrido de los perros cortaba el aire. El misterio que coronaba las catedrales era el silencio, todas las familias lo habían aprendido al asomarse al círculo del oro y los que rodaban, en el centro del anillo, eran los hijos.

(3)

Todo era amplio porque en un tiempo alguien había creído que los seminaristas serían muchos. Y también los cerdos, las gallinas y los conejos. La monja le había puesto un conejo blanco entre los brazos, lo había levantado de una jaula inmensa donde se agazapaba tras una pila de heno. Le había costado tomarlo entre las manos porque el animal temblaba y ella sabía que en el principio, como en una mañana glacial, donde el suelo y el cielo parecen un continuo infinito, existía la idea benévola y mansa de la muerte – porque mientras lo sostenía la mujer con el pelo cubierto le había dicho que pronto iban a sacrificarlo y el conejo temblaba. Cuando se iban, imaginaba que las hermanas ordenaban todo rápidamente, lavaban los cacharros y los ponían en su sitio, todo de tal modo que pareciese que nunca hubieran recibido visitas. Que no fuera a pensarse que las monjas y los conejos eran lo mismo, ellas no cedían ante el milagro de la vida y era difícil no pensar en eso.

(4)

–Lo que hacés primero es partirle el cuello. Le cortás la cabeza y después lo pelás.

(5)

Quitarles el cuero a los animales se había transformado en un acto de amor, el trabajo del cuchillo separando tiernamente el abrigo de la carne. Vivía los sacrificios con gratitud, se alegraba en la temporada de caza. Y ahora que los conejos del coto estaban todos enfermos, la pólvora se humedecía como la mañana y los armeros se llenaban de tierra.

Francisco Bitar

Ropa vieja: la muerte de una estrella

Todos con cinta

Todos los arreglos de la casa están hechos con cinta, incluso los que necesitaban cinta: cinta para el timbre, cinta en el lomo de los libros en las rajaduras de los vidrios –esa cinta se empaña con el frío– y cinta para cubrir los orificios por donde se meten los bichos y se multiplican como hormiguero en el interior de la pared. Si de las cucarachas se dice que sobrevivieron a una glaciación tal vez antes caminaron por los azulejos de los hombres verdaderos.

Neto

No hay teléfono
no tengo radio no hay luz
a mi casa se le cayó el número.
Por los gritos de la hinchada
sigo el resultado del partido
por las caras de mi barrio
la campaña de mi club.
Anoto en cualquier lado:
–una madera para la cama
–un sol para fijar
las manchas de humedad.

Ropa vieja: la muerte de una estrella

Es una ciudad levantada
sobre una depresión:
se ven a lo sumo diez estrellas
nueve ahora que una se apagó.
Anoche seguí la trayectoria
del vacío que correspondía a su espacio;
me guiaba por la apertura
cada vez más amplia
formada por las estrellas vecinas
hasta que justo arriba mío
amaneció.
Esta mañana encontré en el balde
el muñón frío y húmedo
de una remera estrujada
que nunca antes había visto.

El hornero no trabaja los domingos

Se fue el día sin descubrimientos,
sin pestañar para separar algo
del declinar sin formas del verano.
No hay trabajo y los amigos
siguen sin aparecer:
a veces mucha gente
equivocada al mismo tiempo
busca hacerte creer
que el error es tuyo.
Como a un enfermo
me espera el lujo de bañarme
y ponerme ropa limpia.
La escoba cuida en el patio
su montañita de polvo dorado.
El gato come aceitunas negras esta noche.

La balanza de las labores

La casa recibe con la puerta abierta
el recorrido solar
del día de descanso.
Los órganos del cuerpo
cumplen con eficacia su tarea
y todavía me puedo dar el lujo
de que por mis canillas corra
agua clara en cantidad
así los hehechos crecen fuertes
y cuelgan altos de las paredes.
No hace falta mucho más
para criar una planta
que no sea trabajo de los planetas:
una pared
un chorro de agua
un cuerpo sano de día

borracho de noche.

El corazón es la caja del cuerpo

Bordeo la ciudad
donde vivimos juntos hace años,
la sobrevuelo en realidad
desde la autopista levantada
sobre el lomo de una elevación.
A lo lejos hay unas pocas luces
y me veo en la tarea inútil
de buscar nuestra casa
en la más cerrada oscuridad.
Sin embargo creo reconocer esa
oscuridad.
Escribo esto en el bolso
a la luz del celular
aunque no tan adentro
como para que mi vecino no despierte.
Yo también soy poeta –me dice–. Escribo
sobre el amor.

Ningún tipo de conocimiento...

Ningún tipo de conocimiento
ofrece la luna
que aparece incompleta
por atrás del hotel
cuando una leve corriente aérea
empieza a calentar en la calle
otra larga fila de lámparas de sodio.
Los que vuelven de la playa a esta hora
traen arena al centro de la ciudad
y la dejan en la puerta de sus casas
para que un viento contrario
la arrastre otra vez hasta el río.
Es un viento sin temperatura
que, abajo del cartel encendido,
infla las cortinas como caballos
rozando delicadamente
los hombros de huéspedes borrachos
dormidos con los zapatos puestos
bajo la luz del televisor.

Washington Cucurto

El tractor

Papá

Cada vez que escucho la palabra papá,
en el subte, en la calle, cuando atravieso
una plaza,
o en la voz de una niña
la palabra ¡papá!
me sobresalto, se me detiene el corazón,
y cerca o lejos, donde esté,
siento que algo malo puede pasar
y no estoy;
o estoy lejos sin estar.

La palabra papá no es una señal de buena felicidad,
de paz, de nosotros para recordar.

¡Papá!
Sólo siento papá cuando me doy cuenta que vivimos
en una fragilidad constante,
son las huellas o los pasos previos que nos
indican que nada es,
como queremos.

La ciudad

Soy niño
y camino por
la Avenida Coronel Díaz,
todavía no viví.
Pasó frente a "Arturo",
la tienda de ropa para hombres.
¡Faaa, qué camisas,
qué pantalones Príncipe de Gales!
Sueño con ponerme uno de esos...
Pero soy un niño, no puedo...
Todavía lo peor no he merecido.
No viví nada pero ya estoy,
ya pienso en detener el tiempo.
Voy arrastrado de la mano
por mi madre que
siempre siempre siempre
anda apurada.

Mi madre tiene un sugestivo
pantalón verde y la chistan
taxistas y porteros.
Soy un niño,
lo peor me espera
a la vuelta de la esquina.
Nunca podré manejar
un auto ni estudiaré
en un colegio católico.

Soy un niño
camino por Coronel Díaz,
la pituquísima avenida
de barrio Norte.
Soy un niño,
nunca seré nada.

El coche negro y la camioneta paraguaya con pollos

Así se llama el cuentito que le inventé a mi hija
y me dijo ¡qué asco!, como una chica de dinero
y se fue a dormir a la otra cama.

El hombre con la cara del Che

El se tatuó al Che en el Hombro
cuando nadie se tatuaba nada ni
siquiera todos conocían al Che.
Cuando eso ocurría, él se lo tatuó.
¡Por qué te has tatuado al Che?
le preguntaba mi abuela.
Eso hacen los hombres que salen de la cárcel,
decía ella.

"Y que crees vos, madre, que es esta vida que vivimos
sino una gran cárcel".
Cuando nadie se tatuaba nada, él
se tatuó al Che en el Hombro
siglos antes de que el Che fuera el Che;
un hombre hizo eso antes,
de que todo esto sucediera.

Hoy, un día antes de Navidad,
lo llamo para desearte felices fiestas.
Me atiende completamente borracho.
Feliz de escucharme y a la vez
me dice algo acerca de la nieve
"Vos sos un simulacro en la nieve".
Mi padre ha vuelto a la bebida.
Regresó a ella.

"¡Qué lindos están tus hijos, hermano!".
Mi padre me dice, "hermano".
Papá, mañana es Navidad.

"Estoy arrepentido de haberme
tatuado la cara del Che en el hombro.
Arrepentido de todo y también del Che".
Su Che, nuestro Che del Hombro de nuestra
Infancia.

"El Che envejeció en mi hombro más que yo",
me dice.
Mi padre ha vuelto a la bebida.
Mi padre se cae al Hombro.
"No te olvides de mí, hermano", me dice.
Eso nunca, contesté y bajé el teléfono.

El regalo

Tengo un regalo para ustedes
un regalo que les hará bien,
"un buen regalo".
que no me atrevo
a abrir o a desatar solo.

Un regalo atado
con un cordón de zapatillas.

Tengo una regalo para todos
aquellos que me conocen o no,
vivan cerca o lejos,
vivan, en este momento,
junto a mí, o no tanto;
para aquellas personas que viven
mi tiempo y que mañana, ya no existirán;

para todos tengo un regalo;
un misterio que no me atrevo a descifrar,
por lo menos solo.

Para todos tengo un regalo,
un buen regalo,
estén donde estén
conscientes e inconscientes;
frágiles personas con ¡sólo! dos pulmones:
un corazón delicado y los bronquios tapados por el
pucho.

Tengo un regalo para ustedes
un buen regalo atado
con cordón de zapatillas
que no me atrevo a desatar solo.

El tractor

Me tenés cansado y te compré un tractor
para que te entretengas un rato en un
campo de Florencio Varela
(y si no lo obtenemos
lo podés pasear por el Parque Lezama:
un tractor que no se usa se muere).
Tractorera, te compré un tractor para
que gastes energía, así el atardecer llega
justo a tu melena y te da en seco sin molestarte.
Te compré un tractor
de esos que los japoneses traen de Japón en barco,
un tractor verde, solitario y un sombrero
para que emules al Vaquerito de la historia cubana;
verde pa que te pillés,
te invisibilices por el atardecer florenciovarelino.
Un tractor para que trabajes la tierra y levantes
una cooperativa de personas alegres
que produzcan sus propios alimentos,
una casa modelo y te llenes de hijos,
para que salgas de ese departamento
de la Pajarera del Once.
¡Invisibilízate!, hacé las paces con la tierra
para que te dejes de tomar el 86 a la cartonería
en este hermoso putológico país.

¿Qué haremos?

Me acabo de enterar que han prohibido,
han cerrado para siempre la línea
de transporte del colectivo 148,
El Famoso Halcón, ¡y se me cayó
el corazón al piso!
El aire de la cola se llenó de melancolía.
¡No hay nada más triste para un trabajador urbano
que la desaparición de un bondi!

200 km de norte a sur, de Quilmes a Capital,
recorría diariamente el Famoso Halcón.
¡Halcón de chapa hirsuta de mi corazón!
No se puede vivir así, anular una línea
de transporte urbana es como cortarle
las piernas a los trabajadores del Sur.
¡Por qué? ¡Por qué? ¡Por qué!

El 148 ya no irá por el camino General Belgrano,
ni la Avenida Calchaquí.
Los bondis quedarán en los galpones como una paloma
recién violada.
Todo puede ocurrir pero nada ocurre;
cuando se cae rodando sin posibilidad de levantarse.

¡Corre bello muchacho a tomarte
el colectivo antes que te lo roben!

¡Salta, oh vendedor ambulante, a la cromada
baranda lustrosa en manos obreras del Sur!

¡Oh adolescente virginal, siente el olor a sexo
y a sobacos del amontonamiento proletario del Sur!

¡Es tu última vez, es tu última oportunidad!

¡Sube, sube, sube!

Hombres, mujeres y bestias

La relación de D. H. Lawrence con su esposa Frieda, su compleja apreciación de Walt Whitman y sus ideas sobre el verso libre son algunos de los temas de este ensayo, tomado del volumen *The Strength of Poetry. Oxford Lectures* (Farrar, Straus & Giroux, Nueva York, 2001), que compila las clases del poeta James Fenton durante el período que ocupó la cátedra de poesía en Oxford, entre 1995 y 1999. El ensayo se publica con permiso del autor, que fue invitado al Festival de Poesía de Rosario en 2008; la entrega se completa con la traducción de poemas de Lawrence inéditos en español (págs. 15 a 17).

por James Fenton
traducción de Mirta Rosenberg

Entre los primeros poemas de D. H. Lawrence que aún escandalizan se cuenta un grupo dedicado a la enfermedad final y a la muerte de su madre, en los que el poeta se presenta deliberadamente como amante de la madre. La carga en andas hasta la planta baja, y más tarde encuentra cabelleras de ella en su chaqueta. La contempla en su lecho de enferma:

Mi amor parece una joven esta noche,
pero es vieja.
Las trenzas que descansan en su almohada
no son doradas,
sino entrelazadas por una filigrana de plata
y pavorosamente heladas.¹

Pocos versos después, descubrimos que ella está muerta. "Y su boca muerta canta/ con su forma, como los zorales en las noches claras". Llama a su madre "mi amor", "la querida", "como una joven doncella", "como una novia", y de hecho el poema se llama "la novia". Y resulta claro que el novio es el autor.

A continuación, en el volumen llamado *Amores*, el segundo libro de poemas de Lawrence, publicado en 1916, encontramos "La madre virgen":

Mi pequeño amor, mi querida,
fuiste una puerta para mí:
me dejaste salir de los confines
y entrar a este extraño país
donde la gente se apiña como cardos,
eres hermosa y de buen ver.

Y debajo de esta estrofa, en el manuscrito, una mano exasperada escribió: "¡Dices que amas esto!!!" y en el margen: "¡Yo lo odio", y junto a la estrofa siguiente, "Yo lo odio" otra vez. En la tercera estrofa Lawrence desarrolla el tema de su deuda:

Mi dulce amor, mi madre,
dos veces me diste sangre,
una vez con tu sangre al nacer
y otra vez con tu sufrimiento.
Y dos veces me dejaste limpio
para ver cosas doblemente espléndidas.

Junto a estos versos la horrorizada escolista ha escrito: "¡¡¡Dios mío!!!", y otra vez "Odio esto" junto a la última estrofa. Así es como iba a concluir el poema originalmente:

Y así mi amor, Oh madre,
siempre te seré fiel.
Dos veces naci, madre
como Cristo dijo que sería.
¿Y quién me daría vida por tercera vez?
Ningún amor... Soy fiel a ti.

Tras lo cual Frieda Lawrence, la responsable de estas anotaciones al margen, ha escrito:

Sí, la peor suerte... ¡escribir este poema! sí, eres libre, pobre diablo, de la vida hogareña del corazón, solo estarás, porque lo elegiste libremente, ahora sigue tu camino. Su-

frimiento, el triste sufrimiento de una anciana es lo que elegiste, y te afeeras a eso con toda tu fuerza. Lo intenté, luché, casi me maté en la lucha para ponerte en contacto conmigo y con otra gente, tristemente me demostré que yo puedo amar, pero nunca *tú*. Ahora te dejaré por unos días y veré si estar solo te ayuda a verme como soy; me curaré sola, no puedes ayudarme, eres algo penoso. Conozco tu secreto y tu desesperación, te he visto avergonzado... te he hecho mejor, esa es mi recompensa...²

La mejor poesía de Lawrence surgió de peleas como esta. Es cierto que Lawrence era un escritor —un poeta, un novelista— mucho antes de conocer a Frieda. También es cierto que todas las objeciones de ella a ese poema no le impidieron a Lawrence publicar "La madre virgen", no le impidieron darle un final aún más empalagoso que el primero:

¿Se ha dicho ya la última palabra?
¿Se pronunció la despedida?
Ahórrame la fuerza de dejarte
ahora que estás muerta.
Debo irme, pero mi alma yace impotente
junto a tu cama.³

Finalmente, es cierto que muchos contemporáneos de Lawrence consideraban bastante ridículas las pretensiones de Frieda de tener alguna responsabilidad por el desarrollo del genio de Lawrence. Pero en algunas ocasiones los contemporáneos pueden estar tan equivocados como la posteridad. La lucha con Frieda, desde el punto de vista de



Una de las últimas fotos de Lawrence y Frieda (1929).

Lawrence, era esencial, y ya hemos oído una auténtica nota lawrenciana en el amargo comentario sobre el poema: "Lo intenté, luché, casi me maté en la lucha para ponerte en contacto conmigo y con otra gente". La lucha no es, como dice el cliché moderno, por ponerse en contacto con los propios sentimientos. La lucha es con el Otro, la lucha del hombre con la Mujer.

Nos cuentan que cuando Frieda se acercó a Lawrence por la espalda, y le golpeó la cabeza con un plato de arcilla, Lawrence no se quejó de que lo había golpeado, sino de que lo había atacado por la espalda. En las peleas, él golpeaba a Frieda y Frieda lo golpeaba a él. Se sentía en libertad para odiarla por un rato, tal como ella estaba en libertad para despreciarlo y burlarse de él. Todo eso formaba parte del proceso de estar en relación. Lo que Lawrence aborrecía en una persona, lo que era la muerte para él, era el ensimismamiento narcisista. Eso era lo que vio en los homosexuales que conoció en Cambridge y en Bloomsbury, y que lo horrorizó tanto que incluso le provocó pesadillas.

Es raro entonces, se podría decir, que Lawrence se entregara con tanto entusiasmo a Walt Whitman, el apóstol del amor entre camaradas, entre hombres; y no sólo a Whitman como poeta sino a Whitman como mentor político y espiritual. Pero resulta que eso no obedecía a ninguna clase de contradicción de Lawrence. Era parte del mismo desarrollo, de la misma investigación de su propia naturaleza humana. Cuando no estaba persiguiendo a

Frieda alrededor de la mesa de la cocina con furia ciega, se lo podía encontrar cultivando apasionadamente la hermandad de sangre... trabajando duro en los campos junto a su amigo William Henry Hocking, el granjero autodidacta de Cornualles.

De qué manera debería definirse su relación con Hocking es un tema que la biografía de Lawrence publicada en Cambridge en tres tomos en 1996 explora en detalle y de manera convincente. No hay evidencias de una relación sexual consumada con Hocking, y si Lawrence

“Exasperación era el nombre
de la musa de Lawrence.”

hubiera hablado de esos deseos con él (y parece que lo hizo, porque Hocking advirtió a su hermano menor que se cuidara de Lawrence), eso hubiera sido para él, dice Kinkead-Weeks, "una viora en el pantano". La respuesta que Lawrence se hubiera dado a sí mismo ante esa viora habría sido que "una vez que esa oscura fuente anal de corrupción se hubiera enfrentado abiertamente, el pensamiento podría descansar pacíficamente en la zona soleada de la mente, el tabú neutralizado, ya sin poder por haber perdido la fascinación de lo prohibido".⁴

"Existe toda la diferencia del mundo", escribió Lawrence en una carta de 1917, entre

entender los funcionamientos extremos y atroces del sexo, o incluso satisfacerlos de manera responsable, y el sexo anormal. El sexo anormal se da cuando se satisfacen deseos violentos o extremos, en *contra de la voluntad*. No son los deseos lo que está mal, ni tampoco la satisfacción de ellos *per se*, sino nuestra rígida voluntad, que afirma que esas cosas *no deberían ser*, que sólo debería existir un amor sagrado. Es impío que nosotros impongamos sin más lo que *debería ser*, en contra de lo que *es*. Nuestra responsabilidad es saber cómo aceptar y vivir aquello que *es*. Esforzarse bajo el peso del auto-repudio y la vergüenza es lo que determina la anormalidad. Y el repudio y la vergüenza son consecuencia de las falsas doctrinas que respaldamos. El deseo procede de lo desconocido que es el Creador y el Destructor, algo que nos trasciende y que nos precede y nos da existencia. Por lo tanto el Deseo es sagrado, pertenece a lo místico desconocido, sin importar *cuál* deseo. La anormalidad y la locura son consecuencia de la división del yo, del repudio y la condena del deseo y su furtiva satisfacción al mismo tiempo. Eso es la locura.⁵

Y en el párrafo siguiente Lawrence dice: "El arte en sí mismo no me interesa, sólo el contenido del espíritu". El ataque de Frieda en los márgenes de su cuaderno, su sensación de estar arrancando a Lawrence de la enfermedad erotizada de la muerte de su madre, su deseo de obligarlo a acercarse a ella, Frieda... todo esto es absolutamente pertinente en el caso de Lawrence. El juicio literario de Frieda no tiene importancia. Lo que cuenta es su juicio espiritual.

Y cuando Lawrence adhiere a Whitman no lo hace por razones literarias sino espirituales, y no lo hace para sentarse a sus pies como discípulo, sino para luchar con Whitman. "En Whitman", dice en el ensayo "Democracy", "en todo momento lo verdadero y lo falso están tan próximos, son tan intercambiables que casi inevitablemente quedamos embargados por sentimientos contradictorios".⁶ Y en el ensayo sobre Whitman de sus *Studies in Classic American Literature*, en donde el poeta está situado al final de la Tradición Estadounidense, entre lo que Lawrence denomina "efectos post-mortem" aparecen: "Una cierta insistencia morbosa. Un cierto horrible potaje de partes humanas. Una cierta estridencia y solemnidad. Una chabacanería sobre sus bienaventuranzas". Nada de eso suena como el principio de un panegírico, y a continuación la furia de Lawrence se desencadena sobre un verso de Whitman:

(sigue en pág. 14)

(viene de pág. 13)

Yo soy él a quien la pasión amorosa le duele

Y lo saborea y lo escupe. Y después vuelve a tomarlo y se lo lleva de nuevo a la boca y lo degusta otro poco y vuelve a escupirlo:

Piensen lo que es tener eso

adentro. ¡Todo eso!

YO SOY EL A QUIEN LE DUELE LA PASION AMOROSA
Walter, basta. No eres EL. Eres tan sólo un limitado Walter. Y tu dolor no incluye toda la PASION AMOROSA. Si estás dolorido tu tormento procede de una pequeña parte de la pasión amorosa, y hay tanta más fuera de tu dolor que podrías ser un poco más discreto al respecto.

OH SOY EL A QUIEN LE DUELE LA PASION AMOROSA.

¡CHUFF! ¡CHUFF! ¡CHUFF!

¡CHU-CHU-CHU-CHU-chuff!

Se parece a una máquina a vapor.

¿Una locomotora??

Y eso no es todo, sigue con el tema.

Auden, en su ensayo sobre Lawrence, defiende esta grandilocuencia de Whitman:

Whitman se propuso conscientemente ser el Bardo Epico de América y creó una *persona* poética con ese propósito. Sigue usando la primera persona singular e incluso su propio nombre, pero representan a una *persona*, no a un ser humano verdadero, a pesar de que parece estar hablando de sus experiencias más íntimas. Cuando suena ridículo, usualmente se debe a que la imagen de un individuo se impone cómicamente a lo que pretende ser una afirmación acerca de la experiencia colectiva. *Soy grande. Contengo multitudes* resulta absurdo si uno piensa en el propio Whitman o en cualquier individuo; dicho de una persona corporativa como General Motors resulta perfectamente significativo.

Auden prosigue diciendo que, mientras Whitman parece haber sido muy diferente de su *persona*, Lawrence "escribió para publicar exactamente de la misma manera que hablaba en privado" y "es dudoso que haya existido alguna vez un escritor tan despojado de una *persona* como Lawrence".⁸

Lo que dice Auden de la *persona* de Whitman se aplica particularmente a los poemas de "Calamus", la sección de *Hojas de hierba* que más habla del amor de los camaradas, pero que consigue crear dudas sobre el significado atribuido a cualquiera de sus términos clave. Cuando leemos, por ejemplo, los poemas eróticos de Cavafis, no dudamos en absoluto de qué están hablando... de una vida amorosa necesariamente furtiva pero que constituye la experiencia más valiosa para el poeta. Cuando leemos a Whitman, quien parece estar proclamando algún mensaje a voz en cuello, un mensaje que pretende transformar a toda la sociedad, se nos presenta un dilema respecto de cuál es verdaderamente su mensaje. Hay en Whitman una cualidad Furtiva Superior, como el poeta mismo reconoció. Le dijo a Edward Carpenter: "¡Hay algo en mí naturaleza que es furtivo como una gallina vieja! Uno ve a una gallina vagando de una punta a otra de un seto, de manera aparentemente despreocupada, pero en cuanto descubre un sitio oculto pone un huevo furtivamente y reanuda su paseo como si no hubiera pasado nada".⁹

Todo lo que dice Whitman sobre el amor entre hombres tiene cierta cualidad desmentible, precisamente porque, tal como dice Auden, el "yo" de los poemas no es un ser humano verdadero. Mediante una extraordinaria proeza de comunicación, Whitman consiguió conjurar una visión homoerótica para aquellos que quisieran escucharla, y por cierto para aquellos dispuestos a escandalizarse; mientras que los que deseaban virilidad, nudismo y pensamientos elevados encontraban virilidad, nudismo y pensamientos elevados.

Sobre todo, Lawrence no se fijó en Whitman por sus pensamientos elevados. Whitman, escribí,

fue el primer profeta heroico que aferró el alma por el pescuezo y la plantó en una maceta.

"¡Allí!", le dijo al alma. "¡Quédate allí!"

Quédate allí. Quédate en la carne. Quédate en los miembros y en los labios y en el vientre. Quédate en el pecho y en la matriz. Quédate allí, alma, donde perteneces.

Quédate en los oscuros miembros de los negros. Quédate en el cuerpo de la prostituta. Quédate en la carne enermada del sífilítico. Quédate en los pantalones donde crece el cálcio. Quédate allí, alma, donde perteneces.

El pensamiento arraiga en el sentimiento, el sentimiento es una función del cuerpo, el deseo es un misterio, y todos los deseos son sagrados. Lawrence no ve a Whitman como un ser colectivo. No le autoriza su persona poética. Preferiría que escribiera como un individuo nítido, ya que la nitidez es una cualidad moral lawrenciana, y donde Whitman es titubeante y críptico, Lawrence lo hubiera preferido explícito, comprometido y homosexual.

Exasperación era el nombre de la musa de Lawrence. Una parte de la exasperación que se ve en la versión publicada del ensayo sobre Whitman se vuelve más comprensible cuando uno advierte todo lo que Lawrence tuvo que suprimir. La primera versión del ensayo, que Lawrence previó que debería descartarse o corregirse, trata la homosexualidad de Whitman de una manera que no aparece en la versión publicada. La versión publicada habla de

Este espantoso Whitman. Este poeta post mortem. El poeta con su alma individual chorreando fuera de él todo el tiempo. Toda esa intimidad going on como una especie de baba, rezumando sobre el universo.

La versión no publicada, resumida y con pasajes seleccionados por Kinkead-Weekes, rinde tributo a la exploración whitmaniana de los secretos del "yo inferior", pero Lawrence descubre que es una "monstruosa y agotadora verdad a medias, una mentira a medias devastadora y emocionante". Whitman no puede "fusionarse completamente en la mujer" (a) porque esa fusión es imposible, y (b) porque es demasiado orgulloso: "entregarse a sí mismo a una completa absorción, a ser engu-

“Para Lawrence, la esfera del verso libre es la del presente, la del momento lírico.”

lido por la mujer" sería "un desastre demasiado ignominioso para un gran hombre como Whitman".

Pero tras la celebración del amor entre camaradas de los poemas de "Calamo" se encuentra un antiguo misterio: el del circuito "pasional" entre los ganglios inferiores de dos hombres". Más allá de los ganglios inferiores y sacros —más allá del coito del hombre con la mujer—, más allá de todo esto, dice Lawrence a su extraña manera,

más allá de todo esto está el centro coccigeo. Allí la más profunda e incognoscible realidad sensual respira y reluce suavemente, con poder indescriptible. Aquí, en la raíz de la columna vertebral, en la última clave del cuerpo y del ser inferior, tal como el cerebro es la última clave superior... aquí está nuestra realidad última y extremista. Y el puerto, de entrada y de ingreso, es el fundamento, como la vagina es el puerto del otro centro.

De manera que, en el último misterio de la polaridad comprobada... el último equilibrio perfecto es entre dos hombres, en quienes los más profundos centros sensoriales, y también los centros extremos superiores, vibran en un único circuito, y concocen su estructura eléctrica y su técnica de reajuste como el circuito entre el hombre y la mujer. Existe la misma conexión inmediata, la misma perfección de realización de la conciencia y del ser.¹⁰

Está hablando de sodomía, pero no de esa desagradable clase de sodomía que se practicaba en Cambridge, ni de la sodomía pederasta de la antigua Grecia, en la que el adulto posee y se impone al joven, sino que más bien Lawrence habla de una sodomía oscuramente chispeante, democrática, una sodomía sin condicionamientos.

Una vez que Lawrence identificó este misterio, pudo, en todos los sentidos y para cualquier propósito, olvidarse por completo de él. Dejó de perturbarlo y de ocasionarle pesadillas. Auden pensaba que Lawrence fue el único poeta inglés sobre el que Whitman había ejercido una influencia benéfica. Y había una razón para eso: nunca existió ningún peligro de que Lawrence confundiera su personalidad con la de Whitman, ningún peligro de que se fusionara —odiaba las fusiones— con Whitman. Fusionarse era

morir, porque la fusión era perder el yo. La fusión era la tendencia fatal de Whitman:

Llegó Whitman, y vio al esclavo y se dijo: "Ese esclavo negro es un hombre como yo. Compartimos la misma identidad. Y sangra cubierto de heridas. Oh, oh, ¿cómo no soy yo mismo quien sangra cubierto de heridas?" Y eso no era *solidaridad*. Era fusión y autosacrificio. "Llevad mutuamente vuestras cargas"; "Ama a tu prójimo"; "Lo que le haces a él me lo haces a mí".

Si Whitman realmente se hubiera *solidarizado*, habría dicho: "Este esclavo negro sufre la esclavitud. Quiere liberarse. Su alma quiere liberarlo. Tiene heridas, pero son el precio de la libertad. El alma debe hacer un largo viaje desde la esclavitud hasta la libertad. Si puedo ayudarlo lo haré. No cargaré sobre mí sus heridas y su esclavitud. Pero lo ayudaré a luchar contra el poder que lo esclaviza cuando él quiere ser libre, si acepta mi ayuda, ya que en su rostro veo que necesita ser libre. Pero incluso cuando esté libre, su alma debe hacer muchos viajes por la ruta de la libertad antes de convertirse en un alma libre".

El escritor que establece esta clase de distinciones no permitirá que Whitman se imponga a él. Lawrence empieza con talante exasperado, y sólo se permitirá una actitud admirativa después de ver cómo y dónde falla Whitman.

Comparemos con este pequeño poema de Ezra Pound, "Un pacto":

Hago un pacto contigo, Walt Whitman:

ya te he detestado bastante tiempo.

Acudo a ti como un niño crecido

que tiene un padre terco;

ahora ya tengo edad para hacer amigos.

Tú partiste la madera nueva,

ahora ha llegado el momento de tallarla.

Tenemos la misma savia y raíz...

que haya comercio entre nosotros.

Este poema fue recogido por primera vez en *Lustra*, en 1916. Seguramente Lawrence debe haber odiado ese último verso, "que haya comercio entre nosotros"... como si uno acudiera a Whitman para comerciar. Y, si uno lo piensa, ¿qué podría ganar Whitman de un comercio con Pound? "Tenemos la misma savia y raíz": es una clase de identificación que Lawrence jamás habría hecho. Más aún, Pound parece valorar a Whitman por un logro poético sobre el cual él, Pound, puede ahora construir, o del que puede beneficiarse. Pero Lawrence no está en absoluto interesado de esa manera en el logro poético:

La función esencial del arte es moral. No estética, no decorativa, ni como pasatiempo ni como recreación. Sino moral. Pero de una moralidad apasionada, implícita, no didáctica. Una moralidad que cambia la sangre más que la mente. Cambia primero la sangre. La mente la sigue después, como una estela.¹¹

Y ya hemos escuchado decir a Lawrence que el arte en sí mismo no le interesa, un comentario que, al igual que el de Wilfred Owen —"Sobre todo no me preocupa la poesía"—, está destinado a provocar el interés del que finge hacer caso omiso.

Si atendemos a lo que T. S. Eliot y Pound escribieron sobre el verso libre más o menos en el mismo momento en el que Lawrence estaba luchando con Whitman, experimentaremos un ramalazo de desilusión, ya que en ese momento tanto Eliot como Pound, cada uno a su manera, se estaban lavando las manos del asunto. "El verso libre no existe", dice Eliot. "El verso libre no tiene siquiera la excusa de una polémica; es un libro de guerra por la libertad, y en el arte no hay libertad".¹ Y más de una vez Pound elogió la afirmación de Eliot de que "no hay verso libre para el hombre que quiere hacer un buen trabajo". Una manera no muy inspiradora de expresarlo, cuando se lo piensa bien. ¿Uno quiere escribir un poema? ¿Quiere ser un poeta? ¿O quiere ser un poeta trabajador?

Es como si hubiéramos llegado a Pound y Eliot con un tema sobre el que ambos tienen opiniones angustiosas, y los dos estuvieran sentados ante la chimenea, cabeceando y sin saber muy bien qué hacer. Pero cuando recurrimos a Lawrence, en esos mismos años, nos parece estar en una época diferente. Los términos que emplea Eliot son irrelevantes. Si "en el arte no hay libertad" no tiene importancia, ya que Lawrence no está interesado en el arte. Pero sí está interesado en la libertad, y propone una clase de poesía

de lo que está a mano: el presente inmediato. En el presente inmediato no hay perfección, ni consumación, ni nada (sigue en pág. 18)

D. H. Lawrence - traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich

Bestias y flores

de *Tortoisés*, 1921:

Bebé tortuga

¿Tú sí que sabes lo que es nacer solo,
bebé tortuga!

El primer día sacar con esfuerzo tus patas del hueco
poco a poco,
no despierto aún,
y quedar exánime en la tierra,
no del todo vivo.
Un diminuto guisante frágil, semi-animado.

Abrir tu minúscula boca-pico, que parece que nunca se
abrirla,
como una puerta de hierro;
alzar el pico superior, como de halcón, de su base inferior
y estirar el cuellito flaco
para dar tu primer mordisco a una borrosa brizna de
hierba,
solo, pequeño insecto,
diminuto ojo brillante,
lento.

Para dar tu primer mordisco solitario
y seguir con tu lenta cacería solitaria.
Tu brillante ojito oscuro,
tu ojo de noche oscura y agitada,
bajo su lento párpado, diminuto bebé tortuga,
tan indómito.

Nunca nadie te escuchó quejarte.

Sacas la cabeza, lentamente, de tu pequeña cofia,
y te pones en marcha, ese lento acarreo sobre tus patas de
cuatro dedos en cuña,
remando lentamente hacia adelante.
¿Adónde, pajarito?
Casi como un bebé moviendo sus miembros,
salvo que tú haces progresos lentos, eternos,
y un bebé no hace ninguno.

El roce del sol te excita,
y los largos tiempos, y el frío persistente
hacen que te detengas a bostezar,
abriendo tu boca indiferente,
súbitamente convertida en pico, y muy grande, como
tenazas súbitamente abiertas;
blanda lengua roja y duras encías delgadas,
después cierras la brecha de tu pequeño frente
montañoso,
tu cara, bebé tortuga.

¿Te asombras ante el mundo, mientras giras lentamente tu
cabeza en su cofia
y observas con laconicos ojos negros?
¿O el sueño vuelve a invadirte,
la no-vida?

Eres tan duro de despertar.

¿Eres capaz de asombrarte?
¿O es tan sólo tu indómita voluntad y el orgullo de la
primera vida
que mira a su alrededor
y lentamente se lanza contra la inercia
que antes parecía invencible?

La vastedad de lo inanimado,
y el bello brillo de tu ojo tan minúsculo,
retador.

Mejor dicho, diminuto pájaro acorazado,
qué enorme vastedad de lo inanimado esa contra
la que debes remar,
qué inercia incalculable.

Retador,
pequeño Ulises, precursor,
no más grande que la uña de mi pulgar,
buon viaggio.

Con toda la creación animada sobre tu espalda,

sigue adelante, pequeño Titán, bajo tu escudo de batalla.

El pesado, absoluto
universo inanimado;
y tú te mueves lentamente, pionero, solitario.

Qué vivo parece ahora tu viaje, en la turbadora luz del
sol,
estoico átomo de Ulises;
súbitamente apresurado, temerario, sobre tus patas de
altos dedos.

Pajarito sin voz,
descansando la cabeza a medias fuera de tu cofia
en la lenta dignidad de tu demora eterna.
Solo, sin saber qué es estar solo
y por eso seis veces más solitario;
colmado de la lenta pasión de mover a través de aras
inmemoriales
tu pequeña casa redonda en medio del caos.

Sobre la tierra del jardín,
pajarito,
sobre el borde de todas las cosas.

Viajero,
con la cola ligeramente desviada hacia un lado,
como un caballero de frac.

Cargas toda la vida sobre tu espalda,
invencible precursor.

Baby Tortoise: You know what it is to be born alone./ Baby
tortoise!// The first day to heave your feet little by little from the
shell./ Not yet awake./ And remain lapsed on earth./ Not quite
alive./ A tiny, fragile, half-animate bean./ To open your tiny beak-
mouth, that looks as if it would never open./ Like some iron door./
To lift the upper hawk-beak from the lower base/ And reach your
skinny little neck/ And take your first bite at some dim bit of
herbage./ Alone, small insect./ Tiny bright-eye./ Slow one./ To
take your first solitary bite/ And move on your slow solitary hunt./
Your bright, dark little bright eye./ Your eye of a dark disturbed
night./ Under its slow lid, tiny baby tortoise./ So indomitable!// No
one ever heard you complain./ You draw your head forward,
slowly, from your little wimple/ And set forward, slow-dragging,
on your four-pinned toes./ rowing slowly forward./ Whither away,
small bird!// Rather like a baby working its limbs./ Except that you
make slow, ageless progress./ And a baby makes none./ The
touch of the sun excites you./ And the long ages, and the lingering
chill./ Makes you pause to yawn./ Opening your impervious
mouth./ Suddenly beak-shaped, and very wide, like some
suddenly gaping pincers./ Soft red tongue, and hard thin gums./
Then close the wedge of your little mountain front./ Your face,
baby tortoise./ Do you wonder at the world, as slowly you turn
your head in its wimple/ And look with laconic, black eyes? Or is
sleep coming over you again./ The non-life!// You are so hard to
wake./ Are you able to wonder? Or is just your indomitable will
and pride of the first life/ Looking around/ And slowly pitching
itself against the inertia/ Which had seemed invincible!// The vast
inanimate./ And the fine brilliance of your so tiny eye./
Challenger./ Nay, tiny shell-bird./ What a huge vast inanimate it is,
that you must row against./ What an incalculable inertia./
Challenger./ Little Ulysses, fore-runner./ No bigger than my
thumb-nail./ Buon viaggio!// All animate creation on your
shoulder./ Set forth, little Titan, under your battle-shield!// The
ponderous, preponderate./ Inanimate universe./ And you are
slowly moving, pioneer, you alone./ How vivid your travelling
seems now, in the troubled sunshine./ Stoic, Ulysean atom/
Suddenly hasty, reckless, on high toes!// Voiceless little bird./
Resting your head half out of your wimple/ In the slow dignity of
your eternal pause./ Alone, with no sense of being alone./ And
hence six times more solitary./ Fulfilled of the slow passion of
pitching through immemorial ages/ Your little round house in the
midst of chaos!// Over the garden earth./ Small bird./ Over the
edge of all things./ Traveller./ With your tail tucked a little on one
side./ Like a gentleman in a long-skirted coat./ All life carried on
your shoulder./ Invincible fore-runner.

Lui et Elle

Ella es grande y amatrónada
y bastante sucia.
De aspecto un poco sarcástico, como si la vida doméstica
la hubiera llevado al sarcasmo.

Pero qué es lo que hace, salvo poner cuatro huevos al
azar en el jardín una vez al año
y aguantar a su esposo,
no lo sé.

Le gusta comer.
Se apresura, dando zancadas y encaramada sobre patas
inexplicablemente largas
cuando la comida se aleja.
Oh, sí que puede apresurarse cuando quiere.

Me arrebató el pan tierno de la mano con grandes
mordiscones,
abriendo la cuña de su casi bonita cara férrea, pristina,
en una boca-pico enormemente grande
como una súbita tijera curva,
y zampándose más de lo que puede tragar, moviendo su
lengua gruesa y blanda,
y el pan le queda colgando sobre la barbilla.

Oh señora, señora,
señora reptil,
tu ojo es muy oscuro, muy brillante,
y nunca se suaviza
aunque observa.

Ella sabe,
sabe muy bien venir a mí por alimento,
pero no me ve;
su brillante ojo ve, pero no a mí, ni nada más.
Vidente que no ve, no es ciega y carece de visión,
la señora reptil.

Al meterse el pan en su enorme boca curva, desdentada,
no tiene reparos cuando apresa mi dedo entre sus férricas
encías superpuestas,
no lo suelta, y mi grito y mi encogimiento de dolor no son
nada para ella.

Ni siquiera sabe que me está mordiendo con su pico
curvo.

Como una serpiente aprieta mi dedo, mientras yo,
horrorizado, tiro de él.

Señora, señora reptil,
eres casi demasiado grande, casi te tengo miedo.

El es mucho más pequeño,
más elegante que ella,
y ridículamente pequeño.

El ojo laconico de ella tiene una expresión terrenal,
materialista;
el de él, pobrecito, es un ojo casi apasionado.

Su cofia, su cara de proa roma,
su frente escasa, su cuello flaco, sus largas patas
escamosas, esforzadas,
tan pero tan esforzadas,
son mucho más delicadas que las de su compañera,
y tiene una cruel cicatriz en su caparazón.

Pobrecito, mordisqueándole los pies,
corriendo junto a ella como un perro, mordisqueando sus
toscos pies desparramados,
sus tobillos,
que ella aleja con apatía, aunque sin guardarlos dentro de
su caparazón.
Eternamente silencioso,
y con adusta determinación de reptil,
fría, respaldada por los siglos, la larga obstinación de las
serpientes
de persistir en la horizontal.

Viejo hombrecito
acechándola desde al lado, inclinándose, aprovechando
su oportunidad,
abriendo la trampa de acero de su cara, de repente, y

sujetándole el tobillo escamoso,
aferrándose con denuedo,
soltándolo por fin cuando ella se aleja tironando,
y él cierra la trampa de acero de su cara.

Su cara de trampa de acero, estoica, sin edad, apuesta.
¡Ay, qué tonto parece en la refriega

y qué intensa es para él!
El caminante solitario, el que estoico y digno acecha en medio del caos,
el inmune, el animado,
envuelto en aislamiento,
precursor.
¡Véanlo ahora!

Ay, la lanza traspasa su costado de aislamiento,
su adolescencia lo vio crucificado al sexo,
condenado, en la larga crucifixión del deseo, a buscar consumación fuera de sí.
Dividido por la apasionada dualidad,
él, tan completo y tan inmune, partido ahora por el deseo que fragmenta,
condenado a convertirse en un tonto insoportable
por su esfuerzo por volver a ser completo.

Pobre pequeño Osiris terreno, que vive en una casa,
el toro misterioso lo partió en pedazos cuando era adolescente,
y debe luchar por reconstruirse, ignominiosamente.

Y véanlo así seguir la cola
de esa choza de barro que deambula lentamente y es su esposa,
como un toro infeliz sigue la cola de una vaca,
pero con más que bovina persistencia, severo y frío con la humedad de la tierra.
Aferrando de repente el feo tobillo que ella expone al caminar,
al trepar sobre los terrones,
o, si por casualidad se ofrece, la cola puntuda y pesada
que asoma bajo el caído listón trasero del caparazón.

Sus dos caparazones como abovedados barcos que chocan.
Enorme el de ella; pequeño el de él;
sus pies despatarrados agitando como remos,
y tropezando, enmarañados entre sí,
en la contienda del amor...
Dos tortugas,
enorme ella, pequeño él.

Ella parece groseramente apática,
y él tiene la terrible persistencia de un reptil.

Escuché a una mujer compadecerse de ella, compadecerse de la Mère Tortue.
Mientras que yo me compadezco de Monsieur.
"El la acosa y la atormenta", dijo la mujer.
Cuánto más acosado y atormentado está él, digo yo.

¿Qué puede hacer?
Es mudo, carece de visión,
de ideas.
Sus ojos negros, de tristes párpados, miran pero no ven
cuando el terroso montículo de ella avanza,
y aunque consigue atrapar los pliegues de piel vulnerable y correosa,
con uñas engarzadas, que se agitan bajo el caparazón de su mujer,
y los retiene con su pico,
jala y jala y los muerde,
ella se libera de un tirón, y sigue remando en su torpe montículo.

Lui et Elle: She is large and matronly/ And rather dirty./ A little sardonic-looking, as if domesticity had driven her to it./ Though what she does, except lay four eggs at random in the garden once a year/ And put up with her husband./ I don't know./ She likes to eat./ She hurries up, striding reared on long uncanny legs/ When food is going./ Oh yes, she can make haste when she likes./ She snaps the soft bread from my hand in great mouthfuls./ Opening her rather pretty wedge of an iron, pristine face/ Into an enormously wide-beaked mouth/ Like sudden curved scissors./ And gulping at more than she can swallow, and working her thick, soft tongue./ And having the bread hanging over her chin./ O Mistress, Mistress./ Reptile mistress./ Your eye is very dark, very bright./ And it never softens/ Although you watch./ She knows./ She knows well enough to come for food./ Yet she sees me not/ Her bright eye sees, but not me, not anything./ Sightful, sightless, seeing and visionless./ Reptile mistress./ Taking bread in her curved, gaping, toothless mouth/ She has no qualm when she catches my finger in her steel overlapping gums./ But she hangs on, and my shout and my shrinking are nothing to her./ She does not even know she is nipping me with her curved beak./ Snake-like she draws at my finger, while I drag it in horror away./ Mistress, reptile mistress./ You are almost too large, I am almost frightened./ He is much smaller./ Dapper beside her./ And ridiculously small./ Her laconic eye has an earthy, materialistic look./ His, poor darling, is almost fiery./ His wimple, his blunt-prowed face./ His low forehead, his skinny neck, his long, scaled, striving legs./ So striving, striving, / Are all more delicate than she./ And he has a cruel scar on his shell./ Poor darling, biting at her feet./ Running beside her like a dog, biting her earthy, splay feet./ Nipping her ankles./ Which she drags apathetic away, though without retreating into her shell./ Agelessly silent./ And with a grim, reptile determination./ Cold, voiceless age-after-age behind him, serpents' long obstinacy/ Of horizontal persistence./ Little old man/ Scuffling beside her, bending down, catching his opportunity./ Parting his steel-trap face, so suddenly, and seizing her scaly ankle./ And grimly hanging on./ Letting go at last as she drags away./ And closing his steel-trap face./ His steel-trap, stoic, ageless, handsome face./ Alas, what a fool he looks in this scuffle./ And how he feels it! The lonely rambler, the stoic, dignified stalker through chaos./ The immune, the animate./ Enveloped in isolation./ Fore-runner./ Now look at him!! Alas, the spear is through the side of his isolation./ His adolescence saw him crucified into sex./ Doomed, in the long crucifixion of desire, to seek his consummation beyond himself./ Divided into passionate duality./ He, so

finished and immune, now broken into desirous fragmentariness./ Doomed to make an intolerable fool of himself/ In his effort toward completion again./ Poor little earthy house-inhabiting Osiris./ The mysterious bull tore him at adolescence into pieces./ And he must struggle after reconstruction, ignominiously./ And so behold him following the tail/ Of that mud-hovel of his slowly rambling spouse./ Like some unhappy bull at the tail of a cow./ But with more than bovine, grim, earth-dank persistence./ Suddenly seizing the ugly ankle as she stretches out to walk./ Roaming over the sods./ Or, if it happen to show, at her pointed, heavy tail/ Beneath the low-dropping back-board of her shell./ Their two shells like domed boats bumping./ Hers huge, His small./ Their splay feet rambling and rowing like paddles./ And stumbling mixed up in one another./ In the race of love - Two tortoises./ She huge, he small./ She seems earthily apathetic./ And he has a reptile awful persistence./ I heard a woman pitying her, pitying the Mère Tortue./ While I, pity Monsieur./ 'He pesters and torments her', said the woman./ How much more is he pestered and tormented, say I./ What can he do!/ He is dumb, he is visionless./ Conceptionless./ His black, sad-lidded eye sees but beholds not/ As her earthen mound moves on./ But he catches the folds of vulnerable, leathery skin./ Nail-studded, that shake beneath her shell./ Drags and drags and bites./ While she pulls herself free, and rows her dull mound along.

de *Birds, Beasts and Flowers*, 1923:

Murciélago

Por la tarde, sentado en esta terraza,
cuando el sol se oculta en el oeste, más allá de Pisa,
más allá de las montañas de Carrara,
y el mundo es tomado por sorpresa...

Cuando la cansada flor de Florencia está en penumbras
bajo el resplandor
de las pardas colinas circundantes...

Cuando bajo los arcos del Ponte Vecchio
una luz verde entra a contracorriente, un rubor crepuscular
contra el curso del oscuro Arno...

Mira hacia arriba y verás cosas que vuelan
entre el día y la noche:
golondrinas que cosen las sombras con el hilo de un ovillo negro.

Una caída en picada, curva, y una rápida parábola bajo los arcos del puente
donde la luz empuja para abrirse paso;
un súbito giro de una cosa sobre sí misma, en el aire,
una zambullida en el agua.

Y piensas:
"¿Qué tarde están volando las golondrinas!"

¿Golondrinas?

Oscura vida aérea girando en redondo
sin cerrar, empero, un círculo;
un tirón, un chirrido, un elástico escalofrío en vuelo
y alas serradas contra el cielo,
como un guante, un guante negro que arrojado a lo alto, a la luz,
ahora cae.

¡Nada de golondrinas!
¡Murciélagos!
Las golondrinas se han ido.

En el Ponte Vecchio, en una hora vacilante, las golondrinas dejan paso a los murciélagos...
Cambio de guardia.

Murciélagos, ¡y se le eriza a uno el pelo
mientras pasan rasando los murciélagos sobre su cabeza!
Volando como locos.

¡Pipistrello!
Gaitero negro con su gaita infinitesimal.
Pequeños bultos que surcan el aire y tienen voces indefinidas, salvajemente vengativas;

¡alas como los gajos de un paraguas!

¡Murciélagos!

Criaturas que se cuelgan como trapos viejos, a dormir;
de un modo asqueante, bocabajo.
Colgando bocabajo como filas de asquerosos trapos viejos
riendo socarrones mientras duermen.
¡Murciélagos!

En China el murciélago es símbolo de felicidad.

¡No para mí!

Bat: At evening, sitting on this terrace./ When the sun from the west, beyond Pisa, beyond the mountains of Carrara/ Departs, and the world is taken by surprise.../ When the tired flower of Florence is in gloom beneath the glowing/ Brown hills surrounding.../ When under the arches of the Ponte Vecchio/ A green light enters against stream, flush from the west./ Against the current of obscure Arno.../ Look up, and you see things flying/ Between the day and the night/ Swallows with spools of dark thread sewing the shadows together./ A circle swoop, and a quick parabola under the bridge arches/ Where light pushes through/ A sudden turning upon itself of a thing in the air./ A dip to the

water./ And you think/ "The swallows are flying so late!"// Swallows!// Dark air-life looping/ Yet missing the pure loop.../ A twitch, a twitter, an elastic shudder in flight/ And serrated wings against the sky./ Like a glove, a black glove thrown up at the light./ And falling back./ Never swallows!/ Bats! The swallows are gone./ At a wavering instant the swallows gave way to bats/ By the Ponte Vecchio.../ Changing guard./ Bats, and an uneasy creeping in one's scalp/ As the bats swoop overhead!/ Flying madly./ Pipistrello!/ Black piper on an infinitesimal pipe./ Little lumps that fly in air and have voices indefinite, wildly vindictive./ Wings like bits of umbrella./ Bats!// Creatures that hang themselves up like an old rag, to sleep/ And disgustingly upside down./ Hanging upside down like rows of disgusting old rags/ And grinning in their sleep./ Bats!// In China the bat is symbol of happiness./Not for me!

El mosquito

¿De dónde has sacado tus mañas,
Monsieur?

¿Para qué te alzas sobre patas tan largas?
¿Por qué tan tan patilargo y desgarrado,
señor exaltación?

¿Acaso quieres levantar tu centro de gravedad
y no pesar más que el aire cuando aterrizas sobre mí,
y sobre mí permanecer ingrátido, tú, fantasma?

En la despaciosa Venecia escuché a una mujer
llamarte Victoria Alada.
Vuelves tu cabeza hacia la cola, y sonríes.

¿Cómo cabe tanta maldad
en ese pedacito de cuerpo frágil,
translúcido y fantasma?

Raro, con tus alas delgadas y tus patas ondulantes
navegas como una garza, o un opaco coágulo de aire,
una nada.

Pero qué aura te rodea:
tu pequeña aura malvada, merodeando, entumeciendo mi cerebro.

Ese es tu truco, tu porción de sucia magia:
invisibilidad, y la anestésica habilidad
de adormecer mi atención a tu presencia.

Pero voy entendiendo tu juego, movedizo vetado hechicero,
raro, cómo acechas y merodeas el aire,
en círculos y escapadas, envolviéndome,
drácula con alas,
Victoria Alada.

Pósate, basurita,
y quédate ahí sobre tus largas finas zancas
mirándome de soslayo, astutamente consciente de que estoy alerta.

Odio la manera en que te alejas a los bandazos
cuando adivinas mis malas intenciones.

Ven entonces, juguemos a que estamos distraídos,
y veamos quién gana esta taimada partida de tramposos.
Hombre o mosquito.

Yo no sé que estás ahí, tu no sabes que estoy aquí.
¿Vamos!

Es tu trompa,
es tu odiosa trompita,
demonio puntudo,
la que de pronto hace que mi sangre hierva de odio:
es tu aguda, odiosa trompetita sonando
en mi oído.

¿Por qué lo haces?
Por cierto, es una mala política.

Dicen que no puedes evitarlo.

Si es así, uno podría creer, siquiera un poco
en que la Providencia protege a los inocentes.
Pero suena increíble, como un eslógan,
mientras con un grito triunfal me arrancas el cuero cabelludo.

Sangre, sangre roja,
súper-mágico
licor prohibido.

Veo que permaneces
por un instante en un espasmo de olvido,
obscenamente extasiado
chupando sangre viva,
mi sangre.

Tanto silencio, tan suspendido trance,

tanto hartazgo,
tanta obscena transgresión.

Lo haces durar
tanto como puedes.
Sólo tu maldita horrible fragilidad,
tu propia imponderable ingravidez
te salva, te hace salir volando en la misma corriente de aire que mi cólera genera cuando
trato de aplastarte.

Sales volando, alada gota de sangre,
con un himno de irrisión.

¿No puedo darte alcance?
¿Eres demasiado para mí,
Victoria Alada?
¿No soy lo bastante mosquito como para desmosquitarte?

Qué raro, qué manchón hace la sangre que acabas de chuparme
en comparación a la manchita desteñida, infinitesimal en que te has convertido.
Qué raro, en qué tenue oscuro borrón te has esfumado.

(Siracusa)

The mosquito: When did you start your tricks./ Monsieur!// What do you stand on such high legs for?// Why this length of shredded shank./ You exaltation!// Is it so that you shall lift your centre of gravity upwards/ And weigh no more than air as you alight upon me./ Stand upon me weightless, you phantom!// I heard a woman call you the Winged Victory/ In sluggish Venice./ You turn your head towards your tail, and smile./ How can you put so much devilry/ Into that translucent phantom shred/ Of a frail corpus!// Queer, with your thin wings and your streaming legs/ How you sail like a hero, or a dull clot of air./ A nothingness!// Yet what an aura surrounds you! Your evil little aura, prowling, and casting a numbness on my mind./ That is your trick, your bit of filthy magic!/ Invisibility, and the anesthetic power/ To deaden my attention in your direction./ But I know your game now, streaky sorcerer./ Queer, how you stalk and prow the air/ In circles and evasions, enveloping me./ Ghoul on wings/ Winged Victory./ Settle, and stand on long thin shanks/ Eyeing me sideways, and cunningly conscious that I am aware./ You speck./ I hate the way you lurch off sideways into air/ Having read my thoughts against you./ Come then, let us play at unawares./ And see who wins in this sly game of bluff/ Man or mosquito!// You don't know that I exist, and I don't know that you exist/ Now then!// It is your trump./ It is your hateful little trump./ You pointed fiend./ Which shakes my sudden blood to hatred of you!// It is your small, high, hateful bugle in my ear./ Why do you do it!// Surely it is bad policy!// They say you can't help it!// If that is so, then I believe a little in Providence protecting the innocent./ But it sounds so amazingly like a slogan/ A yell of triumph as you snatch my scalp./ Blood, red blood/ Super-magical/ Forbidden liquor./ I behold you stand/ For a second enspasmed in oblivion./ Obscenely ecstasied/ Sucking live blood/ My blood./ Such silence, such suspended transport./ Such gorging./ Such obscenity of trespass./ You stagger/ As well as you may./ Only your accursed hairy frailty./ Your own imponderable weightlessness/ Saves you, wafts you away on the very draught my anger makes in its snatching./ Away with a paean of derision!// You winged blood-drop./ Can I not overtake you!// Are you one too many for me/ Winged Victory!// Am I not mosquito enough to out-mosquito you!// Queer, what a big stain my sucked blood makes/ Beside the infinitesimal faint smear of you!// Queer, what a dim dark smudge you have disappeared into!

de Last Poems, 1932:

Gencianas de Baviera

No cualquier hombre tiene gencianas en su casa
en el suave septiembre, en el lento, triste día de San Miguel.

Gencianas de Baviera, grandes y oscuras, sólo oscuridad
ensombreciendo el día, como una antorcha, con el humeante azul de la tiniebla de Plutón,
estriadas y semejantes a una tea, con su resplandor de oscuridad desplegado en azul
y que se achata en las puntas, aplanado por la extensión del blanco día,
flor-antorcha de la humeante azul oscuridad, el resplandor azul oscuro de Plutón,
negras lámparas de los salones de Hades, llameante azul oscuro
que irradia oscuridad, azul oscuridad, como las pálidas lámparas de Deméter irradian luz,
sean mi guía, muéstrame el camino.

¡Traígame una genciana, denme una antorcha!
Dejen que me guíe la azul antorcha bifurcada de esta flor
para bajar las cada vez más oscuras escaleras, donde el azul se oscurece con azul,
hasta el sitio donde va Perséfone, justo ahora, desde el escarchado septiembre
hasta el reino ciego donde la oscuridad mantiene su vigilia sobre lo oscuro
y Perséfone misma es una voz tan sólo,
o una invisible oscuridad envuelta por esa otra tiniebla más profunda
de los brazos de Plutón, y la traspassa la pasión de la más espesa sombra,
entre el esplendor de las antorchas de la oscuridad, que irradian su tiniebla
sobre la novia condenada y su novio.

Bavarian Gentians: Not every man has gentians in his house/ In soft September, at slow, sad Michaelmas./ Bavarian gentians, big and dark, only dark/ darkening the daytime, torch-like, with the smoking blueness of Pluto's gloom./ ribbed and torch-like, with their blaze of darkness spread blue/ down flattening into points, flattened under the sweep of white day./ torch-flower of the blue-smoking darkness, Pluto's dark-blue daze./ black lamps from the halls of Dis, burning dark blue./ giving off darkness, blue darkness, as Demeter's pale lamps give off light./ lead me then, lead the way./ Reach me a gentian, give me a torch!// Let me guide myself with the blue, forked torch of this flower/ down the darker and darker stairs, where blue is darkened on blueness/ even where Persephone goes, just now, from the frosted September/ to the slightest realm where darkness is awake upon the dark/ and Persephone herself is but a voice/ or a darkness invisible enfolded in the deeper dark/ of the arms Plutonic, and pierced with the passion of dense gloom./ among the splendor of torches of darkness, shedding darkness on the lost bride and her groom.

(viene de pág. 14)

terminado. Todos los hilos están sueltos, agitándose, entremezclándose en la trama, las aguas sacuden la luna. No hay una luna redonda y consumada sobre la faz del agua que corre, ni en la faz de la marea en movimiento. No hay gemas del plasma vivo. El plasma vivo vibra, indescriptible, inhala el futuro, exhala el pasado, es la carne viva de ambos, y sin embargo no es ninguno de ellos... La rosa perfecta es tan sólo una llama que corre, que aparece y sigue adelante, y que nunca, en ningún sentido, descansa, estática, terminada. En eso estriba su encanto trascendente... Vemos el blanco núcleo de la creación naciente. Un nenúfar se alza de las aguas, mira a su alrededor, brilla y desaparece.¹³

No tendría sentido pretender detener esta tirada rapsódica y preguntarle a Lawrence qué piensa de la observación de Eliot acerca de que en lo que pasa por ser verso libre hay escansión, y que detrás de mucha poesía contemporánea se oculta "la constante sugerencia y la diestra evasión del pentámetro yámbico", y ofrecer a su consideración la opinión de Pound de que "el deseo por el verso libre se debe a la reafirmación del sentido de la cantidad después de años de sufrir de inanición"¹⁴—el sentido de la cantidad como se da en las medidas cuantitativas latinas. Lawrence no tiene ningún diálogo con esas medidas. No tiene nada en contra de las formas tradicionales, nada en contra del metro, nada en contra de la rima. Pero está hablando de algo completamente diferente: no del *vers libre*, impuesto en Francia o en Bélgica en la década de 1880, sino de la libertad que Whitman reclamó en la década de 1850. La libertad de los encuentros del alma en la ruta de la libertad. El verso libre, dice,

es o debería ser, una expresión directa del hombre sano y espontáneo. Es el alma y la mente y el cuerpo manifestados al mismo tiempo, sin dejar nada fuera. Todos hablando juntos. Hay una cierta confusión, cierta discordia. Pero la confusión y la discordia pertenecen a la realidad, como el ruido pertenece a la caída de agua.¹⁵

Eliot dijo que el verso libre no existía. De existir, habría tenido una definición positiva, pero sólo se lo puede definir por la negativa: sin patrón, rima o metro. Con un único movimiento, Lawrence le asigna exclusivamente al verso libre la esfera que (en mi definición) es la de la lírica misma: el momento presente, el momento lírico. Pero ese acto de definición es nada más y nada menos que la declaración de sus derechos como poeta.

Ciertos poetas crean en nosotros un instantáneo recelo. Pound, después de haber odiado a Whitman, llegó a considerarlo como el mejor de su tradición, "pero nunca pretendió haber alcanzado su meta. Sabía que era, y se proclamó "un comienzo en la dirección correcta". Nunca dijo: "La poesía estadounidense debe quedarse en el punto en el que la dejé"; dijo que debía seguir avanzando a partir del principio que él le dio".¹⁶

Pound piensa: ¿En qué lugar me encuentro con respecto a eso, y qué puedo hacer a continuación? Está pensando en construir una tradición de poesía estadounidense. A Lawrence eso no le importaba en absoluto. Lawrence le teme a Whitman al mismo tiempo que lo respeta profundamente, y reflexiona:

No le temeríamos si sólo hubiera cantado a "las viejas cosas desdichadas y lejanas", o a "las alas de la mañana". Le tememos porque su corazón late con el Ahora urgente, insurgente, que se cierne sobre todos nosotros. Está tan cerca de lo vivo.¹⁷

Y el propio Lawrence se cuenta entre esos autores que tememos. Tememos volver a él, porque podría ser diferente de lo que recordamos; porque, volviendo a él, podríamos encontrarnos con las personas que nosotros mismos fuimos. No queremos que la desilusión nos tienda una emboscada. Auden escribió:

Lawrence, Blake y Homer Lane, en la tierra inglesa sanadores del pasado, están muertos para toda la eternidad, ya no pueden guiarnos de la mano. Lawrence cayó por los sabuesos de la prociadad, Blake se chifló mientras cantaba, Homer Lane cayó en acción frente a los bautistas de Twickenham y su banda.¹⁸

Auden tuvo suerte. El Lawrence que admiraba en su juventud era el Lawrence de sus libros de "pensamiento", como *Fantasia of the Unconscious*. Su poesía, nos dice, "ofendía mis ideas sobre lo que debería ser la poesía".

Cuando un poeta tiene opiniones sobre la naturaleza de la

poesía que creemos son falsas y escribe un poema que nos gusta, probablemente pensamos: "Esta vez se ha olvidado de su teoría y ha escrito según la nuestra". Pero lo que me fascina de los poemas de Lawrence que me gustan es que debo admitir que jamás los hubiera escrito si se hubiera atenido a las ideas sobre la poesía que yo apruebo.¹⁹

Parte de la equivocación de Lawrence, creía Auden, era su identificación del arte con la vida, su convicción de que un poema podía crecer como crece una flor. Lawrence no distingue entre el crecimiento natural y la construcción humana. No entiende que el gesto natural del bailarín de ballet deriva de años de vigoroso entrenamiento... y que justamente por eso parece natural.

Pero creo que es posible defender Lawrence de esa acusación, y defenderlo siguiendo el mismo espíritu del ensayo de Auden. Auden dice que

Muy pocas de las declaraciones que los poetas hacen sobre la poesía, incluso cuando parecen muy lúcidas, resultan comprensibles excepto en su contexto polémico. Para entenderlas, necesitamos saber en contra de qué se hacen, cuáles eran para el poeta que las enunció los principales enemigos de la poesía genuina.²⁰

En el caso de Lawrence, aunque el verdadero enemigo fuera Eliot o Pound o algún otro, con seguridad su

“Pound piensa: “¿En qué lugar de la tradición me encuentro? ¿Qué puedo hacer a continuación”. A Lawrence eso no le interesa en absoluto.”

lucha se centraba en la clase de argumentos que ellos esgrimían contra el verso libre. Continuando un fragmento que cité antes, Lawrence dice que

De nada sirve inventar leyes estrambóticas para el verso libre, de nada sirve establecer una línea melódica que los pies deban acatar. El verso libre no acata ninguna línea melódica, por severo que sea el sargento que pretenda regular su marcha. Whitman podó todos sus clichés... tal vez también sus clichés rítmicos, no sólo de expresión. Y eso es casi todo lo que podemos hacer, deliberadamente, con el verso libre. Podemos librarnos de todos los movimientos estereotipados y de las viejas y trilladas asociaciones de sonido o de sentido. Podemos demoler esos conductos y canales a través de los cuales tanto nos gusta comprimir nuestra expresión.²¹

A partir de este punto Lawrence evoca la noción de espontaneidad, pero por el contexto resulta claro que la espontaneidad es una meta. El verso libre no es escritura automática (sea lo que fuere que se sponga que es eso). En lugar de lo que Auden llamaría *Hacer*, Lawrence propone *Revisar*: todo lo que podemos hacer es podar los clichés de rima y expresión, todo lo que podemos hacer es eliminar los estereotipos.

Tal vez esta sea una descripción incompleta de la composición del verso libre, pero no puede decirse que sea una teoría errónea. En manos de Lawrence, el verso libre es una forma de mimesis. Como saben, hay un millón de formas de mimesis. Si me siento a escuchar algo llamado, digamos, "Una sinfonía primaveral", esperaré que me afecte de alguna manera que pueda asociar con la primavera. Pero no exijo que los instrumentos imiten el canto de los pájaros. El objeto de Lawrence en su verso libre es el movimiento del pensamiento, el impulso del espíritu. Los poemas no *contienen* un argumento; suenan como si fueran un argumento en desarrollo:

Me dices que estoy equivocado
¿Quién eres tú, quién es cualquiera para decirme que estoy equivocado?
No estoy equivocado.²²

No ofrecen percepciones completas sino más bien la evolución de las percepciones. No parece adjudicarse

valor alguno a la concisión. Lawrence se dirige al pavo:

Tus crestas son del color de la escoria de acero que ha estado al rojo y se está enfriando, refrescándose hasta un polvoriento, pálido y oxidado azul cielo.

¿Por qué tienes crestas, y una desnuda cabeza crestada?
¿Por qué enarcas tus ojos desnudos con arrogancia más que comprensible?

El buitre es calvo, al igual que el cóndor, obscenamente. Pero sólo tú has echado sobre ti esa asombrosa mantilla de azul cielo oxidado y rojo candente.²³

Cualquier otro poeta hubiera dado con esa imagen de escoria de acero que se enfría y pensado: es tan precisa que en cuanto la haya expresado el pavo estará allí ante el lector. Simplemente, debería decirlo y seguir adelante. Pero Lawrence no está describiendo un pavo: está dramatizando la contemplación de un pavo. Vuelve a la cresta (o carúncula), vuelve a su imagen, y su recompensa por volver a ella es la salvaje comparación de la cresta con la mantilla. Y todavía no ha terminado con esa cresta, en absoluto.

Es cierto, como dice Auden, que casi todos los mejores poemas de Lawrence están en *Birds, Beasts and Flowers*. Pero el juicio de Auden parece demasiado duro cuando afirma que Lawrence "detestaba a casi todos los seres humanos si tenía que estar en estrecho contacto con ellos; sus ideas de lo que debía ser una relación humana, entre dos hombres o entre un hombre y una mujer, eran pura fantasía, porque no se basan sobre ninguna experiencia de relaciones reales que pudieran mejorarse o corregirse".²⁴ Y eso es pasar por alto su relación con Frieda. Auden borra a Frieda del cuadro unas líneas antes de emitir este juicio, diciendo que los poemas de amor de Lawrence lo hacen sentir incómodo "por su falta de retención; me hacen sentir como un *voyeur*". Bertrand Russell, al leer el volumen *Look! We Have Come Through!* (¡Miren! ¡Lo conseguimos!), comentó que le alegraba por ellos pero que no entendía por qué tenía que mirar. H.D. ²⁵ le dijo a Lawrence que los poemas "no funcionan para nada; no son *eternos*, ni sublimados; demasiado cuerpo y emociones".

Pero si uno cree, con Keats, que "el genio de la Poesía debe desarrollar su propia salvación en un hombre", y que para eso es mejor arrojarse de cabeza al mar que quedarse sobre la costa verde, y soplar un tonto caramillo, y tomar el té y aceptar consejos cómodos, entonces vale la pena prestar atención a *Look! We Have Come Through!*—el libro que constituye el eslabón entre el Lawrence georgiano y el Lawrence clásico de *Birds, Beasts and Flowers*... Los que veían a Frieda y a Lawrence mientras tenían una de sus gresecas seguramente debían pensar que el título del libro era un tanto optimista, un poquito "precipitado". Pero sin duda era un proyecto audaz e inusual registrar el curso de una relación tan tumultuosa por medio de una mezcla de formas tradicionales y la recientemente adquirida modalidad whitmanesca. Hay que buscar muy atrás, en *Modern Love* de Meredith, de 1862, para encontrar algo semejante a un precedente. Es más sencillo pensar en sucesores, entre los que se cuentan secuencias de poemas de Robert Lowell y de Ted Hughes.

Lawrence se propone describir su llegada a la adultez como hombre. Este es el "Argumento" con el que prologa *Look! We Have Come Through!*:

Después de muchas luchas y pérdidas en el amor y en el mundo del hombre, el protagonista se su destino al de una mujer que estaba casada. Juntos se marchan a otro país, y ella se ve obligada a dejar atrás a sus hijos. El conflicto de amor y odio no cesa entre el hombre y la mujer, y entre ambos el mundo, hasta que llega a alguna suerte de conclusión, y ellos trascienden hasta alcanzar una especie de bienaventuranza.²⁶

El resumen resulta interesante porque incluye un dato sobre Frieda que de hecho tenía una importancia crucial en las peleas entre ambos: Frieda había dejado a sus hijos y al principio le habían prohibido verlos, y después la humilló descubrir que sus hijos la rechazaban; era el tormento que ella sufría por sus hijos lo que enloquecía de rabia a Lawrence. Pero muy poco de todo esto llega realmente a los poemas. Lawrence no era tan implacable con la vida privada de Frieda como era capaz de serlo con la de otros. Por otra parte, su "argumento" sólo alude indirectamente a un tema que sin duda trata en los poemas: su dolor y su duelo, y finalmente el final de su duelo, por la muerte de su madre. Era ese dolor, esa pena, la que enfurecía a Frieda, como ya vimos en los apuntes al margen que mencioné.

Lawrence era plenamente consciente del costo que había tenido para Frieda, para sus hijos y para Ernest Weekley —el esposo de ella— lo que él y Frieda habían decidido hacer: no sólo enamorarse sino también rechazar al gún tipo de acuerdo intermedio por el que Frieda hubiera fingido abandonar a Lawrence a cambio de que le permitieran vivir con sus hijos. La honestidad de Lawrence había tenido un precio muy alto. Y él había aprendido lo que era ser odiado. Su cristianismo había sido muy intenso, y también lo era su sentimiento de vivir en el pecado. Este es uno de esos casos en los que la biografía sirve para desentrañar la poesía.

Leído aisladamente, el poema llamado "Encuentro entre las montañas" podría resultar enigmático. La biografía contribuye a aclarar su sentido. Lawrence está en los Alpes, contemplando un crucifijo a un costado del camino. Por el camino pasa un campesino en un carro tirado por un buey. Algo en él perturba a Lawrence. Se siente odiado. Lo que el poema no revela es que el campesino le recuerda a Weekley. Lawrence sufre una alucinación emocional: es Weekley quien pasa en el carro tirado por el buey, rebosante de odio cristiano por lo que el descañado Lawrence le ha hecho:

Entonces, entre los pensamientos separados, bajo los blancos picos de nieve, a los pies del Cristo enterrado estoy de pie temblando, angustiado, tratando de decir que la dicha que compré no tuvo un precio tan alto.

Pero él se ha ido, inerte, odiándome, viviendo como las montañas, porque son fuertes, con un pálido Cristo muerto en el crucifijo de su corazón, y respirando la helada memoria de su dolor.

En su nariz el hálito helado de la desesperación, todavía, y el corazón con una cruz que soporta la agonía del amor desnudo, con los puños apretados por la pena y en el vientre su odio por mí, que humea.

Y yo, de pie entre las frías flores separadas, siento las heridas que la pena hizo en sus manos me traspasan y respiro desesperación que mis pulmones osaba pedir y sé que el muerto Cristo me pesa en la osamenta.²⁷

Es difícil abordar un libro de mil poemas y leerlo de cabo a rabo, y es difícil leer a Lawrence usando sus *Complete Poems*. Idealmente, habría que empezar con un volumen de *Birds, Beasts and Flowers*: allí es donde se encuentra "Serpiente" y los dos poemas sobre los murciélagos, y los poemas de los higos que se convirtieron en el monólogo de Alan Bates en la película *Mujeres enamoradas*, y los incomparables poemas de flores, y "Bibles", que Auden acertadamente consideró el mejor poema que se hubiera escrito nunca sobre un perro. (Por la descripción ofrecida por David Ellis —en el último volumen de la biografía de Cambridge— de la pelea que tuvo Lawrence con el verdadero Bibles, se podría concluir que Auden tenía razón cuando dijo que Lawrence "no era una persona a quien se le pudiera confiar el cuidado de un perro").²⁸

A continuación habría que abordar una edición que desafortunadamente todavía no existe: un volumen independiente que contuviera *Look! We Have Come Through!* completo y en el orden correcto, y con sólo unas pocas notas de naturaleza biográfica. Después queda mucho por descubrir en los primeros y los últimos libros, incluyendo los importantes poemas tardíos "El barco de la muerte" y "Gencianas de Baviera". Pero no hay que convertir a Lawrence en un deber, un *devoir*, un *impegno*. Lawrence es el menos difícil de los poetas modernos desde el punto de vista de la simple comprensión. Pero era un hombre famoso por lo difícil que resultaba entenderse con él, y cuando uno lo encuentra difícil en ese sentido conviene dejarlo, permitirle que se enfrie, y buscar algo más afable.

Los autores de la biografía de Cambridge²⁹ no podían darse este lujo: tuvieron que atenerse a él en las buenas y en las malas, y consiguieron hacerlo de un modo ejemplar. Lawrence solía ser una causa defendida por fanáticos de mal genio. En estos tres volúmenes, recibe un tratamiento ecumánico —el pedido de Otelo: "Nada atenuante", parece haber sido la premisa que siguieron— con el resultado de que, finalmente, por confiar en los biógrafos, el lector puede acabar sintiendo mayor simpatía por Lawrence de la que esperaba. John Worthen es particularmente bueno para plantear la etapa formativa y los orígenes: las diferencias de clase, lo que era la pobreza, lo que era un ingreso respetable. En el volumen final de Ellis, Lawrence vuelve a sus Midlands natales justo después de la huelga general de 1926, una época en la que los mineros estaban vencidos, empobrecidos y radicalizados. Lawrence ya odiaba el socialismo, por no hablar del bolchevismo, pe-

ro Ellis dice claramente que, aunque consternado por lo que había encontrado al volver a casa, Lawrence, en los años de la declinación de su salud, ya no era un animal político. Sus ideas, se diría, ya no se traducían en la acción. Su creencia en la autoridad natural o sagrada no se traducía en un violento autoritarismo. No se salvó de una muerte temprana convirtiéndose en fascista.

La muerte, sin embargo, había sido uno de sus temas. Su visión de la vida se basaba en una visión de la muerte. Uno debía tener una buena muerte. Uno incluso debía esperar con ganas el misterio de la muerte. Ese es el tema tanto de "El barco de la muerte" como de "Gencianas de Baviera", pero, a medida que el relato de Ellis avanza, vida y poesía divergen. Lawrence se estaba muriendo de tuberculosis pulmonar, pero le causaba horror admitir en voz alta que padecía algo peor que una enfermedad de los bronquios, o una malaria recurrente, o una gripe, o asma provocado por la actividad del nervio vago, a causa de comer alimentos inadecuados. Probó comer gachas de avena espesa y yogur y fruta, a los que por poco tiempo agregó pequeñas dosis de arsénico y de fósforo.

Mientras tanto, en su poesía, dada la bienvenida a la oscuridad y, aunque en la mitología se da a entender que Perséfone regresará de entre los muertos, que la primavera sucederá al invierno, no hay atisbos en "Gencianas de Baviera" de que el invitado a la boda regresará de las sombras. La poesía aceptaba la muerte. El agonizante veía con horror su propio cuerpo muerto sobre la mesa, frente a su cama. Cuando Frieda salió por un momento de la habitación, Lawrence aferró las muñecas de María Huxley y le dijo: "María, María, no me dejes morir". Esas fueron sus últimas palabras, según una versión. Según otra, sus últimas palabras a Frieda fueron: "Dale cuerda a mi reloj".

Dale cuerda a mi reloj, no me dejes morir: parecen ser las mismas últimas palabras. ❏

1. D. H. Lawrence, "The Bride", en *Complete Poems*, ed. Vivian de Sola Pinto y Warren Roberts (London, Heinemann, 1972).
2. Id. "The Virgin Mother", manuscrito con anotaciones de Frieda Lawrence.
3. Id. "The Virgin Mother", versión publicada, *Complete Poems*.
4. Mark Kinkead-Weekes, *D. H. Lawrence: Triumph to Exile 1912-1922* (vol. 2 de la *D.H. Lawrence Cambridge Biography*, Cambridge University Press, 1996, 377-81).
5. *The Letters of D. H. Lawrence*, ed. James T. Boulton y Andrew Robertson (Cambridge University Press, 1984).
6. *Three Essays on "Democracy"*, republicados en *Reflections on the Death of a Porcupine and Other Essays*, ed. Michael Herbert (Cambridge University Press, 1988).
7. Lawrence, "Whitman", *Studies in Classic American Literature* (Hardmonsouth, Penguin, 1971)
8. W. H. Auden, "D. H. Lawrence", en *The Dyer's Hand* (Londres, Faber and Faber, 1963).
9. Whitman, citado en Charley Shively (ed.), *Calamus Loves: Walt Whitman's Working Class Camerados* (San Francisco, Gay Sunshine Press, 1987).
10. Citado en Kinkead-Weekes, *Triumph to Exile*.
11. Lawrence, *Studies in Classic American Literature*.
12. T. S. Eliot, "Reflections on *Vers Libre*", *Selected Prose of T. S. Eliot*, ed. Frank Kermode (Londres, Faber and Faber, 1975). (Hay una edición en castellano, "Reflexiones sobre el *vers libre*", incluido en *Criticar al crítico y otros escritos*, Madrid, Alianza, 1967.)
13. Lawrence, "Poetry of the Present" (Introducción la edición estadounidense de *New Poems*, 1918), en *Complete Poems*.
14. Pound, *Literary Essays of Ezra Pound*, ed. T. S. Eliot (Londres, Faber and Faber, 1954. Hay traducción al español: *Ezra Pound. Ensayos literarios* Barcelona, Laia, 1989, trad. de J. de Natino.).
15. Lawrence, "Poetry of the Present".
16. Pound, *Literary Essays of Ezra Pound*, cit. supra.
17. Lawrence, "Poetry of the Present".
18. W. H. Auden, *The English Auden: Poems, Essays and Dramatic Writings, 1927-1939*, ed. Edward Mandelsson (Londres, Faber and Faber 1977).
19. Id., "D. H. Lawrence".
20. *Ibid.*
21. Lawrence, "Poetry of the Present".
22. Id. "Pomegranate", en *Complete Poems*.
23. Id. "The Turkey Cock".
24. Auden, "D. H. Lawrence".
25. H. D. (Hilda Doolittle, Pensilvania 1886-Zúrich, 1961), en Lawrence, *Letters*, iii.
26. Lawrence, "Argument", *Look! We Have Come Through!*, en *Complete Poems*.
27. Id., "Meeting Among the Mountains".
28. David Ellis, *D. H. Lawrence: Dying Game 1922-1930* (vol. 3 de la *D.H. Lawrence Cambridge Biography*, Cambridge University Press, 1998).
29. John Worthen, *D.H. Lawrence: The Early Years 1885-1912*, vol. 1 de la *D.H. Lawrence Cambridge Biography*, Cambridge University Press, 1991; los otros dos tomos, por Kinkead-Weekes y D. Ellis aparecen citados arriba.

VOX 11

revista objeto

Arte + literatura

Está por salir del horno esta nueva etapa de la publicación mas chula de la cultura argentina.

Con estos textos imperdibles:

Literatura

Homenaje a Amalia Jamilis y cuento inédito

Son quince, son veinte, son treinta
Cuento inédito de Pedro Lemebel

Reportaje a Carlos German Belli por Fernando Molle
Y poemas inéditos

Del concepto de infinito en la provincia de Buenos Aires
Sergio Raimondi

Para un plan primavera
Un texto en formato plaqueta objeto de Martín Gambarotta

La leche vaporosa
Librito objeto de Francisco Garamona

Sobre petitero con Poesía visual española

Arte

Mutaciones, estructuras e información.
Mauro Machado

¿Qué crítica?
Marti Peran

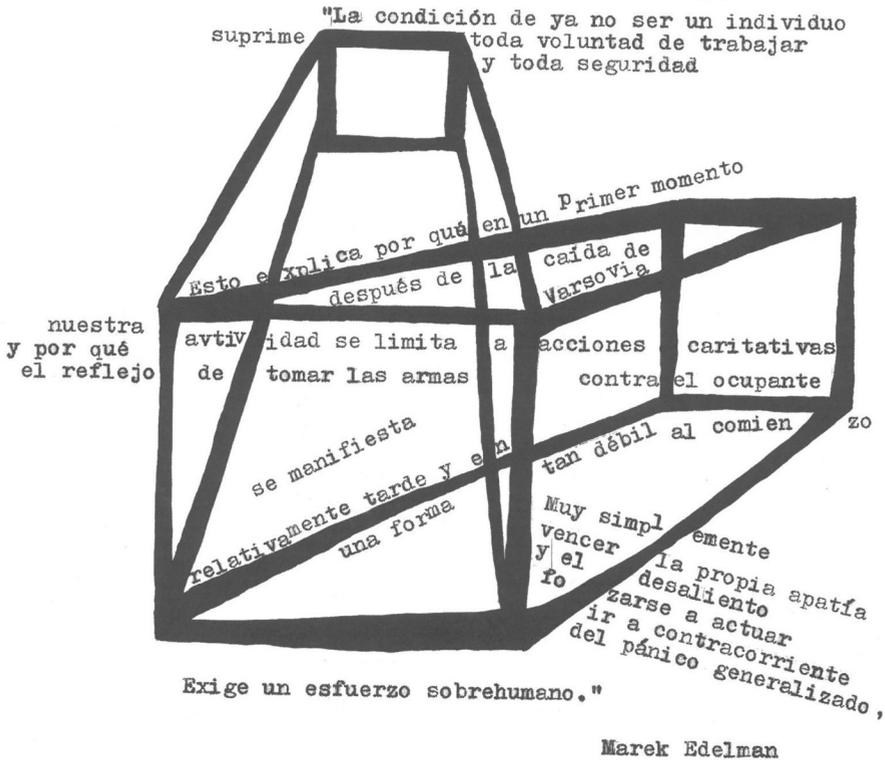
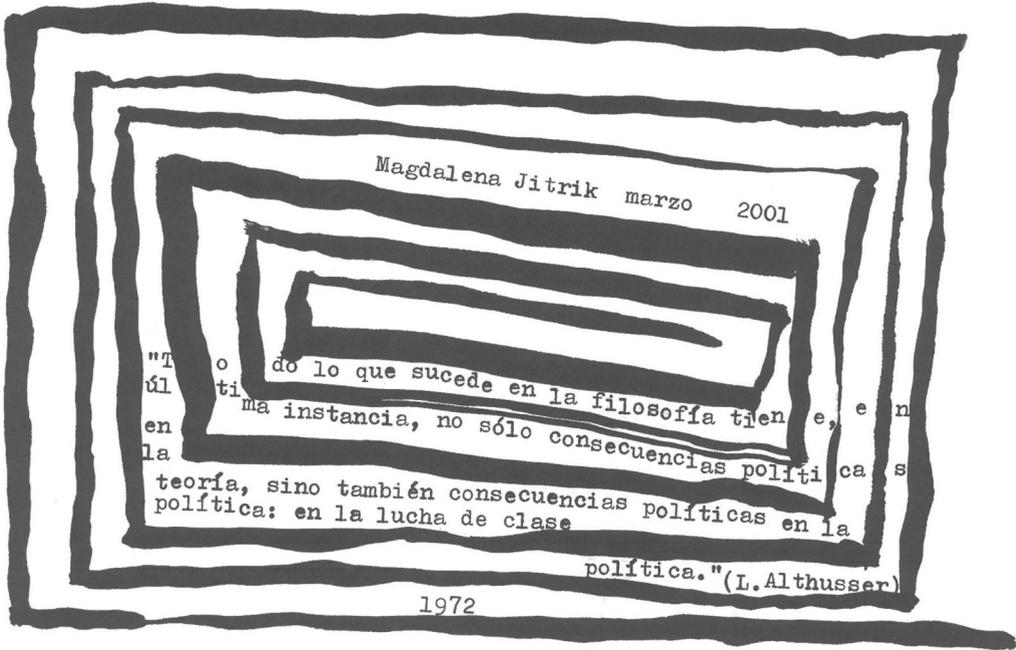
Arte: visión, disciplina, profesión
Luis Camnitzer

Originales tarjetas intervenidas
Ana Porchilote
Beto De Volder

Grabado sorpresa de regalo



En las mejores librerías
www.proyectovox.org.ar



En esta página, arriba: *Todo lo que sucede en la filosofía*, 2001, tinta china, máquina de escribir, papel de avión, 21 x 25 cm; abajo: *Edelman español 2*, 2001, tinta china, máquina de escribir, papel de avión, 19 x 24 cm. En la página de enfrente, de izquierda a derecha y de arriba abajo: *Ecoute, Tamara*, 1999, tinta china, máquina de escribir, papel de avión, 19 x 24 cm; *Bialet Massé 2004*, 2004, tinta china, 28 x 20 cm; *Edelman español 1*, 2001, tinta china, máquina de escribir, papel de avión, 19 x 24 cm; *Sin título*, c. 1995, tinta china, 16 x 25 cm; *Et maintenant Tema*, 1999, tinta china, máquina de escribir, papel de avión, 19 x 24 cm; *En una palabra, el socialismo*, 2004, tinta china y máquina de escribir, 19 x 24 cm.

Paulo Leminski - traducción de Iván García y Rodolfo Mata

La vie en close

de *Caprichos e relaxos* (1983):

[un día]

un día
uno creyó que sería homero
la obra nada menos que una iliada

después
viendo el problema
daba para un rimbaud
un ungarétti un fernando pessoa cualquiera
un éluard un lorca un ginsberg

por fin
acabamos siendo el pequeño poeta de provincia
que siempre fuimos
detrás de tantas máscaras
que el tiempo trató como flores

[um dia]: um dia/ a gente ia ser homero/ a obra nada menos que uma iliada/ depois/ a barra pesando/ dava pra ser ai um rimbaud/ um ungarétti um fernando pessoa qualquer/ um lorca um eluárd um ginsberg/ por fim/ acabamos o pequeno poeta de provincia/ que sempre fomos/ por trás de tantas máscaras/ que o tempo tratou como a flores

de *La vie en close* (1991):

[un buen poema]

un buen poema
lleva años
cinco jugando fútbol
cinco más aprendiendo sánscrito,
seis cargando piedras,
nueve de novio con la vecina
siete con una vida de perro
cuatro andando solo
tres mudándose de ciudad,
diez cambiando de tema,
una eternidad, tú y yo,
caminando juntos

[um bom poema]: um bom poema/ leva anos/ cinco jogando bola/ mais cinco estudando sánscrito/ seis carregando pedra./ nove namorando a vizinha/ sete levando porrada/ quatro andando sozinho/ três mudando de cidade./ dez trocando de assunto./ uma eternidade, eu e você./ caminhando junto

Abajo el más allá

de día
cielo con nubes
o cielo sin

de noche
no habiendo nubes
salen siempre
las estrellas

quién me diera
un cielo vacío
azul libre
de celo
y de sentimiento

Abaixo o além: de dia/ céu com nuvens/ ou céu sem/ de noite/ não tendo nuvens/ estrela/ sempre tem/ quem me dera/ um céu vazio/ azul isento/ de sentimento/ e de cio

Profesión de fiebre

cuando llueve,
lluevo,
hace sol,
hago,
de noche,
anochezco,
hay dios,
rezo,
no hay,
me olvidado,
llueve de nuevo,
de nuevo, lluevo,
silbo en el viento,
de aquí me veo,
allá voy,
gesto en el movimiento

Profissão de febre: quando chove./ eu chovo./ faz sol./ eu faço./ de noite./ anoiteço./ tem deus./ eu rezo./ não tem./ esqueço./ chove de novo./ de novo, chovo./ assobio no vento./ daqui me vejo./ lá vou eu./ gesto no movimento

Transpenumbra

tempestad
que pasara
dejando intactos los pétalos
pasaste por mí
tus alas abiertas
pasaste
pero aún siento un dolor
en el punto exacto del cuerpo
donde tu sombra tocó
¿qué rayos de dolor es éste
que cuanto más duele
más sale el sol?

Transpenumbra: tempestade / que passasse/ deixando intactas as pétalas/ você passou por mim/ as tuas asas abertas / passou/ mas sinto ainda uma dor/ no ponto exato do corpo/ onde te sombra tocou/ que raio de dor é essa/ que quanto mais dói/ mais sai sol?

[Qué será]

1
¿qué será
que hay allá abajo
que la piedra cae
tan fácil?
2
luna limpia
a la orilla del abismo
todas las cosas son simples

3
llovió
en la carta que mandaste

¿quién la envió?
4
octubre
en el techo pasos pájaros
gotas de lluvia

5
amar es un giro
entre el azul
y el amarillo

6
un salto de sapo

jamás abolirá
el viejo pozo

7
saber es poco

¿cómo es que el agua del mar
entró en el coco?

[Que será] 1. que será/ que tem lá embaixo/ que a pedra tomba/ tão fácil? 2. lua limpa/ à beira do abismo/ todas as coisas são simples. 3. choveu/ na carta que você mandou/ quem mandou? 4. outubro/ no teto passos pássaros/ gotas de chuva 5. amar é um elo/ entre o azul/ e o amarelo. 6. um salto de sapo/ jamais abolirá/ o velho poço. 7. saber é pouco/ como é que a água do mar/ entra dentro do coco?

Blade Runner Waltz

En mil novecientos ochenta y siempre,
ah, qué tiempos aquellos,
bailamos bajo la luna, al son del vals
La Perfección del Amor a Través del Dolor y de la
Renuncia,
nombre, confieso, un poco largo,
pero los tiempos, aquel tiempo,
ah, ya no se hace tiempo
como antes

Aquellas sí que eran horas,
días enormes, semanas años, minutos milenios,
y toda aquella fortuna en tiempo
uno la gastaba en tonterías,
amar, soñar, bailar al son del vals,
aquellos falsos vales de tan inmenso nombre lento
que uno bailaba en algún septiembre
de aquellos mil novecientos ochenta y siempre

Blade Runner Waltz: Em mil novecentos e oitenta e sempre/ ah, que tempos aqueles, / dançamos ao luar, ao som da valsa/ A Perfeição do Amor Através da Dor e da Renúncia/ nome, confesso, um pouco longo./ mas os tempos, aquele tempo/ ah, não se faz mais tempo/ como antigamente/ Aquilo sim é que eram horas./ dias enormes, semanas anos, minutos milênios./ e toda aquela fortuna em tempo/ a gente gastava em bobagens/ amar, sonhar, dançar ao som da valsa./ aquelas falsas valsas de tão imenso nome lento/ que a gente dançava em algum setembro/ daqueles mil novecentos e oitenta e sempre

[qué será aquello]

¿qué será aquello,
inmensidad, en el azul, tranquila?

si nube, ¿por qué perdura?
si montaña,
¿cómo vacila?

[que pode ser aquilo...]: que pode ser aquilo/ lonjura, no azul, tranquila// se nuvem, por que perdura// montanha/ como vacila?

de *O ex-estranho* (1996):

Olinda Wischral

la gente debería poderse evaporar
cuando quisiera
no andar dejando por ahí
recuerdos pedazos carcasas
gotas de sangre calaveras esqueletos
y esos aprietos del corazón
que no me dejan dormir

Olinda Wischral: pessoas deviam poder evaporar/ quando quisessem/ não deixar por aí/ lembranças pedaços carcaças/ gotas de sangue caveiras esqueletos/ e esses apertos no coração/ que não me deixam dormir

Paulo Leminski (Curitiba 1944 - 1989), fue uno de los poetas más relevantes de su generación: colaboró en varios discos con Caetano Veloso, y con los hermanos de Campos y Décio Pignatari en diversos emprendimientos del grupo concretista brasileño. Su obra poética comprende, entre otros títulos, *Caprichos e relaxos* (Círculo do Livro, San Pablo, 1987), *Distraídos venceremos* (Brasiliense, San Pablo, 1987), *La vie en close* (Brasiliense, San Pablo, 1991) y *O ex-estranho* (Iluminuras, San Pablo, 1996). Tradujo a Alfred Jarry, James Joyce, John Fante, John Lennon, Samuel Beckett y Yukio Mishima; estudioso de la lengua y la literatura japonesas, a las que se lo ha asociado frecuentemente por la brevedad de sus poemas, Leminski publicó en 1983 una biografía de Bashō. Las traducciones de "Transpenumbra" y "Blade Runner Waltz" incluidas en esta página son del investigador y traductor mexicano Rodolfo Mata; todas las demás, de su connacional, el poeta Iván García.

Horácio Costa - traducción de Cristian De Nápoli

Viejos

Paisaje II

Sentado en este *bergère* de *courvin* siento que llega el poema por ahora con menos urgencia de la que parece condensar a las nubes sobre el paisaje que se descortina de este hospital recostado para la más insípida autopista o avenida a lo largo del valle -que cada ciudad tenga sus propias características es algo más que natural y Dubai y Oslo sólo se cruzan por tener topónimos bisilabos- y esas arterias son lo propio de ésta en la cual para bien nací y en la cual si llega a serme dado imprimir sobre mi devenir bizarro la voluntad que tengo, he de morir y tal vez en algún espacio medical como éste y siempre en la observación de plúmbicas vastas nubes que imponen recordar la cercanía de la sierra y su exudación y debajo el sucio mar de ellas responsable, padre olvidadizo e insolitario que nos afilia a cada estación y que nos manda caricias bajo la forma de estacionales monzones.

Cambio de posición como en Apicucus lo haría Freyre en otro *bergère* pero no diviso siquiera mentalmente ningún ingenio con el nombre Noruega en la noche que se enciende y si apenas el estertor de una ciudad ni libertina ni libertaria ni desparrada en indolentes redes pero que en supino anonimato endosa el cociente de cada uno de sus habitantes a la libertad de elección dentro de los límites a cuadros entre edificios y valles y parques y no más.

Que no se confunda tan simple solaz con la gimnasia contumaz de la fantasía: acá no surcan los aires de Batman la capa ni Cuasimodo horrendo se oculta en la catedral de Sé ni Raquel Watson o Esmeralda bellas se apean de los incasantes vagones en Liberdade. Hace días siento que este poema emerge y deben ser esas nubes bajas que lo traen, ¿de dónde arribará si no de la sensación experimentada día a día de pervivir este lugar día tras día en el flujo de un río en sentido inverso? A la hibridez del texto le corresponde y a mí y al deseo de plasmarme en él y en ella y repetir y repetir que la ciudad que todo esto origina será mi espejo colinado y mis nervios y mi sangre estas luces que diviso mental y realmente ahora que la sobrevelo no en ras budista, que más quisiera, sino para empezar a terminar este registro que todavía tarda. Las raíces del ficus, gigantesca, entre las pistas de la auto-bahn

esperan al que en ellas se anide y al pie de la copa frondosísima como Buda, se ilumine; las laderas ahí abajo, cortadas entre barrios de espigones, tal vez puedan sugerir semi-aconcguas a los del montañismo entusiastas que por aquí transien y a los médicos el vislumbre de la distante cúpula de la Catedral cuyos broncees están cubiertos por cinabrio el repiqueteo sordo de campanas en toque fúnebre que les imprima el significado de la vida de cada uno de sus pacientes: viejos inmigrantes portugueses, madres nordestinas dejadas por sus machos, nikkeis que se expresan con sonrisas y el significado de mi vida en particular, casi un gondolero *ágé* en este Rialto en colapso, vestido con esta improbable camiseta a rayas azules y blancas y por ahora sentado escribiendo este poema en este *bergère* de *courvin* impersonalísimo y con sus ojos llenos de agua, como debe ser, mientras pienso en São Paulo y en su gente desde este pabellón de funcionalidad hospitalaria, edificado en un barranco abrupto no: cañón sobre una arteria abierta a lo largo de un valle tapado por nubes nubes nubes

En la *Benficiência Portuguesa*,
4 XII 2008

Paisagem II: Sentado nesta *bergère* de *courvin*/ sinto o poema chegar com ainda/ menos urgência do que parece/ condensarem-se as nuvens sobre a paisagem/ que se descortina deste hospital/ debruçado sobre a mais insípida/ autopista ou avenida de fundo de vale/ - que cada cidade tenha as suas/ características é mais do que natural/ e Dubai e Oslo só se encontram/ por terem topónimos bisilábos/ e tais arterias são o próprio desta/ na qual por bem nasci e na qual/ se me for dado imprimir sobre/ o meu devir bizarro a vontade/ minha, hei de morrer e talvez/ em algum espaço medical como este/ e sempre na observação de plúmbicas/ vastas nuvens, que obrigam recordar/ a proximidade da serra e sua/ exsudação e abaixo o sujo mar/ per elas responsável, pai/ esquecido e insolitário quem/ nos filia a cada estação e quem/ nos manda carícias sob forma de/ sazonais monções./ Muda/ do posição como em Apicucus/ Freyre o faria em outra *bergère*/ mas não diviso sequer mentalmente/ nenhum ingenho de nome Noruega/ na noite que se acende e sim/ apenas o estertor de uma cidade/ nem libertina nem libertaria/ nem escarrapachada em indolentes redes/ mas que no supino anonimato garante/ o quociente de cada habitante seu/ à liberdade de escolha, dentro/ dos limites xadrezes entre prédios/ e vales e parques e não mais./ Que/ não se confunda tal simples solaz/ ao exercício contumaz da fantasia/ aqui não cortam os ares de Batman/ a capa nem Quasimodo horrendo/ se esconde em nossa Sé e nem Rachel/ Watson ou Esmeralda belas apeiam-se/ dos incessantes vagões na Liberdade./ Há dias sinto emergir este poema/ e serão tais nuvens baixas quem/ o traz e de onde apontará que não/ da sensação experimentada dia a dia/ do pervivir este espaço dia

com dia/ no fluxo de um rio ao inverso?/ A hibridez do texto corresponde./Ihe/ e a mim, e ao desejo de plasmarm-me/ nele e nela e repetir e repetir/ que a cidade que tudo isto original/ será o meu espelho colinado/ e meus nervos e meu sangue/ estas luzes que diviso mental e realmente, agora que a sobrevelo não/ em rés budístico, que bem o quisera./ mas para começar a terminar/ este registro que inda tarda./ As raízes do ficus, gigantescas./ entre as pistas da auto-bahn/ esperam quem nelas se aninhe/ e ao pé da copa frondosíssima./ como Buda, se ilumine; as encostas/ lá embaixo, sulcadas entre bairros/ de espigões, talvez possam sugerir/ semi-aconcguas aos do montañismo/ entusiastas, que por aqui transitem/ e aos médicos, o vislumbre da/ distante cúpula da Catedral, cujos/ bronzes estão cobertos por cinábrio./ o bimbalar mouco de sinos em toque/ fúnebre, que lhes imprima o significado/ da vida de cada um de seus pacientes./ velhos imigrantes portugueses, mães/ nordestinas deixadas por seus machos./ nisseis que se expressam por sorrisos/ e o significado da minha vida em/ particular, quase um gondolero *ágé*/ neste Rialto em pane, vestido/ com esta improvável camiseta/ listrada de azul e branco e por hora/ sentado a escrever este poema/ nesta *bergère* de *courvin*/ impessoalíssima e com os seus olhos/ rasos d'água, como deve ser, enquanto/ reflijo sobre São Paulo e sua gente/ neste pavilhão de funcionalidade/ hospitalar, edificado num barranco/ ingreme não: cânion sobre uma arteria/ aberta no fundo de um vale coberto/ por nuvens nuvens nuvens.

Viejos

Bajando la calle Mato Grosso
En Higienópolis
Esta mañana de lunes
Diviso en sentido contrario
Al poeta Roberto Piva
Uno de los más importantes
Vivos
De este país

Voy en dirección a mi auto
Y acababa de observar
Por el cuentakilómetros
El número 85358
Me parece mucho
Muchos kilómetros andados
Y me llamó la atención la simetría

Mi auto se está poniendo viejo
Yo me estoy poniendo viejo
Roberto Piva
De camiseta estiva blanca y bermuda azul
Tiene Alzheimer y camina un poco
bamboleándose
Por la vereda de la calle Mato Grosso
En Higienópolis

Es un gran poeta
Un monumento municipal
De esta ciudad que él vio
Crecer de la provincia al estrellato
En Japón sería un Tesoro Nacional Vivo

Justamente, estaba en camino
Del Centro Cultural Tomie Ohtake

En Pinheiros
Y aquí estoy ahora
Tomie Ohtake es nonagenaria

Vine a buscar en el Sector
Documentación
Fotos en donde aparezzo
Conversando con Saramago
En el vernissage de su exposición
En diciembre pasado
José está bastante viejo
Bajó de tamaño desde la última vez que
lo vi
Lo conozco de hace 25 años y lo tengo
Fotos con él.

Cuando lo conocí a nadie le importaba
mucho
Pero escribía prosa de ficción
Muy buena
Y hoy es el Nobel de la lengua
Portuguesa

Roberto Piva
Escribe poesía
Buena también
Pero al contrario del número en el panel
De mi auto que se está poniendo viejo
No hay simetría entre
Prosa y poesía

Esta mañana de verano
Bajaba
Tormentemente
La calle Mato Grosso
En Higienópolis

SP 2 II 09

Velhos: Descendo a Rua Mato Grosso/ Em Higienópolis/ Nesta manhã de segunda/ Diviso no sentido contrário/ O poeta Roberto Piva/ Um dos mais importantes/ Vivos/ Estou à direção de meu carro/ E acabava de observar/ Pelo contador de quilometragem/ O número 85358/ Me parece muito/ Muitos quilômetros rodados/ E me chamou atenção pela simetria// Meu carro está ficando velho/ Eu estou ficando velho/ O Roberto Piva/ De camiseta estiva branca e bermuda azul/ Tem Alzheimer e caminha meio bambô/ Pela calçada da Rua Mato Grosso/ Em Higienópolis// É um grande poeta/ Um monumento municipal/ Desta cidade que ele viu/ Crescer da província ao estrelato/ No Japão seria um Tesouro Nacional Vivo// Justamente, estava a caminho/ Do Centro Cultural Tomie Ohtake/ Em Pinheiros/ E aqui estou agora/ A Tomie Ohtake é nonagenária// Vim pegar no Setor de Documentação/ Fotos nas quais apareço/ Conversando com o Saramago/ No vernissage de sua exposição/ Em Dezembro passado// O José está bem velho/ Diminuiu de tamanho desde a última vez que o vi/ Conheço-o há 25 anos e não tenho/ Fotos com ele// Quando o conheci ninguém queria saber muito dele/ Mas ele escreve prosa de ficção/ Muito boa/ E hoje é o Nobel da língua/ Portuguesa// O Roberto Piva/ Escreve poesia/ Boa também/ Mas ao contrário do número no painel/ Do meu carro que está ficando velho/ Não há simetria entre/ Prosa e poesia// Nesta manhã de verão/ Descia/ Torpemente/ A rua Mato Grosso/ Em Higienópolis.

Eduardo Milán

Algo pasa con el significado

[algo pasa con el significado...]

algo pasa con el significado cuando el tiempo
cae en el pozo
sin fondo de sí mismo
un viejo da un paso hacia el suspenso
pluma que flota, colibrí en picada
hondonada
después levanta –si es que vuela– sombra

significado utilitario a cada cosa
que-se-use, que-se-use
juega el armero a cortar cartucho
eso que ataca es la angustia herida
en pecho de pre-vida –lo que arma el celo

si el significado se quedara quieto
se quedaría quieto así
memento
nada lo abarca
sobre el río de la noche entre la leche y la letra

momento de impase ante la rosa
¿qué es esto? deslumbramiento
de un centro oscuro a la llaga viva
no la había visto nunca, algo pasa

desfile con banda de música
independencia, libertad, helados

[el lugar, difícil construcción...]

el lugar, difícil construcción
excepto que concedas –tiempo del mundo
de la aceptación, capta
capa apta para niños, carpa
la aceptación, atención antes
sin forzar, la sede de tu sed
sólo si concedes costumbre
la circularidad del mundo terminada en circo
que se reduce a red, aro de fuego traducido a vuelta

[atravesada la piel de borrego al paso...]

atravesada la piel de borrego al paso
tuve que preguntarle “¿por qué atravesada
al paso, entiendo lo extendida, por qué atravesada
no al costado?” –no me di cuenta, dijo ella
“¿hay un borrego muerto aparte de la piel de borrego
atravesada al paso?” –no me di cuenta, dijo

para que se la pisé al pasar está la piel tendida
tanda de anuncios entre dos cortes de carne, tundra
un día tú, un día yo

[comienzo en una, termino en otra cosa...]

comienzo en una, termino en otra cosa
lo rasante roza, zigzagüea
también puede no trazar figura alguna
de zorro, alce, tigre
espada
el poema humsea

la demanda de orden lógico, hilado
hielo lado a lado de los hechos
en bloque hacia los derretimientos
rápidos de calor
la demanda de orden lógico, no de poema

esta choza
debajo de la sombra de esta choza
parados para conversar
sentados contra la pared de paja

no dar en nada, en absoluto dar

puede dejar, por un momento, la superflua
piel de la superficie, flor en fin
quieto en el fondo, un sapo

la demanda de un buen acabado, lo que nos acabó
la demanda de una buena fachada, cosa de facho, flor
/muerta

[el de la serenidad será que se hizo solo...]

el de la serenidad será que se hizo solo
camino al valle bajo una brisa de álamos
ellos mueven sus plateadas con una parsimonia
de saludo, saldar palmas, deudas, dedos
-tabernas de mesa de madera con jarras de madera
tienen vino espeso, bourgogne, de cuerpo
Villon, de Peitieu, Daniel, De Ventador
están sentados con pasión a contratiempo
de un tiempo que es destiempo, al día-pasión
corresponde la noche-celo, seres para ser
por adorar habla sedienta, eternos

[esclavitud de alta calidad...]

esclavitud de alta calidad
ilustrada si es preciso, con prestaciones
cuerpo de trabajo y mente de trabajo
lustrados por la luna no atendida en la ciudad

esclavitud de alta calidad
base en aceptación, base en despido, en amenaza
se concentra en sí mismo nuez
moscada, condensado alto de moscas
brilla bajo la luna, bola de cristal

escarabajo a punto de estallar, no estalla, durará
insecto latente, punzante de antenas, durará

doma y domesticación, caballo y casa
paz para paecer en paz, nuevo descanso
a ver cómo sacas la pata para el pis

telaraña de la dependencia, so much
depends
of a
red wheelbarrow
hermanos enredados en los derechos humanos

ese poema nunca fue posible
fue encontrado hecho, iluminado a vela
de él no queda ni un pálido reflejo

[esos que tratan de forzar lo eterno...]

esos que tratan de forzar lo eterno
de las puertas aleatorias, entrampado
pingüino enredado
quiero la libertad de suspender

de qué color será el pañuelo
hora de preguntarse

violentan lo posible y así
violentan lo posible del tiempo
medido en gato que se estira
en goteo de llave que preanuncia guerra

el que narra toda la escena del baile
caderas tocadas, por las ramas ritmo
cae al suelo que se arrastra, plomo en los pies
during the Great Depression
artículos, pronombres, partículas
de polvo descendiendo el aire
vía española: adjetivo después de sustantivo
crea en el acto, en el suceso y el acto
-a penetrar la eternidad a fuerza va ese verso

de qué color será el pañuelo
del saludo dado
desde el cuadrado de arena

[humanos no interesados en dignidad...]

Para Viktor Manuel Gómez

humanos no interesados en dignidad
viven sin cavar, manos inmunes
a la mansa, terca, tensa tierra de almas
calidad cálida

soy feliz
sobre los terrones
sin torres fieles, infieles

el acabado perfecto es acabado de la vida
en verso y amor, la misma cosa
guinta el trazo en círculo del vino
hay que verla cómo queda, pétreo de brillo
-a la tierra-

es una piedra, no es una piedra
sí es una piedra, que no lo es
decidete entonces a dar la vuelta
escarabajo boca arriba

[la adherencia a que se pliega el exiliado...]

la adherencia a que se pliega el exiliado es lo difícil, ser
este aire, espacio de respiro, normal para otro
cangrejo colgado de un sin techo
evaporado el éter, su cubierto, descubierto
tiempo del vino, volvíen campesinos a su casa
cuando el sol vuelve a su casa, dos cumplidos

no hay nada que proteja
unos metros más arriba –una altura de montaña
unos metros más abajo, mar con poca luz
ninguna ley contempla el caso, no hay derecho

sobre el suelo, esa canción que canta el vaquero al [par
/de botas
llenas de polvo, esa orilla de río a la que envía a sus [hijos
/en verano
espera que el mismo verano que pasó
por el pico del jilguero pase este verano
campo de margaritas movido apenas

no hay tal continuidad, afecto madre
descubierto el universo en base a esos vacíos

(Alberto Sauret In memoriam)

[mi padre, Milán de Salto...]

mi padre, Milán de Salto
de tipo alto, salténo
nunca salió de Salto
pasó por Rivera, pasó
por Tacuarembó
por Montevideo, ahí donde la idea
sobre el Río, entre la niebla
del Cerrito, De la Plata

tardes de lluvia parecidas a las noches
mañana, fija pinta de sol
el verano aumenta

nunca salió de Salto
mi padre, bien aclarado
homenaje a su fiel, quedado afecto
homenaje a su homenaje a Salto

(por Margarita, Alicia y Guillermo)

Eduardo Milán nació en Rivera, Uruguay, en 1952; reside en México desde 1979, cuando su familia emigró a ese país tras el encarcelamiento de su padre por la dictadura militar. Entre sus libros de poemas más recientes se cuentan *Querencia, gracia y otros poemas* (2003), *Acción que en un momento creí gracia* (2005) y *Por momentos la palabra entera* (2005); también es autor de los ensayos *Justificación material* (2004) y *Crítica de un extranjero en defensa de un sueño* (2006).

Fruela Fernández

Tener adónde ir

[Pon una mañana...]

Pon una mañana
débil,

algo
efervescente,

escalada

de continuidad y un baile torpe
de ropas en el suelo

y –

Pon esa felicidad, eso que llamas felicidad, a tiras, a
franjas, esa plaza que busca

el personaje

para hurgar
en su forma,

para aprender

aceptar

Boca, hueco: diálogo

El verde gris corazón
de tus ojos

me recuerda
al gato de las niñas,

y él me lleva hacia ti, tú hacia él –

los tres de casa,
y un temblor de huesos.

Me paro en el detalle,

no debería
pararme en el detalle,
no debería,

posar en ti esta zona
de llandes, este
–lo dije–

temblor

[Aquí donde dicen...]

Aquí donde dicen
marzo al cuervo
y septiembre al centeno,

donde la nieve convierte el trazo en una guerra
abandonada, y las hormonas del hielo se desgajan para
cubrir la arena –

la costa se resiste a ser paisaje –

hace falta creer en un alma para responderle como a un
igual,

sin forzarla a ser un cuadro con leyenda,
sin buscar en la orilla un abrazo dormido,

incrustado.

[Tener adónde ir...]

Tener adónde ir, una zona en medio, una colina, restos de
una llanura...

Pero llevo aún de ayer,

en la traza
de la mujer que vino

y faltó,

donde hubo
pescadores y piedras,

hacia la forma
que será la mía:

el vestido en la silla, como la mano que señala

[Pero no...]

Pero no,
no es una falta de hoy,

es lo continuo

tuyo,

tu deslase,

tu recolección

de manchas.

Y sí,

algunos corchos,
una toalla húmeda
cuando no la oías,
dos trizas
de tarareo,

nada es falta.

Estrías

I

Un nombre de entonces. El nombre que teníamos.

Y ahora sólo ex, ex.

Ex.

– Aprendizaje por esquejes.

II

Pero entonces me protegías. Un tú como protección. Un
yo acolchado de niño, abandonado hacia el niño.

III

Y tu jersey al fondo del armario, como argumento
geológico.

IV

Cuando te pares, verás
musgo en el campanario.

Y habrá algo puro, como los niños que mueren.

V

Ahora que tus manos no están entre las cuerdas del tendal,
ahora que no me arropas,
ni me destapas.

[No...]

No,
que esta vez
nada sea simbólico,
por
esta vez no sea
más,
sólo

la cuarta estrella de las tres estrellas,
la rodilla, la mano, el hombro centrado
que avanza al pecho,

los dos perros que olvidaron a la liebre,
el cerco de noche

puesto
por nada,
para nada,
así

[Y mientras...]

Y mientras vas durmiendo
recuerdas
algo que gotea,
minucioso,
en alguna parte
de aquí,

y te acumula.

[Hoy no he dormido...]

Hoy no he dormido por ti, iba a decir que hoy no he
dormido por ti,

pero vienen
mal los pronombres:

cómo
llamarlas

si todas
son
y a ninguna
debo decirle tú.

Hoy,
hoy no he dormido

siguiendo los choques

o los eccemas de la pared,

siguiendo

una canción mal aprendida,
casi ternura,
ésta
que rozo

José Angel Cuevas

Cartas patrióticas

Estos poemas fueron escritos en medio de la Post
una ciudad, un país sin vuelta

El restablecimiento de una mente

Querer que sus amigos vuelvan.
Que se arme una tremenda fiesta
y salir del presente en forma abrupta.
Porque desde el fondo de la sala se oye a Janis Joplin
Mariluz baila y Kiko Rojas/ L.A. Vásquez abraza con su
enorme
sonrisa a Elsa Escobar.
Pido que todo esté lleno de botellas/
que entre en escena Cayo Evans
J.Silva/ Erik Martínez y cantamos cosas del Desierto
Bernardo Araya va a leer el poema
"de la noche a la mañana estaremos navegando sin rumbo
fijo".
Es un preciso momento de infinito/ con sus parkas
chaquetas de gamuza.
Y seguir/ seguir.

Que cruce un gran planeta/
vengan a burlarse del pequeño Bob que toca el piano
como si fuera hermano de J. Lennon.
Nada está en su sitio ya/ y todos se besan
bailan enloquecidos/ Valenzuela levanta su mano para
pedir
la palabra / Cayo M. lee el "Poema de las Condiciones
Objetivas".
Es un momento extraordinario.
Parece que vamos de nuevo camino al Socialismo.
Afuera la burguesía ha sido acorralada /
aislada. Y llueve/ llueve/ van llegando R.Chamudes
las hermanas Salinas/ se cruzan voces conocidas
Es como estar luchando en la calle.
Unidos de los brazos contra las fuerzas policiales
Es el día siguiente/ el primero. Como si fuera una Boite
de la noche lejana / se oye a los Rolling Stones. La fuerza
de la Música lleva las almas.
Va a comenzar 1970
No sabemos lo que nos espera.

Poema 5

Ese país es una mierda/ pero no los desiertos/ volcanes/
nubes/ línea de la costa/ línea de la Concordia.
También se salva la infraestructura
y cielos/ rascacielos.

Uno detecta a diario el poder del lenguaje
que arma enredos
personas malas formadas en el patio grande.
Autos que joden con su devenir y noches negras,
los drogados siempre yacen
¿pero quién los registra a ellos?
¿los amos/ que nadie ama?
Es la fantasía de los triunfadores./ A pobre gente buena
que han vencido
un Ego negro y grandes risotadas
en la lucha de clases.

Poema 7

Cómo voy a ser amigo de E. Hernández que se negó
a recibirme esa noche que anduve muerto de borracho
Krespi es un traductor que tanto habló y habló con su
bandera y su hoz/ su hez su martillo/ fruncia
la boca el mala tela apenas caído el Muro se pasó
al otro lado y Meza sumamente depresivo siempre
diciendo idioteces detalles innecesarios sobre
un acontecer insubstancial.
Ricardi ríe como un demente de sus tonteras

pero su mujer lo domina y hasta
ahí no más llega el culeado.
Lo mismo sucede con el Bonfi que no sabe conversar/
no escucha a nadie/ Tampoco confío en Olmos ni Torrijos
En estas circunstancias es necesario el repliegue.
Aplicar borrón
y cuenta nueva

Sujeto poético

Mi sujeto de ficción fue funcionario del partido
usó tres chapas y un terno azul.
Un padre de familia sencillito, humilde
que se tiñó el pelo
y se cambió de casa muchas, muchas veces.
Su mujer nunca supo realmente *quién era él*.
En el tiempo del Gas Sarín pudieron mandarlo a matar .
Mi sujeto fue un hombre solitario.
No tuvo que salir tanto a la calle.
Una persona le llevaba recados.
Nunca mirar para atrás en las aceras.
A cada rato se jugaba la muerte Mi sujeto.
Era un hombre muy solo.
Perteneció a las muchedumbres vencidas
que llegaron a cubrir el país desde Arica a Magallanes.
Pobre mi sujeto de la enunciación.
Ahora está botado como un perro.

Poema 98

Antes cuando fui empleado/ yo era alguien
tenía un quehacer/ subir y bajar edificios
como unos verdaderos hogares.
Todos se sentían amigos en las Galerías Windsor
tercer y cuarto piso/ las Radios llenas de público.
Ahora soy nadie.
No tengo nada fijo. Ya no conozco a ninguno
de los que caminan por Bandera/ empleados nuevos
que van a colación/ ni arrendatarios/ porque
han pasado los años.

Antes cuando yo era empleado/ llevaba máquinas
y repuestos/ en los bolsillos
materiales de trabajo/ herramientas
y ponía la radio/ escuchaba rocanrol
miraba por la ventana,
cómo venían las bellezas hacia la Plaza de Armas
les tiraba besos desde el entrepiso
pero ahora no.
Ahora soy nadie.

Poema 109

Cayeron los héroes del santuario personal
un Gran Paraíso con amanecida y todo.
En esa coyuntura
se fueron/ se despararraron
a lo largo de otras circunstancias/ firmamentos.
Ok/ pero/ ¿por qué tuvieron que fallecer?
¿Por qué murió L.V. Meza?
¿por qué se fue al Hospital St Etienne
y aceptó operarse allí/ si pudo haber
seguido Aquí/ parado en la vida,
echando tallas contando sus aventuras/ de cuando
formó con Cochín Muñoz la Fracción Comunista del 68/ esa
misma noche en su casa de Av. Independencia 1225/ donde
se hizo la Gran Fiesta del Glorioso Pedagógico
que duró tres días y tres noches.
Caía nieve de los cielos
Allí conocí a mi amada Sol Vergara
Tom K. fue llevado en andas por Santiago y todos
coreaban a Los Jaivas y *Off The Creadence!* Mick
Jagger *Satisfaction!* ah ah ah *Satistechos*.

el vino más dulce que besos de amor.

Se vieron allí mismo las grandes masas
pasar por la ventana/ al amanecer/ con sus gorros/
el día del Pleno del PC que resolvió/ *que la clase obrera
era el motor...*
con sus jeans americanos/ sucios de tanto bailar cantar
victoria.
En esa casa portentosa/ bajo los árboles
el mismo Meza va arreglándose los lentes con un dedo
abrazando a B. Araya
que llora en francés/
entregándole información a P. Quiroga que prepara
ciertas acciones/ a Lucho Valenzuela/ que años después se le
irá a aparecer Recabarren/ en sueños/
a Spinoza que hace volar el piano de los beatles on The
Road.
El día que hablamos con Miguel Enríquez/ que tiraba
frases como *ametralladoras/ decía el pelao Lenin el
barbudo*
Marx/ y atrás sus guardaespaldas armados/ en un
subterráneo/ donde hacíamos el amor,
Gloria Celedón también en sueños/ con una botella
de champagne, allí donde la felicidad se desplegaba./ Allí
de donde
fui a dormir la noche más fría que tenga recuerdo y al otro
día nació mi primera hija la Ximena.
Está bien, la ciudad daba vueltas dentro de nosotros
mismos
pero esa casa ya no existe
y L.A. Meza tampoco.

Poema 89

¿Quién desearía ahora traerse una mujer
de los Ex-Soviet/ Moscú/ Leningrado / Kiev
una mujer alta fuerte de trenzas
senos firmes y trasero duro?
Sólo hay que pagar un pequeño derecho
un peaje
un pasaje.
Eso es todo.

Poema 77

Uno sabe que lo van siguiendo/ siente los pasos en su
nuca/ no puede hacer gestos sospechosos/ quienes lo
siguen se van tomando/ quieren que uno
los lleve a cierto destino/ ellos anotan/ registran./ Uno
jamás debe darse vuelta sino seguir/ seguir a cualquier
lado/ sentarse a mirar el río/ entrar a beber tardes
enteras/
llevar a los agentes a ensoñarse en los cielos de la noche.

Poema 28

Ahora, Pepe, tu vai a tener que ser tu propio padre
aconsejarte a ti mismo/ leer diversas cosas
relativas a seguir con la cabeza en alto/ soportar/
juntar fuerza de carácter
y te digo;
nadie quería fiestas ni cambios de mando.
¿Acaso porque tomabai Emiliano Zapata y una estrella
las telarañas sobre tu camisa?
Oye levanta la cabeza de todos tus dolores!

Porque el teléfono dicen que sonó en sus caras sucias
y soñadoras

toda la noche.
pero nadie atendió
ni fue a comprar pan ni whisky
ni Nada. Acuédate.

Música y poesía, segundo round

El dossier sobre poesía y música publicado en el número 78 deparó una colaboración del musicólogo argentino Pablo Fessel acerca de la obra *Thema* (*Omaggio a Joyce*), del compositor italiano Luciano Berio (1925-2003). Dando un contexto al ensayo original de Fessel, y como una suerte de prólogo del mismo, se presenta un trabajo de Florian Mussgnug publicado en 2009 en *Comparative Critical Studies*, la revista de la Asociación Británica de Literatura Comparada.

Palabras como música: Berio, Umberto Eco y la nueva vanguardia

por Florian Mussgnug
traducción de
Pablo Gianera

No siempre es posible reducir a un único acontecimiento fundacional la aparición de una influencia novedosa sobre ciertas prácticas creativas compartidas por una generación entera de artistas. La colaboración entre Luciano Berio y Umberto Eco en el laboratorio de música electrónica que se llamó *Studio di fonologia musicale* parece sin embargo un acontecimiento de ese tipo: un encuentro extraordinario entre dos jóvenes ambiciosos y creativos que tuvo consecuencias importantes para la música y la literatura italianas de la segunda mitad del siglo XX. El serialismo, la música electrónica y especialmente los experimentos de Berio con la voz humana resultaron fuentes de inspiración para algunos de los más originales escritores italianos contemporáneos.

Desde mediados de los años cincuenta, poetas como Edoardo Sanguineti, Alfredo Giuliani y Nanni Balestrini siguieron con interés la transformación explosiva y radical de la música moderna, y descubrieron en ella un modelo de originalidad intransigente y valentía artística. A semejanza de sus precursores musicales en París y Nueva York —Pierre Boulez y John Cage— Sanguineti y sus amigos se veían a sí mismos como herederos de la riqueza cultural de los tempranos movimientos europeos de vanguardia, pero también como parte de una nueva generación, liberada de los compromisos que habían pesado sobre muchos artistas durante los años de la dictadura y de la guerra. Como la música moderna, la literatura italiana experimental estaba orgullosa de su novedad, exhibía confianza y fervor iconoclasta, y se entregaba a aquello que Luciano Berio llamó el “efecto liberador” y el “impulso sacrificial y algo bufonesco” de la cultura de vanguardia.

El optimismo y la exigencia de una renovación radical de las artes constituían asimismo el núcleo del influyente *Obra abierta* (1962), de Eco, ensayo que la *neovanguardia* ita-

liana adoptó rápidamente como su manifiesto extraoficial. De la literatura experimental a la pintura “informal”, de Husserl a Heisenberg, y de la geometría no euclidiana a la música serial, la ambiciosa investigación de Eco revela un interés interdisciplinario y una excitación intelectual que eran características de numerosos círculos artísticos



Luciano Berio, ca. 1956.

de la década de 1950. A pesar de su esfera inusitadamente amplia, las especulaciones de Eco acerca de la “apertura” parecen singularmente apropiadas para los procedimientos y preocupaciones del arte contemporáneo: ficción anti-realista, poesía generada por computadora, serialismo y música electrónica. Si bien Eco se ocupa ante todo de la literatura, su libro empieza con un capítulo dedicado a la música post-weberiana en el cual el concepto de apertura se discute a la luz de las obras de Karlheinz Stockhausen, Henri Pousseur, Pierre Boulez y Luciano Berio. La “apertura” y sus atributos relativos —ambigüedad, indeterminación, discontinuidad y polivalencia— son explicados por Eco como “analogías estructurales” que pueden rastrearse en diferentes períodos históricos y en diversas formas artísticas.

Para los poetas de la *neovanguardia* italiana, el énfasis de Eco en la similitud estructural impulsó una nueva manera de concebir las analogías entre la literatura y la música. A principios de los años sesenta, compositores como Boulez y Berio eran considerados algo más que meros ejemplos de una emancipación exitosa de ciertas convenciones artísticas obsoletas: su interés por el automatismo, la composición aleatoria y la “forma pura” los convirtieron en modelo para una renovación de la expresión verbal. Esto resulta particularmente claro en el esfuerzo de la *neovanguardia* destinado a crear un lenguaje poético no referencial que, se creía, sentaría las bases de un, en palabras de Sanguineti, “arte auténticamente

pero de todos modos le interesaba la creación de textos que subvirtieran las ideas convencionales de “legibilidad”. En su primer libro de poemas, *Laborintus* (1956), y en sus novelas experimentales *Capriccio italiano* (1963) y *Il gioco dell’oca* (1967), uno puede encontrar abundancia de referencias intertextuales y figuras retóricas —prolepsis, metalepsis, metonimia y repetición— combinadas con una provocativa, y por lo general frustrante, carencia de sustancia narrativa. Para Sanguineti y Balestrini, este giro hacia el sintético se asociaba con la idea de que la literatura y la música debían “tender a la condición de música”, un tropo que suele aparecer también en las declaraciones de otros *neovanguardisti*.

musicale abrió sus puertas en 1955 con la dirección de Berio y de Maderna, Eco fue uno de sus defensores más entusiastas. En 1957, Eco y Berio prepararon en colaboración un programa de radio titulado *Onomatopoea nel linguaggio poetico* que, según los planes de Eco, debía presentar distintos usos de la

“Las experiencias musicales de Boulez y Berio fueron para la neovanguardia poética italiana un modelo de originalidad intransigente y valentía artística.”

onomatopoea en la literatura moderna. En su versión final, el programa incluía pasajes de Edgar Allan Poe, Dylan Thomas y W.H. Auden, leídos por la mujer de Berio, la cantante Cathy Berberian. Había sin embargo un autor que llamaba especialmente la atención de Berio y Eco: James Joyce, cuya *ouverture* al undécimo capítulo de *Ulysses* (1922) debía convertirse en el auténtico núcleo de *Onomatopoea*.

En su trabajo *Onomatopoea nel linguaggio poetico*, Berio reconoce el “potencial dinámico” del texto de Joyce al extender a la música su gesto subversivo. Allí donde Joyce combina oraciones aparentemente dislocadas, Berio registra tres lecturas diferentes de la *ouverture* de Joyce —en inglés, francés e italiano— que son luego mezcladas y transformadas electrónicamente. El resultado, parecido a *Gesang der Junglinge* (1955-1956) de Stockhausen, resultó tan radical que los directores artísticos de la RAI lo rechazaron alegando que era incomprensible y, en consecuencia, inapropiado para un público masivo. No obstante, era justamente la resistencia a la comprensibilidad lo que le interesaba a Berio. En su siguiente pieza para cinta, *Thema* (*Omaggio a Joyce*) reanudó su investigación sobre los límites del sentido.

(sigue en pág. 28)

crítico” al margen de “los límites de la normalidad burguesa”, es decir, de sus normas ideológicas y lingüísticas.

En lugar de adoptar modelos lingüísticos y literarios convencionales, autores como Balestrini, Giuliani y Sanguineti optaron por destacar la ambigüedad y arbitrariedad de los sistemas de signos, y reducir así la libertad autoral y alentar una respuesta dinámica en el lector, a quien se invita por lo demás a intervenir activamente en la creación de sentido. En la “poesía concreta” de Balestrini de los años cincuenta, por ejemplo, los fragmentos textuales de apariencia arbitraria son tratados como un *pastiche* incoherente que recuerda la yuxtaposición de materiales acústicos en la música concreta. Sanguineti era un poco más crítico de la composición aleatoria,

(viene de pág. 27)

Tal como Umberto Eco admite en su prefacio, *Opera aperta* no podría haber sido escrito sin Luciano Berio y el *Studio di fonologia musicale*. Del mismo modo, parece que la nueva vanguardia italiana de los años sesenta, el *Gruppo 63*, no podría haber arribado a algunos de sus resultados sin una familiaridad con la música moderna. Cuando los miembros de la *neovanguardia* unieron sus fuerzas en 1963, todos coincidían en una fuerte aversión hacia la representación realista y la intimidad lírica, y un compromiso con la izquierda política, pero también en la convicción compartida de que la literatura, si pretendía renovarse, debía prestar atención a los materiales, procedimientos y técnicas de otras artes más "avanzadas", incluyendo la música moderna.

El sentido del sonido

por Pablo Fessel

La poesía", habría dicho Mallarmé a Degas en una ocasión, "no se hace con ideas sino con palabras". El énfasis de la poesía pura sobre la materialidad de lo poético surge tanto del cuestionamiento del principio imitativo como de la conciencia moderna de que la forma es en sí misma contenido. El acento puesto sobre la condición sustancial de la palabra expresaba el deseo de una lengua propia para la poesía, liberada de la fijación de sentido que tiene en el uso cotidiano. Una lengua propia como la de la música.

La continuidad entre estas dos artes se ubicó en diferentes lugares. En el origen, con Rousseau; en la representación, con el primer romanticismo alemán; en la forma, con el estructuralismo francés. Kierkegaard pensó también esta continuidad no con una, sino con dos intersecciones: "... la música, en relación con el lenguaje, se muestra como lo primero y lo último". En un extremo la poesía se encuentra con la música cuando se retrotrae a un origen pre-simbólico y se vale de las interjecciones, que son "de nuevo musicales". En el otro extremo se halla el género lírico, en el que "lo musical se ha desarrollado con tal fuerza, que el lenguaje cesa y todo se convierte en música".

El desarrollo al que alude Kierkegaard es el de la música absoluta de la estética decimonónica, que accede a órdenes de la representación que la palabra, limitada a la significación conceptual, no alcanza. La música pudo constituirse como ese modelo de un arte absoluto una vez que desarrolló medios propios que le permitieron desplazar la palabra de su función como garante del sentido y la coherencia formal de la obra. El romanticismo temprano formuló un programa literario sobre la base de

esta idea. Novalis, en uno de sus fragmentos, imaginó "relatos sin coherencia, pero con asociaciones semejantes a los sueños. Poemas meramente biensonantes y llenos de bellas palabras, pero también sin sentido y sin coherencia—todo lo más con algunas estrofas inteligibles—, como simples fragmentos de los objetos más dispares... [con] un sentido alegórico en su conjunto, y un efecto indirecto, como la música..."

La continuidad material entre música y literatura, su confluencia en el plano sonoro del lenguaje, tuvo una expresión en la poesía sonora dadaísta y otra en una música que extendió a la palabra esa ampliación de sus materiales que caracterizó su desarrollo a partir de la posguerra. Un conjunto de obras compuestas en la década del 50 se abordaron la palabra desde otro lugar que el que había caracterizado las relaciones con el texto poético o dramático en la música tradicional. Obras como *Aria* de John Cage, *Cori di Didone*, de Luigi Nono, *Gesang der Jünglinge* de Karlheinz Stockhausen, el ballet electrónico *Electre* de Henri Pousseur, o *Dimensioni II* de Bruno Maderna, hicieron del lenguaje algo más que un sustrato para el canto y un objeto de la representación. Lo constituyeron ya sea como parte, o como sustancia entera del texto musical, sometido a formas de emisión que trascendían la oposición entre el recitado y el canto. Entre este conjunto de obras es especialmente interesante *Thema* (*Omgaggio a Joyce*) de Luciano Berio, porque en ella el procedimiento compositivo, centrado en el aspecto fonético de la palabra, se corresponde al mismo tiempo con la condición del texto empleado como material musical.

La relativa autonomía del plano fonológico fue objeto de la reflexión teórica de Saussure y, con pocos años de diferencia, de la elaboración literaria de Joyce. Esa conjunción representó el punto de encuentro, en la década del 50, entre Umberto Eco y Luciano Berio. Eco se encontraba entonces escribiendo los ensayos que integrarían su libro sobre las poéticas de Joyce*. Berio, por su parte, había fundado en 1955 un laboratorio de música electroacústica para la Radio Audizione Italiane en Milán, al cual, inspirado por el pensamiento de Saussure, que comenzaba por esos años a tener un enorme impacto en el campo intelectual europeo, denominó *Studio di Fonologia Musicale*. Allí, Eco y Berio planificaron un programa de radio titulado "Onomatopeya en el lenguaje poético". El programa iba a trabajar con pasajes de Poe, Dylan Thomas y Auden, leídos por Cathy Berberian, una cantante extraordinaria que desarrolló un particular estilo vocal, y que estaba por esos años casada con Berio. El programa finalmente nunca

emitió, pero las grabaciones, que se habían centrado en la abertura inicial del capítulo de las sirenas del *Ulises*, leído en diferentes idiomas, dieron origen a *Thema* (*Omgaggio a Joyce*), para cinta magnética, compuesta en 1958.

La composición de *Thema* sigue algunos de los procedimientos constructivos del propio Joyce. La condición "musical" del capítulo de las sirenas se manifiesta no sólo en el realce de elementos onomatopéyicos y aliterativos en la prosa sino también en la disposición de las entradas y salidas de los personajes que visitan el bar Ormond al mediodía como las partes instrumentales de una *fuga per canonem*. La abertura del capítulo retoma una técnica que Joyce había empleado ya en el capítulo de las piedras errantes. Allí, en una analogía con un procedimiento que Joyce podía ha-

duce en *Thema* una polifonía, en el sentido musical del término, mediante la superposición de cuatro registros de la misma voz de Berberian. La obra radicaliza también la descomposición de la secuencia narrativa de Joyce, la extrema en una fragmentación de la palabra misma. Se vale para ello del principio de la fonología saussureana, pero no de su contenido empírico. Berio construye series fonológicas (un equivalente de las series musicales) con los sonidos del habla, ordenados con un criterio articulatorio (es decir, de acuerdo con las posiciones de la boca y los modos de emisión sonora requeridos para su producción). Una de las series tiene por ejemplo en un extremo la secuencia "bl" de "Blew. Blue Bloom..." (línea 6) y en el otro la 's' de la última línea de la abertura: "Pearls: when she. Liszt's rhapsodies. Hissss" (línea 36). Pero luego dispone esos ele-

taje sobre una cinta magnética, incluidos la superposición de elementos idénticos con diferentes relaciones temporales (cambios de fase, por así decir), transposiciones en la frecuencia y diferentes tipos de filtrados.

Estas operaciones sobre el material textual dan lugar a un vocalismo ilusorio, del cual emergen ocasionalmente fragmentos comprensibles, que pronto vuelven a ser absorbidos por la textura. La inteligibilidad se constituye así como un parámetro compositivamente manipulado, análogo a otras dimensiones del mate-

“La obra de Berio sigue algunos de los procedimientos constructivos del *Ulises* de Joyce.”



Luciano Berio y Cathy Berberian durante la grabación de *Thema* (*Omgaggio a Joyce*), 1958.

ber oído en varias de las piezas que ejecutaba al piano, una frase aislada y extraña aparece como una interpolación en el medio de una narración que la incluye pero no la requiere ni la explica. Esa frase revela su significación más adelante, cuando encuentra su propio contexto. El procedimiento, en el capítulo de las piedras errantes, sugiere la simultaneidad de dos acontecimientos en diferentes lugares de Dublín. El proceso pierde, en el capítulo de las sirenas, su función narrativa. Las frases aparecen desarticuladas, como piezas de un mosaico, formando una textura verbal sin historia alguna.

Thema (el nombre de la obra alude a la idea de la abertura como una exposición de los 'temas' de la fuga) intenta radicalizar el procedimiento. Mientras que en Joyce la polifonía refiere al entramado de hechos y personajes, la voz narrativa, observa Berio, es una voz 'solista'. No hay fuga en el plano de la narración misma. Berio pro-

mentos en encadenamientos sintagmáticos sobre bases puramente musicales, como el contenido de ruido de cada sonido, produciendo en ocasiones secuencias inexistentes e incluso difíciles de pronunciar.

Cada elemento desarticulado del texto fue transformado de acuerdo con tres procesos, cuya aplicación estaba determinada por la naturaleza original del elemento mismo. Elementos caracterizados por interrupciones abruptas o simplemente una discontinuidad del sonido, como en la frase "Goodgod he neverheard inall" (línea 29), se convierten en periódicos o pulsados, para insertarse luego en una línea continua de sonido. Elementos originalmente continuos, como los fonos silbantes de "Hissss" (línea 36), se vuelven discontinuos mediante su manipulación y transformación electrónica. Por último, secuencias rítmicamente repetitivas (como "thnthnth", línea 2) se vuelven continuas y luego discontinuas. Todas estas transformaciones fueron realizadas mediante operaciones de mon-

rial musical. Pero no es sólo la inteligibilidad lingüística plena la que al mismo tiempo se ofrece y elide, sino, en virtud de los procedimientos electrónicos, la identificación misma de lo sonoro como procedente de la voz hablada. Las operaciones a las cuales la voz se ve sometida dan lugar a materiales cuya naturaleza fonética se desdibuja o se vuelve irreconocible. En *Thema*, sostiene Berio, pasamos de un espacio auditivo "poético" a uno "musical". Ese espacio sonoro se basa en un material poético que al ser transformado se vuelve música. Berio buscó con su pieza producir una transición imperceptible entre esos dos espacios auditivos. Para ello hizo antecedente las presentaciones de *Thema* con la lectura de Berberian del fragmento de Joyce, de modo tal que la 's' que domina el final del pasaje se confundiera con el inicio de la obra, que comienza precisamente con ese sonido.

Berio compone en *Thema* un continuo desplazamiento de la materialidad del significante hacia el signo, que emerge en forma fragmentaria y vuelve a diluirse en la sonoridad. Un desplazamiento análogo articuló las relaciones históricas que la música estableció con la palabra así como sus formas de producción de sentido. ■

* *Le poétique de Joyce*, Bompiani, Milán, 1962. Hay traducción castellana: *Las poéticas de Joyce*, Lumen, Barcelona, 1993.

Nikola Madzirov - traducción de Marija Krstevska

Es rápido el siglo

Cuando alguien se va todo lo que hicimos regresa

A Maryan K.

En el abrazo detrás de la esquina reconocerás que alguien se va a alguna parte. Siempre es así. Vivo entre dos verdades como una luz de neón que vacila en un pasillo vacío. En mi corazón cabe cada vez más gente, porque ellos ya no están. Siempre es así. Empleamos un cuarto de nuestra vigilia en parpadear. Olvidamos las cosas aun antes de perderlas – el cuaderno de caligrafía, por ejemplo. Nada es nuevo. El asiento en el autobús siempre está caliente. Las últimas palabras se transmiten como cubos oblicuos en un incendio veraniego. Mañana sucederá lo mismo – la cara antes de desaparecer de la foto perderá primero las arrugas. Cuando alguien se va todo lo que hicimos regresa.

Es rápido el siglo

Es rápido el siglo. Si yo fuera viento, hubiera pelado las cortezas de los árboles y las fachadas de los edificios de los suburbios.

Si fuera oro, me hubieran escondido en los sótanos, en tierra frías y entre juguetes rotos, Me hubieran olvidado los padres, pero sus hijos me recordarán eternamente.

Si fuera perro, no hubiera tenido miedo a los refugiados, si fuera luna no hubiera tenido miedo a las ejecuciones.

Si fuera reloj de pared hubiera ocultado las grietas.

Es rápido el siglo. Sobrevivimos los terremotos débiles mirando hacia el cielo y no hacia la tierra. Abrimos las ventanas para que entre aire desde los lugares que nunca hemos visitado. Las guerras no existen, porque cada día alguien hiere nuestro corazón. Es rápido el siglo. Más rápido que la palabra. Si estuviera muerto todos me creerían cuando me callo.

Antes de que nacióramos

Las calles estaban asfaltadas antes de que nacióramos y todas las constelaciones también estaban creadas. Las hojas se descomponían junto al borde de la acera. La plata se ponía negra sobre la piel de los trabajadores. Los huesos de alguien crecían en la longitud del sueño.

Europa se unía antes de que nacióramos y el pelo de una chica tranquilamente se extendía sobre la superficie del mar.

Las agujas del reloj

Hereda tu infancia del álbum de fotos. Transporta el silencio que se extiende y estrecha como una bandada de aves en vuelo. Guarda en tus manos la irregular bola de nieve y las gotas que bajan por la línea de vida. Di la oración con los labios cerrados: las palabras son la semilla que cae en la maceta.

El silencio se aprende en el vientre.

Trata de nacer como la aguja grande después de medianoche y los segundos te adelantarán.

Nace la perfección

Quiero que alguien me hable de los mensajes del agua a través de nuestros cuerpos, del aire de ayer en las cabinas de teléfono, de los vuelos que se cancelan por visibilidad reducida y a pesar de todos los ángeles invisibles de los calendarios. Del ventilador que llora por los vientos tropicales, del incienso que huele maravillosamente mientras desaparece - quiero que alguien me hable de estas cosas.

Creo que cuando nace la perfección, todas las formas y verdades se agrietan como cáscara de huevo.

Sólo el suspiro de las despedidas suaves puede rasgar la telaña y la perfección de los países imaginados puede posponer la secreta migración de las almas.

Y qué hago yo con mi cuerpo imperfecto: voy y vuelvo, voy y vuelvo, como una sandalia de plástico sobre las olas en la orilla.

Luz y polvo

Te encontraré en un tiempo entre las cuatro estaciones, cuando llevan a los niños de paseo, y las almas regresan como platos sucios en una cantina obrera.

No somos una religión y nadie cree en nuestras sagradas escrituras.

Nuestras miradas se esconden en los pliegues de las cortinas que dejan pasar oraciones ajenas y luz que cae.

¿Se tocarán nuestros ángeles cuando nos abrazamos en la oscuridad, alguien encenderá una vela para proclamar un reino?

Somos la luz de una cerilla consumida que se convierte en polvo cuando alguien la toca.

Todo

Todo es caricia. La nieve recogía sus alas sobre las colinas, yo recogía mis palmas sobre tu cuerpo como cinta métrica que se desenrolla sólo por la longitud de otras cosas. El universo existía para que nacióramos en lugares diferentes y nuestra patria fuera el arco iris que une dos jardines que no saben uno del otro. Así pasaba el tiempo: cultivábamos el miedo dentro de nosotros mientras en los demás nacía la admiración. Nuestras sombras se hundían en pozos envenenados, las palabras que alguien había dicho desaparecían y aparecían como pedazos de vidrio en una playa de arena, rotas y afiladas. Todo es recuerdo. El sueño estaba cerca, lo remoto era lo que soñábamos.

El que escribe

Tú escribes. De las cosas que de veras existen. Pero ellos dicen que estás inventando.

Te callas. Como una red lanzada por pescadores furtivos. Como un ángel que sabe qué traerá la noche.

Y viajas. Olvidas, para poder regresar.

Escribes y no quieres recordar la piedra, el mar, los creyentes que duermen con las palmas separadas.

Cuando el tiempo pare

Somos residuo de otro siglo.

Por eso no puedo hablar de hogar, ni de la muerte ni de previstos dolores.

Ningún excavador salvaje ha encontrado hasta ahora las murallas entre nosotros, ni el frío en los huesos en los residuos de todos los siglos.

Cuando el tiempo se detenga, entonces hablaremos de la verdad y las luciérnagas formarán una constelación sobre nuestras frentes.

Ningún falso profeta había previsto la rotura de un vaso, ni el contacto de dos palmas –dos verdades grandes de las que surge agua pura.

Somos residuo de otro siglo. Como lobos, a la vista de la culpa eterna, nos retiramos hacia paisajes de domesticada soledad.



Gumiliov, prisionero de la Cheka, en 1921.

Nikolai Gumiliov

Nikolai Stepánovich Gumiliov (1886-1921), nació en Kronstadt, un pueblo cercano a San Petersburgo, en la familia de un médico naval. Al acabar el bachillerato en el liceo de Tsarskoe Selo, fue a París y estudió en la Sorbona. En 1905 publicó su primer libro de poesía, *Put' konkvistadorov* (El camino de los conquistadores), que más tarde calificaba de infantil. En 1907 empezó a viajar por África; a partir de esta experiencia, escribió *Romanticheskije tsvety*, su segundo poemario, que apareció en 1908. En 1910 publica *Zhemchuga* (Las perlas), y el mismo año se casa con Anna Ajmátova. En 1911 funda una asociación llamada *Tseh poetov* (El gremio de los poetas), de la que formaban parte, entre otros, Anna Ajmátova y Osip Mandelstam. Junto con ellos Gumiliov proclama el acmeísmo, un nuevo movimiento poético, cuyo objetivo es superar la influencia del simbolismo e introducir en la poesía unas imágenes claras y un lenguaje más moderno y cotidiano. De esta época datan también los artículos de Gumiliov sobre poesía y sus traducciones de poetas franceses contemporáneos. En 1912 aparece *Chuzhoe nebo* (El cielo ajeno), y el mismo año nace Lev Gumiliov, hijo de Nikolai y Ajmátova. En 1914 se enroló en un cuerpo de élite de la caballería rusa; al vencer la revolución, fue destinado en la representación militar en París. Los poemarios de Gumiliov que la crítica considera los mejores salieron en los últimos años de su vida: en 1916 se publicó *Kolchan* (El carcaj), en 1918 *Kostior* (La hoguera) y en 1921 *Shator* (Tienda de campaña) y *Ognennyi stolp* (Columna de fuego). En ese año de 1921 Gumiliov fue arrestado por la policía secreta, la Cheka, falsamente acusado de participar en una conspiración militar contra el gobierno. Al cabo de poco tiempo lo fusilaron: la fecha exacta de su muerte y el lugar del entierro son desconocidos.

J. M. y X. D.

Nikolai Gumiliov - traducción de José Mateo y Xenia Dyakonova

Sombras del arenal del Paraíso

La jirafa

Hoy veo tristeza en tus ojos, un brillo especial,
tu brazo especialmente fino al asir las rodillas.
Escucha: muy lejos, muy lejos, a orillas del Chad
hay una jirafa de gracia exquisita.

Muestra su cuerpo garbosa esbellez y dulzura,
y lleva pintado en la piel un arabesco embujado;
con ella podría igualarse tan sólo la luna que oscila y se quiebra en las aguas del lago.

Si miras de lejos, parece un vistoso velero, de cerca, si corre, es el vuelo ligero de un pájaro.
Yo sé que la Tierra contempla un sinfín de portentosos
cuando ella se esconde, al ocaso, en su cueva de mármol.

Conozco los cuentos alegres de extraños países,
del joven guerrero y la chica, de amor y de furia...
pero con el tiempo te has hecho a una densa caligine:
no es fácil que creas en nada, si no es en la lluvia.

Y ¿cómo podría contarte un jardín tropical, la palma sutil, el olor de una flor nunca vista?
No llores, escucha... muy lejos, a orillas del Chad,
hay una jirafa de gracia exquisita.

(1908)

Ella

Conozco a una mujer: una quietud, una amarga fatiga de palabras,
habita en el misterio de la luz que brilla en sus pupilas ensanchadas.

Su alma tan sólo se abre ávidamente al color de la música del verso;
ante la vida larga y sus deleites
su gesto se hace sordo y altanero.

Y con tanto sigilo, y con demora,
qué extraño es su pausado caminar;
no se puede decir que sea hermosa,
pero es dueña de mi felicidad.

Si ansío libertades y me siento orgulloso y feraz, la voy a ver:
para aprender lo que es dolor sereno y dulce, en su delirio y languidez.

Ella reluce en horas de zozobra y lleva los relámpagos asidos,
y sus sueños son negros como sombras del ardiente arenal del paraíso.

(1912)

Soneto

Me siento como enfermo: turbado el corazón,
hastiado de la gente, cansado de este cuento,
sueño con los diamantes de la coronación
y con un yatagán, afilado y sangriento.

Hoy –sin superchería– me asalta la impresión que mi tatarabuelo fue algún huno violento,
un tártaro bisojo: lo taró la infección que a través de los siglos me toca con su aliento.

Callo; me desvanezco; ceden los torreones:
una ciudad de cúpulas azules, floreciente,
perfumada de patios de jazmín: héla aquí;

y un océano blanco, todo espuma en jirones,
y rocas de granito que alumbraba el sol poniente...

Ah sí, aquí nos batimos; aquí es donde caí.
(1914)

El obrero

Sigue trabajando ante el horno encendido,
él, en cambio, todavía sigue en vela;
y sumiso, por la forma en que acostumbra
a entornar sus párpados enrojecidos.

Los demás trabajadores ya descansan,
él, en cambio, todavía sigue en vela;
se consagra entero a moldear la bala que me arrancará algún día de esta tierra.

Ha acabado: su mirada cobra aliento;
regresa; la luna brilla; y a estas horas,
sola en la ancha cama, cálida y con sueño,
todavía está esperándolo su esposa.

Esa bala que ha fundido silbará
por encima de la espuma gris del Dvina;
esa bala que ha fundido se hundirá
en mi pecho, porque vino a por mí vida.

Yo, con la melancolía de la muerte,
caeré, y veré fluir mi vida entera:
a raudales correrá mi sangre ardiente
por la hierba medio seca y polvoriento.

Y por mis amargos y fugaces días,
Dios entonces me dará la paga justa:
quien lo ha obrado, en su camisa desteñida,
es un hombre viejo y de corta estatura.

(1917)

El pavo

En la mañana de memoria esquivo
aún recuerdo un prado de color,
donde reinaba la figura altiva
de un pavo: yo lo amaba con ardor.

Había en él maldad y libertad,
su pico, rojo como llama ardiente;
y por los cuatro años de mi edad,
él me despreciaba intensamente.

Presas de chocolate y caramelo,
y zumos de naranja y de limón
no me servían de ningún consuelo
en la conciencia de mi humillación.

Y de nuevo llegó una gran desgracia,
que como una oleada renovó
la pena y la vergüenza de la infancia:
tú, pérfida y amada, dices ¡NO!

Todo pasa en la vida tornadiza,
pasa la pena y el amor; y al cabo,
yo te recordaré con la sonrisa
con que me acuerdo ahora de aquel pavo.

(1920)

Mis lectores

Un viejo vagabundo que allá en Addis Abeba
había subyugado a muchas tribus
me mandó con un escudero negro
un saludo compuesto con mis versos.
Un teniente que había transportado
sus lanchas cañoneras bajo el fuego enemigo,
toda una noche, sobre el Mar del Sur,
me citó de memoria versos míos.
Un hombre que metido entre el gentío
mató al legado del emperador
vino a estrechar mi mano
para darme las gracias por mis versos.

Muchos: fuertes, alegres y malvados,
y matadores de hombres y elefantes,
muertos de sed en medio del desierto,
congelados al borde de los hielos perpetuos,
criaturas leales de un planeta
fuerte, alegre y malvado,
acarrear mis libros en la alforja,
los leen en un bosque de palmeras
y los olvidan en un barco hundido.

No los insulto con la neurastenia,
no los vejo con la bondad del alma,
ni insisto en aludir al contenido
profundo de una cáscara vacía,
pero si en torno suyo silban balas,
si el oleaje rompe la borda de sus barcos,
enseño a no temer,
a no temer y hacer lo que haga falta.

Y cuando una mujer de cara hermosa,
la única amada en todo el universo,
diga: "no te quiero", enseño a sonreír
y a no volver jamás;
y cuando los alcance la última hora
y una roja y opaca cubra sus ojos,
les enseño de inmediato a recordar
la vida dulce y cruel,
toda esta Tierra familiar y extraña,
y a presentarse ante la faz de Dios
con palabras sencillas y serenas
para esperar tranquilamente el juicio.

(1921)

El sexto sentido

Enamorado de nosotros, bello el vino.
Para nosotros puesto al horno, bueno el pan;
y buena la mujer que podemos gozar
dulcemente después de haber sufrido.

Pero, en cambio: ¿qué hacer con el alba rosada
que se enfía en la altura lejana del cielo
donde todo está envuelto en silencio y en calma?
¿Qué podemos hacer con los versos eternos?

Pues ni comerlos, ni beberlos, ni besarlos:
irreprimibles, los instantes se nos van,
–por más que alcemos hacia el cielo nuestros
brazos–
perpetuamente condenados a pasar.

Como a veces un niño en la contemplación
del baño de unas chicas, deja atrás los juegos,
sin saber nada todavía del amor,
con la tortura misteriosa de un deseo;

como una húmeda bestia, hace tiempo,
bramaba
de la impotencia, en la espesura de equisetos,
al presentir sobre los hombros unas alas
que apenas eran, por entonces, un proyecto;

así, Dios, ¿y hasta cuándo?, un siglo y otro
siglo,
bajo un cuchillo de naturaleza y arte,
nuestro espíritu grita, y sufre nuestra carne,
alumbrando un nuevo órgano: el sexto sentido.

(1921)

Un sueño resistente

“Los poemas de este libro poseen la condición de un sueño que reclama ser interpretado, aunque su cualidad más determinante es que resiste la interpretación”, escribe Mario Arteca sobre *El cutis patrio*, el nuevo libro del poeta Eduardo Espina (Montevideo, 1954) recientemente publicado en Buenos Aires por editorial Mansalva.

por Mario Arteca

1 Es sabido que la ambigüedad en poesía radica en que no puede pensarse (y escribirse) más que estableciendo una moral exterior, indiferente a la moral cultural preexistente. Por eso, en la poesía de Eduardo Espina cualquier intento de sumarse a esa inestable generalidad no se da como la manera de una impronta estilística determinada, sino como una escritura que no sobreimpone práctica alguna que pudiera ser reproducible. Su escritura no se plagia a sí misma, se desentiende de sus posibles manipulaciones, y busca alejarse de sus propios límites. Existe sí, afinamiento e integración; y eufonía, entendida como proporción. En ese sentido, se puede decir que los objetos y el sujeto en *El cutis patrio* se dan como variables immanentes del enunciado, ajustados al rigor verbal que infecta todo el texto. Del libro de Espina, no obstante, se deduce el estatuto de su poética: que escribir es experimentar y problematizar, y que agredir la superficie lingüística no es sino hacer derrapar al lenguaje del que se inviste el poeta.

El cutis como piel primera, membrana del disfraz que toma la “palabra cuando aplana el plural de la montaña, se quita la capa, es muchas”. *El cutis patrio*, de Eduardo Espina, desmonta las palabras, las yuxtapone delante y detrás, unas a otras, hasta oscurecer la superficie verbal por superposición de transparencias. Son los “elementos de la moda”, o del modo, lo que se trastorna cuestionado. Cuando dice que las palabras replican como “zonas sabrosas, saliendo a la lentitud”, Espina no hace más que marcar su área de disputa: la escritura poética como una buena carne a las brasas, dejándose paladear, yendo de lo informe a lo uniforme mediante un ejercicio de morosidad. Esa velada en cámara lenta de una sintaxis que se concibe apremiada, no hace otra cosa que situar el estilo de Espina en un corsé imaginario, pero no por eso menos palpable. En *El cutis patrio*, aquello que sujeta a las palabras no conforma necesariamente el poema, porque de lo contrario se estaría frente a un mero artificio de contención. De esta manera, Espina juega con aquello que Carlos Ger-

mán Belli llama “asir la forma que se va”, pero con una diferencia cardinal: en el poeta peruano, la preocupación por transformar el fondo, el clima o el escenario de sus textos, no adultera una métrica tradicional (al contrario, se sirve de ella); en cambio, en el bardo uruguayo, la aproximación a la forma (“el hoy constante de lo anquilosado”) lleva a una versión del suceso rítmico, y es por eso que sus textos ambientan una escena donde la pretensión de verdad no seduce siquiera con su *bijouterie* de imitación. No todo lo que reluce es Lezama.

Por otra parte, lo mismo que la poesía de John Ashbery, los trabajos incluidos en *El cutis patrio* poseen la condición de un sueño que reclama ser interpretado, aunque su cualidad más determinante es que resiste la interpretación. De otro modo, el sueño no tendría fórmula posible.

2 Ahora bien, aunque es cierto que Espina desecha la lógica, no se desentiende del sentido, incluso cuando es difícil llegar a él. El sentido no se borra sino que se dispersa, queda embalado en una estructura concéntrica, vitalicia, del que no logrará escaparse fácilmente. En estos poemas el sentido “hace tiempo”; es más: cede al destino del deseo. Es

una máxima, pero también una noción de mínima para acorralar los poemas a un estatuto por fuera del significado. *El cutis patrio* es un texto recóndito, o bien un abismo cerrado en el que uno no sabe qué está mirando, y lo único a lo que uno debe aferrarse es “al propio y natural salvajismo”, como diría Frank O'Hara respecto de las pinturas de Grace Hartigan.

En ese aspecto, el sentido en Espina se demora, y ese “hacer tiempo” se extiende en un afinamiento formal que recuerda la caída de la arena en su intersticio de tiempo, hecho reloj. Espina una y otra vez da vuelta su clepsidra-poema para recomenzar el sentido que no se completa, sino que se afina (incluso de un modo acústico) hasta desaparecer en el estado cero de la forma. Así, la resurrección del poema es vista como un parásito que se adhiere al rostro de un ave de recorrido circular, huidiza, impostora y teatral como un tero (algo así como el pájaro nacional uruguayo). En sus textos, también Espina pega el grito del sentido en un lugar ya camuflado, permanentemente cambia de ruta, de génesis, y donde la superficie es sometida de acuerdo a quien la encare o la interese. Se trata de pliegues incluidos por los amantes conforme una luz, un campo sencillo, “fácil, feliz”, donde se desarrolla el chisporroteo de las apariencias. Así queda más en claro este dominio de las palabras en la lengua (cutis) materna (patrio). Espina consigue, de esta manera, que brille un rayo de luz en las palabras y se oigan gritos entre elementos invisibles.

Para un escritor, y sobre todo un escritor de poesía, escribir es dar alcance a su propio límite, y también hablar el suyo, de manera que los dos sean el borde común que al separarse se ponen en relación. La poesía de Espina reproduce un pensamiento que procede de un afuera más lejano que todo mundo exterior, y por ende, acercándose a un todo interior.

3 En el poema “Momias”, Eduardo Espina traza la silueta espectral de un lenguaje que vacía al cuerpo y lo integra a una aparente perennidad. Con ello no hace más que proponer, otra vez, el contorno de una escritura (¿barroco, barroco6?); en ese cuerpo revisitado por la taxidermia del lenguaje (en Espina la escritura también es armazón y formol sobre un organismo muerto) habita una verdad que sólo confiesa su veracidad. Sin embargo, estamos frente a un poeta que desmiente la verdad como categoría absoluta, y encuentra en la ausencia de fijeza una velocidad pormenorizada por los textos. Una poesía que se blinda ante la nada, ésa es su máxima resistencia, porque funciona en lo que Espina llama “el desconocimiento perfecto del mundo”. Toda la obra de este poeta oriental, incluida *El cutis patrio*, demuestra en términos estéticos (si es que la poesía debe equipararse con la reflexión filosófica) el apresamiento del sujeto en eventos que sobrepasan su horizonte individual de sentido, de acuerdo a lo afirmado por el pensador Axel Honneth.

4 Los poemas de *El cutis patrio* no son productos de

un extravío poético, filosófico e ideológico. Como dijo el poeta Reiner Kunze en una entrevista a la radio alemana en 1977, “el subconsciente estructurado poéticamente es más fuerte en ocasiones excepcionales, que la conciencia objetiva programada en contra de la poesía”. Con reservas, podría aplicarse esta definición a momentos de la

“Estos poemas tienen la condición de un sueño que reclama ser interpretado, y sin embargo resiste a la interpretación.”

escritura de Espina. ¿Quién conoce la prehistoria de la grafía de Espina? Sólo llamando a la idea de ese subconsciente que determina toda su obra, podemos convergir en una mínima respuesta. No obstante, Espina es poseedor de una escritura incorregible, es decir, que se fortalece en la diferencia y trastorna las semejanzas. En ese sentido, pocos escritores son tan reconocibles a simple golpe de vista, poniendo en funcionamiento un mecanismo de relojería lírica que se da en el diálogo deseante con su lengua geográfica: el uruguayo. Por otra parte, su mecanismo compositivo puede verificarse en una excelente entrevista de Enrique Mallen publicada en el número 11 de la revista *Tsé-Tsé* (2002), donde Eduardo Espina define a su poesía como un intento de “observar al instante como una estructura que puede ser desarmada y extendida, y no como un caos sucesivo y exasperado que esconde su origen y niega su sentido”, presentando a la vez una estructura “detenida y desarmada”. Así es que el escritor uruguayo no formula un discurso poético convencional, ya que *El cutis patrio* se dificulta en la superficie; en su aparente organización monolítica, las palabras en este libro definen un área móvil, aérea, esponjosa, como de arena movediza. Cuanto más cómodos nos encontramos en sus poemas, con mayor facilidad nos hundimos en ellos. ☒

Eduardo Espina

El porvenir será lo próximo

(Entre un año pasado y mañana)

Pasan cosas que nunca suplican, el ibaripitá de tan abultado turba al bel marchito vuelto caprichos entre un extremo y lo tremendo. Hoy ya no es un día después de ayer, otro tiempo como llega ha de ser cada vez acercándose a él. De la horca cae la respuesta del buen reno, una pata para arriba si al rival le viene bien el viento de todo dado a la idea de soplar. De Sur a Sur, de sí a nunca más, cise a seguir al asirio siguiente. Ya oye alto, ya la cumbre cubre. Un volcán con eco en cantidad. Alaba en larvas el alba a lo real cuando tanto distante se define, sea ya de iluminadísimo simún por la ambivalencia del accebar viendo todo cuanto la abeja vio. El mundo muda nomenclaturas,

cambia ambiguas algas y aguas, el año de la superflua necesidad. De no ha hecho la dicha su vuelto, como a deshora la suerte mejora. Días, semestres, sábados enteros. En el escondite por el calendario, listo estaba con esclavo a culminar la mirada del que arara por detrás. Hablaba desde el arebol invernal, tales cosas sabrá del árbol abierto: la parte aterida por las tranqueras en quimera de aromas hacia el sol aserrando a la abeja vestida de novia que además fue inmediata. Haría mención su movimiento a las regiones siguiendo los astros según el río y la reserva valiente. Vendría un mirlo a la mirada, la mitad todo pero también vendrá. Ha venido esto aquí al quedarse, la intriga deja lugar a los grajos. De lo escaso que aún se conoce, lo sucedido es lo único incierto.

LA VOZ DE UNA VOCACION

Arturo Carrera, *Ensayos murmurados*, Mansalva, Buenos Aires, 2009.

Arturo Carrera no carece de la virtud que le atribuye a Borges: "Creo que Borges tuvo esa grandeza: aceptar escribir, críticamente, acerca de sus precusores". Con sus contemporáneos Borges fue doblemente crítico y el *Borges* de Adolfo Bioy Casares puede servir de mapa contorno o matriz crítica para evaluar—al tiempo que se miden sus veredictos y ceguera—el de curso de algunos nombres en la literatura argentina. Si nos valemos de esta suerte de ejercicio de esgrima, eficaz para el arte de oponer gustos, es curioso observar como casi todos los poetas elogiados por Carrera en sus ensayos habían sido demolidos por Borges con anterioridad. Es el caso de Oliverio Girondo, víctima constante del autor de *Ficciones*: "Toda la obra de Oliverio cabe en una página de Jules Renard o de Gómez de la Serna. Toda la obra de Oliverio son tres o cuatro greguerías; lo demás son márgenes y letras en cuerpo veinte". En 1968, Bioy anota: "Leemos absurdas cacografías de la Pizarnik". Borges acota: "Los que la admiran y no admiran a Betina Edelberg, ¿por qué no admiran a Betina? Es tan mala como cualquiera". El 31 de diciembre de 1974, Borges suelta: "Una personalidad tenue que está imponiéndose es la de Juan L. Ortiz. No pasa un día sin que me lo nombren. Yo creo que ya es inextinguible. Si escribis versos en líneas muy cortas, de estilo alusivo y delicado... entonces no te sacan ni a patadas".

Hudson—otra contraseña para Carrera—es blanco de esa ambigüedad de estima tan recurrente en Borges: "Era un escritor simpático. No el mejor escritor del mundo como sostenía Martínez Estrada: eso es una locura y la frase no puede aplicarse a nadie". *Ensayos murmurados* de Arturo Carrera reúne textos dispersos sobre sus admirados Hudson y Ortiz, entre otros, y su libro anterior, *Nacen los otros*, ponderaba a Girondo y Pizarnik. Como escribió el propio Carrera refiriéndose a otra cuestión, podríamos confiar que "estas palabras de Borges, más que un reproche, son una meditación". No se trata de montar una puseada póstuma sino de poner de relieve el fervor de proponer cánones diversos.

La literatura argentina parece estar escandida por amistades que se relevan, criaturas encaminadas hacia un arco con vocación de zozobra. Bioy Casares y Borges, Silvina Ocampo y Pizarnik, Carrera y Aira: afectos no por asimétricos menos profundos. Hay en esas amistades un soterrada tarea de territorialización, de géneros en el caso de Carrera (poesía) y Aira (ficción), dos escritores que de lo mejor que hacen, paradójicamente, es escribir ensayos. Un

fenómeno geográfico y literario el suyo que acaso pueda verse como otra clase de obra en colaboración, al estilo de Gilles Deleuze y Félix Guattari. (Maestro de ambos, las fugas cartográficas replican las lecciones de Deleuze; en Aira y Carrera se dio una desterritorialización literal: de Coronel Pringles se vinieron a vivir a Buenos Aires). A propósito, *Nacen los otros* declara que "lo cierto es que en el origen de la poesía siguen estando, como dos indiferentes niños gemelos, imprecisos y bellísimos, casi iguales, casi perfectos, el misterio y el secreto". Aira podría considerarse el "secreto"—se fabrica y la retención a divulgarse es su marca distintiva—y Carrera el "misterio"; immanente, no es lo que no se sabe sino lo que no se puede saber.

Además de los mencionados, por estas páginas deambulan Ponge, Michaux, Bonnefoy, Calveyra, Gelman, Perlongher, Barthes: ¿y si la de Carrera fuera una vida de poemas como preparación para la novela? El *punctum* de este libro probablemente sea el ensayo sobre Hudson, retratado como escritor del pudor, la levedad y la perplejidad: "Es justo subrayar que la escritura de Hudson es misteriosa pero nunca exagerada en sus secretos delirantes... Sus textos tienen una voz: la del abuelo que al narrar y al leer mágicamente murmura". El murmullo, el susurro y el balbuceo son desvelos incurables en Carrera: "toda la literatura de Aira nos plantea en algún momento ese tartamudeo, esa suspensión, el intervalo preverbal". En un magnífico obituario de Deleuze, anota: "al balbuceo decimos cosas que acaso ya fueron dichas y que constituyen el sistema siempre nuevo de viejos remordimientos". Tal vez todo se reduzca, por el camino inverso—carrolliano— a una pregunta que Carrera plantea en *Nacen los otros*: "¿Cómo alcanzar esa antigua elocuencia de los niños?". Fuera de Calveyra, hoy pocos poetas argentinos escriben y reescriben la infancia como lo hace Carrera. ¿Cómo no perdonarle al dolor su infinita vanidad? En otro texto maravilloso, sobre Severo Sarduy, lleva la intriga un poco más lejos: "la ciega memoria de la infancia, que entra por las fáciles sensaciones al lujo de los pequeños contactos". Y añade esto sobre el mágnetico Sarduy: "Esa instantaneidad de colibrí. La apruebo. Es lo que seguí de su vida". La catarata de citas debe ser no sólo eximida, sino celebrada; Carrera ya nos había notificado de su procedimiento: "Y así es acaso mi sistema de citas: esplendoroso, porque hace 'resplandecer' lo que más quiero".

Puntuada con su "risa argentina, en cascadas" (modo en que Barthes definió la carcajada de una duquesa proustiana), la de Carrera es una auténtica lección de "lectura atenta, que es también una táctica murmurada de conjuros y presentimientos", delimita una constelación y consigue que su astro prosiga viaje con fuerza propia: "Un li-

bro se planta así a sus lectores: como un prestigioso enigma".

Matías Serra Bradford

LA POESÍA COMO CONTRA-PUBLICIDAD

Sebastián Bianchi, *Manual Arandela*, Macedonia Ediciones, Buenos Aires, 2009.

Más silenciosamente aún que cuando hace diez años publicó su *Alélico para discernir funciones*, Sebastián Bianchi acaba de editar otro libro sorprendente: *Manual Arandela*.

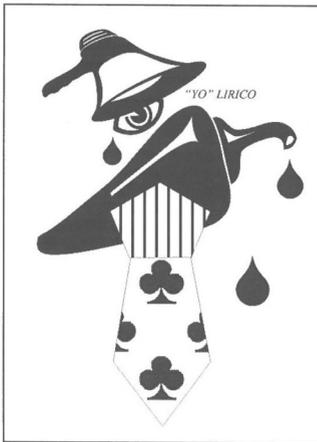
Son algo más de 100 páginas de textos diversos, en las que se suceden ensayos con prólogos, apéndices con introducciones, informes con advertencias, con reseñas, con guías de actividades,

con poemas visuales. A un texto sobre *Contrapublicidad y poesía*, que hace especial hincapié en la obra gráfica de Pablo Aguirre, sigue otro que reflexiona sobre *La didáctica como poética*; a un *Apéndice de morfología práctica* (para el pobre Carlos Bon Jovi, que incapaz de pagarse un curso de inglés o uno de castellano, incluso bonaerense, terminará optando por uno de vocablo Padua), siguen los comentarios críticos a una selección de diccionarios ("cuyos términos no se fijan a nada, sino que dejan lo que sería un hilo de baba a modo de puente entre los signos"). Al *Atormentador de sí mismo*, atribuido a Terencio, sigue una *Introducción a la poesía* ("me acompañan los poetas con sus voces estranguladas por el canto, más la palabra zozopada de los estudiosos y las escurridizas musas que me idiotizan con su gracia"). Al *Teorema de Franchela* ("que demostró que en el 8 hay dos huecos"), una serie de poemas visuales sobre los embargadores.

No siempre queda claro dónde terminan algunos textos y comienzan otros. El libro no tiene índice sino un "contiene" donde se suceden algunas indicaciones temáticas, sin número de página. Bianchi empieza tomando un asunto de existencia improbable como es la contrapublicidad y desarrolla prolijamente todo el cuerpo teórico que la justifica. Pero por lo menos desde Ponge, todos sabemos que los textos hablan simultáneamente del referente y de sí mismos. Bianchi trabaja sobre esa línea de identificación delgado, porque trabaja en el fleje en que una cosa y

la otra se confunden de manera más exacta: habla de contrapublicidad y hace contrapublicidad. Más que describirla, o al tiempo que la describe, la crea: esa es su mayor eficacia.

El primer texto largo del libro es una suerte de manifiesto y puesta en práctica de la didáctica como poética que viene desarrollando Bianchi: cómo dismantlar la fuerza disuasiva de un texto utilizando sus mismas herramientas. A las referencias, a las citas, Bianchi les hace decir lo que quiere, volviéndolas contra sí mismas, desarmándolas, desfilándolas. Finalmente la contrapublicidad es lo que Bianchi entiende por poesía: aquello que se opone al funcionamiento de la sociedad de consumo de lenguajes en cuya hipertextualidad nos desplazamos. Herramientas: una tradición que usa a Lautréamont con Maiakovski, con Tristan Tzara, con los concretos brasileños, con Guy Debord, con Alberto Greco, etc.



"Yo lírico", poema visual de Sebastián Bianchi.

El discurso de Bianchi es extremadamente delgado, señalábamos. Lo que él dice hay que leerlo en los otros. Y cuando toma la palabra, delira. Su delirio es mecánico. Está habitado por una serie de artefactos que mediante su funcionamiento engrandan ficción y dan forma a la ciencia del espíritu. Lo que delirán es el lenguaje, la gramática, su morfología. Textos de Emeterio Cerro figuran como bibliografía recomendada, y una serie de ejercicios para alumnos potencian los protocolos de abordaje de los textos.

El *Manual* se va deslizando hacia zonas de ambigüedad e incompreensión. Su productividad es la de unos signos plegándose sobre sí mismos, alimentándose de la criatura que engendran y destruyen en un mismo movimiento de enunciación. En vez de asentarse, de precisarse, el *Manual Arandela* pierde pie, como si quisiera desprenderse de esa obligación de dar cuenta de sí mismo. Es un texto que trabaja la voluntad autodestructiva como movilización hacia la propia esencia: la impredecibilidad del lenguaje. Es un manual moral, también: de la moral del escritor.

Mientras los patafísicos profesionales exhibían sus repetidos show de gags autocomplacientes, el único escritor argentino con el que Alfred Jarry se hubiese sentido en fraternal compañía, se despachaba con esta pequeña joya del contra exhibicionismo.

"Generen sus propias consignas", aconseja Bianchi a sus alumnos en una de las actividades propuestas. Páginas después él mismo arriesga una, atribuida al General San Martín, en ocasión de un enfrentamiento con un ejército mucho mayor: "Soldados, estamos rodeados, no los dejemos escapar".

Ezequiel Alemian

EL ROL DE TRADUCTOR

Rearte, Juan. *Ultimos 55 min. de la mañana*. Buenos Aires, Flora y fauno, 2009.

Juan Rearte, especialista en romanticismo alemán, traductor y poeta abre su libro con un epígrafe de Friedrich Rückert que orienta la lectura, coherentemente, hacia lo romántico, lo alemán, la traducción y lo oriental (Rückert, además de poeta del Biedermeier, fue traductor y especialista en cultura persa). Rearte muestra en sus poemas su propio trabajo de lector y traductor; su lengua, una suerte de español neutro, con escasas marcas rítmicas, "deslocaliza" a este escritor, lo mismo que sus referencias espaciales; a veces se sitúa en Leipzig o Berlín, a veces en otros lugares europeos, escasas veces en el Río de la Plata. Europa puede ser también el mundo al que lleva la fantasía ("...el laucha roe de amor e imagina una casita para compartir en los bosques de Bohemia"). Uno de los poemas se presenta como una traducción de una crónica de viaje de Georg Forster: el rol de traductor, cuando se encara de cierta manera, con conciencia de la materialidad verbal, de la torsión en los significados, de la interferencia de una nueva subjetividad, sugiere Rearte, puede convertir el más referencial de los textos en uno poético.

Rearte alude al romanticismo, pero esta corriente no pesa en su voz. Crea una poesía de tono objetivo; lo que la constituye son las formas de registro de lo observado con un estilo más bien neutro, aun en los casos en que asome lo erótico: "no quería traducir esta poesía de rückert/pero es una noche solitaria y veo que /la botella llega a su fin/ mi boca te extraña en todas tus partes/ extraño toda vez que extraño vos/ y aunque ahora deba decir otras cosas/ te levantas de nuevo entre mis papeles". Es una poesía en la que la vibración de lo sentido se distancia del yo y se corporiza fuera del poeta, se manifiesta en la "vida de las cosas" que registra; sólo muy ocasionalmente en el propio cuerpo, que es observado como algo más del entorno. Necesita de esa dis-

tancia para construir un significado: "cuerpos pequeños/que a la distancia del tiempo/sugieren espacios donde viviera/ si la distancia me acerca/donde crecen/trincheras al sol, puntos de observación".

El rol de traductor, el que deja mínimas pero inevitables marcas de su subjetividad en el texto traducido, se ve también en la manera en la que Rearte "traduce" otros textos no necesariamente poéticos, como un noticiero televisivo: "A Myriam De-gauche/ que nació en Bélgica/ y se crió en Charleroi, al sur del país./ ayer la vimos hacerse es-tallar-/ a la joven bomba tomar aire y correr./ ¿qué pensabas a toda carrera?/ un convoy en Ba-ghda (norte de Bagdad)/ destrozado y los cuerpos de diez gran-jeros/ sembrados en el viento". En la "traducción poética" de la información periodística man-tiene el tono distanciado, con un lenguaje "neutro" (convoyes, granjeros). Como es frecuente en esta colección de poemas, el autor consigue la presencia de los otros a través de pequeños indicios (el aire que toma Myriam antes de iniciar su carre-ra, en seguida también esos otros tienden a transformarse en objetos, los que a su vez to-man rasgos humanos: los que son "sembrados" son los granje-ros; la juventud no corresponde ya a Myriam sino a la bomba. Junto con "nosotros", los que "vi-mos", el yo observa, detalla, se pregunta y si bien se aproxima a la mujer al punto de sentirle la respiración, no puede entrar en su subjetividad más que a través de una pregunta que no tendrá respuesta: "¿qué pensa-bas a toda carrera?")

En el mundo de referencias de Rearte lo que domina es lo doméstico, un paisaje privado, un cuarto propio cuya ventana al mundo son los libros, o la pan-talla del televisor, mientras el yo puede quedarse quieto entre "plantas de peces". Cuando está en la calle, observa la escena ur-bana como si fuera también un espacio cerrado, e incluso en la playa lo que se menciona es el "pequeño auto" desde donde se la mira, como en la versión mo-derna de las playas de la pintura impresionista. Hacia ese afuera está desplazada la agitación del mundo y del yo, siempre obser-vada desde ese interior protegido como por un eterno encanto-miento (los "castillos de arena/ que nunca nunca caen"). Así el poeta logra, como dice José Fra-guas en el prólogo, que "las cosas comiencen de algún modo a llamarnos la atención": su mirada no clausura el mundo sino que crea ciertas condiciones para percibirlo.

En el poema 13 se pregunta, al observar "pequeños agujeros" que observa en la esfera negra del cielo nocturno: "¿Quién va a abrirlos y ver más allá?". Rearte controla el acceso a otras reali-dades, las de los otros, las de las zonas más turbulentas del yo, respondiendo a los límites, con la responsabilidad y la medida am-bición del traductor. La voz del poeta es, dice, una "lengua interior" que apenas se escucha de-

trás de la máscara del traductor ("detrás de esa máscara/ nuestra voz se vuelve invariablemente una lengua interior"). Esa "len-gua interior" se hace escuchar en los recursos que marcan la opacidad de la realidad señala-da, al tiempo que sugieren un significado que nunca llega a formularse expresamente, como el rayo al que no siguió ningún trueno de la crónica que traduce de Forster.

Eduardo Mustip

UNA EXTENSA FAUNA

Anahi Mallol, *Zoo, Paradiso, Buenos Aires, 2009.*

John Berger decía que la mi-rada de los animales nos resulta inquietante porque nos devuelve a nuestra soledad. Tal angustia perdió su carácter en el momento en que para alejar-se de la naturaleza la sociedad los marginó al zoológico. Desde entonces, el contacto entre ellos y los hombres se cubrió de indife-rencia.

Este zoológico pasivo no es el de Mallol. Por el contrario, aquí se trata de un bestiario en el cual la tensión entre lo humano y lo animal conduce a transforma-ciones mutuas, a partir de



Anahi Mallol

un reconocimiento de los ani-males como portadores del uni-verso de la otredad.

Cada uno de los poemas del libro define a un animal; sin em-bargo, los procesos de identifica-ción son más bien tardíos en el texto, cuya estructura se acerca a la de una adivinanza. Prime-ro, la observación, el paseo lento que Mallol despliega alrededor de su presa, desprendiendo indicios. Si hay una misión arqueo-lógica en este bestiario, ella con-siste en la extracción de una esencia, una suerte de verdad de la especie. Cada animal tiene un destino asignado, cuya posi-bilidad de variación es reducida al medio y a pocos factores exte-riores. El trabajo de Mallol es la descripción y narración de esas historias, y la pregunta implíci-ta—el uso de la primera persona en el poemario es limitado, y permite que los animales fun-cionen como signos—es cuánto de estas predestinaciones po-dría repetirse entre los hombres ("a las ocho semanas exactas/ cada uno de los nueve miem-

bros/ de la familia estival/ va a tener que emprender/ su cami-no/ solo/ como por lo demás/ cualquiera tiene que hacer/ cualquiera de nosotros").

De alguna manera este giro ya estaba señalado por el epigra-fe de Jean Genet al comienzo, la idea de que cada emoción puede surgir algo animal, proveer la aparición de una bestia. En este sentido, el libro de Mallol res-peta la tradición de los bestiarios bien literarios y nada biológicos: su ordenamiento y descripción se hallan interrumpidos por la emoción de quien observa, y esto acontece tanto en la observación de un detalle como en el excursu que aquella vida propone. El úl-timo poema es un desarrollo de esta afectación. El recorrido im-posible de un perro moribundo en una calle de Medellín, dice la poeta, "me arrastraba hacia mi muerte". Sobre el final del libro se explicita así el borramiento de la frontera entre el observador y lo observado: el mundo de los animales puede ser la miniatura del mundo de los hombres.

"El ritmo de Zoo sería enton-ces como la interioridad muda que los animales esconden", afir-ma Silvio Mattoni en el epílogo que acompaña al libro. Una interioridad sin palabras de la que Mallol tomaría posesión, como para observar la naturaleza desde su punto de vista y alcanzar esa mixtura entre la visión del entorno y la vastedad metafó-rica. Así mira desde la mirada del cello, "el ojo en su superficie/ todo lleno de cielo/ por un lado y por el otro/ un mar/ un mar in-menso/ de arena dorada".

Como en los poemas de *Óleo sobre lienzo*, su libro anterior, los versos breves apuntan a la construcción de un instante. En esta ocasión, parece tratarse de un intento de captura: cada animal en una imagen.

El efecto de unidad del libro no es provocado únicamente por la temática común de los poe-mas. Lo que los une es la bús-queda y el hallazgo de lo extra-ño. El zoo de Mallol es una exten-sa fauna que va desde la casa hasta los lugares más exó-ticos, como el polo ártico o el de-sierto del Sahara: un más allá que conjunta lo perceptible con la imaginación, y que en verdad hace que el zoológico decimóni-co al que apuntaba Berger abra sus jaulas.

Irina Garbatzky

EL ECO AMISTOSO

Marcelo Leites, *Resonancia de Las cosas, Ediciones en Danza, Buenos Aires, 2009.*

El objetivismo, como una co-rriente que disputó con otras en el panorama de la poe-sía argentina de las décadas del ochenta y noventa, hoy tiene un lugar cómodo en las diversas an-tologías. Uno de sus precursores, Joaquín Giannuzzi, alcanzó un reconocimiento tardío pero su obra ya resulta insoslayable. Sus textos no sólo describen las

cosas impasiblemente —como postularia el modelo objetivis-ta—, sino que de acuerdo con el juicio de la crítica, la mitad de ellos registra los efectos senti-mentales del "corazón". En la poesía de Giannuzzi, el mundo se revela mediante la mirada, pero también a través de los senti-mientos, reticentes y cierta-mente decepcionados. El desconsue-lo de Giannuzzi es pudoroso y, al igual que su ironía y su móxico entusiasmo, deriva de una vi-sión esencialmente trágica. Giannuzzi legó una técnica que hizo de la precisión su marca re-gistrada, y convirtió a la mirada en el soporte de su poética.

En los poemas de Marcelo Leites (Concordia, 1963) gravita la herencia objetivista. Lejos de cualquier debate o divergencia con otras estéticas, este legado poético se adapta al tempera-mento del poeta. Más que milita-r cabalmente en esta corrien-te, Leites hace uso de sus procedi-mientos con el fin de presentar un universo propio, levemente melancólico, cuyo ideal es la transparencia y la claridad. Llama la atención en sus poemas la percepción de un orden invisible, en el que la na-turaleza trabaja sutilmente me-diante la labor de los insectos, los pájaros y las plantas.

Esa zona velada comprende también al tiempo, en el que el pasado no termina de suceder y se actualiza, perpetuamente, mediante las voces ancestrales: "Hay generaciones de voces/ que mantienen la especie/ uido con invisibles lazos". Cada poema cuenta una historia, o más pre-cisamente, minúsculos aconteci-mientos vividos como pequeñas proezas. Esos hechos (un día de pesca, la observación de las lom-brices en el jardín, una pieza de baile junto a su mujer) represen-tan actos cordiales proyectados al mundo. A diferencia de Gian-nuzzi, el entorno es amable para Leites, y más que desasosijo por el silencio que rodea los obje-tos, lo que se expone es una serena aceptación de su secreto. El enigma del mundo no encuentra respuestas místicas ni religio-sas; no se lo comprende en su raíz ni se le otorga un sentido en función de un orden trascenden-te. Pero, precisamente, las cos-as, impenetrables y rodeadas de un halo misterioso, son el lí-mite positivo desde el cual se despliega la experiencia; no son motivo de aflicción, sino que son percibidas en términos de posi-bilidad y regocijo. Si la tristeza o la inquietud asoman ocasional-mente en el libro, resultan, pa-radójicamente, signos de vitali-dad; en tanto el vínculo con las circunstancias se da, también, a través de la manifestación de una carencia o de una tribula-ción, estas otorgan también pruebas de una existencia real.

Este conjunto de poemas de versos precisos y de adjetivación más bien parca construye un universo mínimo, paciente y, a pesar de los sentimientos diver-sos y hasta contradictorios, pre-senta a la alegría y la serenidad como componentes decisivos de la existencia.

Carlos Battilana

(viene de pág. 6)

ido./ el cuerpo disuelto en hilillos de primavera./ Todo era atroz si su paso era veloz./ no creías cuántos explicantes desertaron./ y él ya estaba listo para reescribir la historia/ si se le ofrecía una posible nota al pie./ Hasta intentó laminar mi caballo./ decía que trotaría mejor. Oh, te digo./ las cosas que tuvimos, denasadas./ en nuestro tiempo, denasadas./ guijarros en la orilla./ Volvimos después pero casi todos se habían ido./ Algunos dispararon de nuevo la luz de las estrellas riguro-sas/ y eso era todo lo que tenta pa-ra decirte. El se enojaría./ nos desterrarán. Nadaríamos en un delirio embravecido.

★ Barrandéguy, Emma. *Poesías completas*. Edición y prólogo de Irene M. Weiss. Edicio-nes del Copista, Córdoba, 2009.

Maestra, periodista, traducto-ra y sobre todo poeta, Emma Bar-randéguy (Gualetzu, 1914-2006), vivió en Buenos Aires, tra-bajó en el diario Crítica, publicó crónica, narrativa y ensayo y al-canzó cierta celebridad poco antes de su muerte, en 2002, cuando apareció *Habitaciones*, un libro en el que se asocian de modo fasci-nante la ficción, la autobiografía y el relato histórico en torno a una experiencia signada por la explora-ción del propio deseo y su inadecuación con las pautas sociales. Publicó cuatro libros de poemas que circularon poco, proyectó títu-los que quedaron inéditos y escri-bió casi en secreto muchos otros poemas, al punto que su obra inédita superó a la editada. Además de esos cuatro libros publicados—*Poe-mas 1934-35* (1936), *Las puertas* (1964), *Refracciones* (1986) y *Ca-mino hecho* (1991)—este volumen de *Poesías completas* ofrece tam-bién poemas aparecidos en publi-caciones periódicas y un notable corpus de inéditos, integrado por *Poemas II*, libro cuya publicación la autora había desechado pero que preservó. *Archivo*, título con el cual agrupó unos sesenta poemas, *Últimos poemas* y *Poesías sueltas*. Además hay un prólogo de Irene Weiss y una cronología de Cristina Barrandéguy. En el prólogo, Weiss distingue tres etapas en la escri-tura poética de la autora. En la primera, después de una serie de poe-mas en los que prevalece el léxico y los temas de la militancia política de los años 30, aparece la idea de la poesía como una voz "que trata de contestar a otra voz", según una cita de Virginia Woolf. En la se-gunda, a partir de *Las puertas*, se consolida una red de metáforas que asocian el cuerpo con la casa y donde los espejos y los patios son imágenes dominantes. Los poemas de la tercera etapa se encuentran "marcados en buena parte por un sentimiento de resignación frente a la inevitable decadencia física". Sin embargo, una nueva experien-cia amorosa realza los poemas y la visión del mundo en los últimos textos de Barrandéguy.

Un hombre: Las costas verdes, los sarandías, el mostrador donde acodabas tus hazñas, / aquellas suelas y el martillo curvo, / las pieles de las nutrias, / la manta testimonio de esa fiebre / que trajiste del norte, / el machete triunfal sobre las pajamas, / las redes viejas junto a tus polcas, / la canoa prestada y los anzuelos, / la cuadra de batatas que dejaste sembradas: / hoy no se hacen presencia en tus pupilas, / entran al territorio del recuerdo. / Porque la vida de

(sigue en pág. 34, col. 5)

Yo, traductor

“Recientemente, las ventajas y desventajas de la traducción automática se han convertido en el centro de un creciente debate entre los traductores humanos, debido a los grandes avances alcanzados durante los últimos años por Google Translate”, escribe David Bellos, director del Programa de Traducción y Comunicación Intercultural de la Universidad de Princeton.

por David Bellos
traducción de Jaime
Arrambide

Quién no tiene alguna anécdota de una pésima traducción para contar? El incomprensible menú de un restaurante en Croacia o un cartel de advertencia absurdamente mal escrito en una playa de Francia. La traducción “de factura humana” es igualmente deficiente en ámbitos mucho más importantes. En nuestros tribunales y hospitales, en el ejército y los servicios de seguridad, traductores mal pagos y sobrepagados embrollan millones de interacciones vitales. En esos casos, la traducción hecha por una máquina ciertamente puede ser de gran ayuda. Sus legendarios *bloopers* no suelen ser peores que los errores cometidos por humanos bajo presión.

La traducción automática también ha demostrado ser muy útil en situaciones más urgentes. En enero, cuando Haití fue arrasada por un terremoto, en la isla devastada desembarcaron equipos de ayuda que hablaban docenas de idiomas diferentes, pero ninguno el *créole* haitiano. ¿Cómo podía un sobreviviente atrapado bajo los escombros brindar información de utilidad a los rescatistas desde su celular? Si tenía que esperar a que apareciera un intérprete de chino, turco o inglés, podía morir antes de que comprendieran lo que decía. La Universidad Carnegie Mellon divulgó de inmediato su base de datos de *créole* haitiano escrito y hablado, y una red de programadores voluntarios generó, en poco más de un largo fin de semana, un improvisado sistema de traducción automática de *créole*. No producía prosa de gran belleza, pero funcionaba.

Recientemente, las ventajas y desventajas de la traducción automática se han convertido en el centro de un creciente debate entre los traductores humanos, debido a los grandes avances alcanzados durante los últimos años por el más nuevo de los grandes competidores del sector: Google Translate¹. En realidad, se trata de un debate que comenzó con el nacimiento mismo de la traducción automática.

La necesidad de una traducción rudimentaria hecha por una máquina se remonta a los principios de la Guerra Fría. Es-

taados Unidos había decidido escurrir cada palabra en ruso salida de la Unión Soviética, y simplemente no había suficientes traductores para seguir ese ritmo, así como ahora tampoco hay suficientes para traducir todos los idiomas que Estados Unidos se propone monitorear. La Guerra Fría coincidió con la invención de las computadoras, y una de las primeras tareas que se programó en esas máquinas fue “descifrar el ruso”.

El padre de la traducción automática, William Weaver, optó por considerar al ruso como un “código” que oscurecía el verdadero significado del texto. Su equipo y sus sucesores, en Estados Unidos como en Europa, procedieron de acuerdo al sentido común: un lenguaje natural, pensaban, está compuesto de un léxico (un conjunto de palabras) y una gramática (un conjunto de reglas). Si se podía introducir el léxico de dos idiomas en una máquina (algo relativamente sencillo) y también el conjunto completo de reglas de ambos idiomas con las que los humanos construyen combinaciones con sentido a partir de esas palabras (una propuesta mucho más cuestionable), entonces la máquina sería capaz de traducir de un “código” a otro.

Los lingüistas neomarxistas de la época, como Vladimir Chomsky a la cabeza, también consideraban el lenguaje como la suma de un léxico y una gramática capaz de generar, infinitamente, oraciones diferentes a partir de un número finito de reglas. Pero tal como los lingüistas anti-chomskianos de Oxford comentaron entonces, de las plantas automotrices de Gran Bretaña también salen, infinitamente, muchos autos defectuosos, cada uno con un problema diferente. Durante las siguientes cuatro décadas, la traducción automática logró resultados de gran utilidad, pero al igual que la industria automotriz británica, no cumplió con las expectativas que generó en la década de 1950.

Ahora nos enfrentamos con un monstruo muy diferente. Google Translate es un sistema estadístico de traducción automática, lo que significa que el programa no intenta desanudar o entender nada. En vez de descomponer la oración para después reconstruirla en el idioma de “destino”, como lo hacían los antiguos motores de traducción, Google Translate busca frases similares en textos que ya están traducidos en algún lugar de la web. Cuando encuentra la coin-

cidencia más probable, gracias a un dispositivo de reconocimiento estadístico de increíble velocidad y eficiencia, Google Translate lo escupe, en crudo o, ligeramente cocinado. De esa manera simula –pero sólo simula– lo que se supone ocurre dentro de la cabeza de un traductor.

Google Translate, que ya maneja 52 idiomas, elude el problema de la teoría lingüística de definir qué es el idioma y cómo funciona en el cerebro humano. En la práctica, los idiomas se usan para decir las mismas cosas una y otra vez. Para quizás el 95 por ciento de todas esas locuciones, la urraca electrónica de Google es una herramienta fabulosa. Pero hay dos limitaciones importantes que los usuarios de este u otro sistema de traducción estadística automática deben entender.

La oración de destino que arroja Google Translate no es la “traducción correcta”, ni debe ser tomada como tal. Y no solamente porque en realidad no existe una “traducción correcta”, sino también porque Google Translate sólo suministra una expresión que consiste en las frases equivalentes más probables según sus cálculos, surgidos de la comparación de una cantidad astronómica de frases rastreadas en toda la web.

En su gran mayoría, los datos provienen de documentos de organizaciones internacionales. Miles de traductores humanos de las Naciones Unidas, la Unión Europea y demás se han pasado millones de horas para producir esas comparaciones que Google Translate ahora puede escoger a su antojo. Para que Google Translate tenga con qué trabajar, primero tienen que existir las traducciones humanas.

La dispar calidad de Google Translate en las diferentes comparaciones de idiomas disponibles se debe a que la cantidad de traducciones hechas por humanos entre los diferentes idiomas que existen en la web también es muy dispar.

Pero qué sucede con la verdadera escritura? Google Translate parece capaz de hacer milagros porque tiene acceso a la biblioteca universal de Google Books. Cuando uno le pide que traduzca al inglés la famosa definición del amor de *Los miserables* –“On n’a pas d’autre perle à trouver dans les plis ténébreux de la vie”–, Google Translate sale con una muy honrosa “There is no other pearl to be found in the dark folds of life”², que resulta ser idéntica a una de las muchas traducciones publicadas de esa gran novela. Se trata de una proeza muy impresionante, en el caso de una máquina, ¿pero en el caso de un humano? Lo único que hay que hacer es bajar al sótano y buscar la vieja edición de bolsillo.

Y el programa es muy desparejo. La traducción de la primera oración de *A la búsqueda del tiempo perdido*, de Proust, arroja un antigramatical “Long time I went to bed early”³, y los resultados para la mayoría de los demás clásicos de la literatura moderna son igualmente desechables.

¿Podrá Google Translate alguna vez servir de algo en la creación de nuevas traducciones literarias, ya sea al inglés o a otras lenguas? Ante todo, debemos decir que no hay ninguna necesidad de que lo haga: los potenciales traductores de literatura extranjera no escasean precisamente: de hecho, piden a gritos más posibilidades de publicar su trabajo.

Pero aun cuando esa necesidad existe, Google Translate nada podría hacer en ese terreno, pues no fue concebido ni programado para tomar en consideración la intención, el contexto del mundo real o el estilo de cualquier alocución. (Cualquier sistema capaz de hacerlo representaría un verdadero logro histórico, pero un milagro semejante no está siquiera en los planes de los programadores de los más avanzados motores de traducción.)

Sin embargo, si nos pusiéramos por un momento en el papel de abogado del diablo y tomáramos una postura decididamente eústica respecto de cierto género de ficción extranjera contemporánea –por ejemplo, las novelas francesas de adulterio y herencias– podríamos suponer que como esos textos no tienen nada nuevo qué decir y sólo aplican fórmulas repetidas, una vez que hayan sido traducidas suficientes novelas de ese tipo y que los originales hayan sido escaneados y subidos a la web, Google Translate debería ser capaz de simular una versión bastante aceptable, regurgitando otra traducción de la misma calaña.

Entonces ¿qué? La traducción literaria nada tiene que ver con eso. Para las obras verdaderamente originales –y que por lo tanto merecen ser traducidas– la traducción estadística automática no tiene la menor esperanza. Google Translate puede brindar un estupendo servicio en muchos ámbitos, pero no está preparado para interpretar o hacer legible un texto que no sea rutinario, y sería injusto pedirle que lo intentara. Después de todo, cuando se trata del verdadero desafío de la traducción literaria, a los traductores humanos tampoco les resulta fácil. ■

1. <http://wordmonkey.info/>
2. “No hay otra perla que buscar en los oscuros pliegues de la vida”, (N.T.)
3. “Mucho tiempo me fui a la cama temprano” (N.T.)

(viene de pág. 33)

un hombre, / de un loco, / de un rebeldé, / de un disconforme eterno, / de un hombre que no supo hacer dinero / pero sí caminar, conversar, beber, / estar en desacuerdo / y desatárselo en palabras a la gente... / Porque la vida de un hombre como tú, digo, / no es más que esto: / una enumeración de circunstancias, / el recuerdo de un proceso, / una barba crecida, / un hijo muerto, / unos ojos brillantes, / gajos del Gualaguay entre los remos, / En el agua tenías que morir, / no hay que asombrarse. / Tendiendo redes en la noche, / para pescar por fin tu corazón inquieto.

★ Gómez, Jonás. *Equilibrio en las tablas*. Mansalva, Buenos Aires, 2010.

Este primer libro de Jonás Gómez (Buenos Aires, 1977) ganó la tercera edición del Premio Indio Rico. El certamen, organizado por Estación Pringles, fue convocado en el género epinios (poemas del deporte). “Es el que mejor transmite la pasión del deporte tramándolo en una autobiografía testimonial de la Argentina joven, sus emociones y sus conflictos. Además, del conjunto de textos recibidos fue el más cercano a las expectativas clásicas del epinio, precisamente aplicándolo a un mundo absolutamente actual. El autor de ‘Equilibrio en las tablas’ (extenso poema de skate) se ha consagrado con un texto que no elude el reconocimiento de los vínculos entre su ‘tabla’ y las tablas de la ley del orden social y de las tabulaciones clasificatorias que subordinan a los humanos”, señaló el dictamen del jurado que integraron Rodolfo Fogwill y Silvio Mattani.

7. *conoci a Cecilia en una fiesta / los electros del barrio / tomaron un estacionamiento abandonado / a dos cuartos de la panamericana / se mandaron por una ventana rota / arrancaron tablas hasta que hubo espacio / para que de uno a uno pasaran los cuerpos / Ceci me impresionó en el lapsos cuando en el que la vi / su flequillo violento / era lo más hermoso de la fiesta / me acerqué para hablarle pero no tuve que decir palabra / con un gesto / no llevó al centro / con un gesto me llevó a la pista / mientras la lluvia electrónica estallaba // los vientos adulterados del reino unido / el flequillo violento / la lengua con gusto a chicle floral / todos puntos altos en la fiesta.*

★ Parra, Nicanor. *Parranda larga. Antología poética*. Alfaguara, Buenos Aires, 2010.

“La selección de esta antología –explica en el prólogo el compilador, Elvio E. Gandolfo– la hice a partir de mi experiencia y gusto de lector repetido de la obra de Nicanor Parra. Una experiencia revisitada ahora en su totalidad, verso a verso. De las dos funciones que suelen mencionarse como útiles en una antología (ser representativa, elegir lo mejor) hice hincapié en la segunda. El ordenamiento es cronológico. En ese sentido restituí al principio del volumen esos primeros libros o poemas publicados en revistas que suelen saltarse para soltar de entrada la potencia de los *Poemas y antipoeemas*. De allí vienen, en todo caso, y como lector opino que eso se nota en los que elegí”. A modo de apéndice, el libro ofrece el Discurso de bienvenida en honor de Pablo Neruda, de 1962, y un manifiesto de 1948, en que Parra escribió:

La función del artista consiste en expresar rigurosamente sus experiencias personales sin comentarios de ninguna especie. La fun-

ción del idioma es para mí la de un simple vehículo y la materia prima con que opero la encuentro en la vida diaria. Huyo instintivamente del juego de palabras. Mi mayor esfuerzo está permanentemente dirigido a reducirlos a un mínimo. Busco una poesía a base de "hechos" y no de combinaciones o de figuras literarias. En este sentido me siento más cerca del hombre de ciencia que es el novelista que del poeta en su acepción restringida. Finalmente, estoy en contra de la forma afectada del lenguaje tradicional poético. El lenguaje periodístico de un Dostoyevski, de un Kafka o de un Sartre, cuadran mejor con mi temperamento que las acrobacias verbales de un Luis de Góngora o de un "modernista" tomado al azar. Y en cuanto a contenido, también estoy en contra de un romanticismo exclusivo. La angustia, la desesperación, la nostalgia, son algunos aspectos parciales del alma humana. Personalmente preferiría trabajar a base de elementos menos usados: la frustración y la historia, factores determinantes de la vida moderna, me atraen con una fuerza especial.

*** Rizzi, Marcelo. La isla de los perros y otras dificultades. Aición, Córdoba, 2008.**

"La poesía es una suerte de tiro al blanco. Pero el blanco no es un objeto sino un lugar, precisamente un lugar en el que habitar, un punto de gravedad -lo que un poema llama 'el lugar que no existe'. Ese lugar, en efecto, no existe, pero es condición de existencia. Sólo desde él se hará posible darle un orden, un ritmo, el polvo sonoro del mundo. Esa es quizá la última o la penúltima constelación posible para la poesía: el orden del polvo. Con esa dificultad ha aceptado medirse la poesía de Marcelo Rizzi", dice Sergio Cueto en el prólogo de este libro, el cuarto de Rizzi (Rosario, 1961).

Un poema: yo me alejo del caos / a la velocidad de la luz; / pero mi voz se queda allí, / detrás, aún más dentro / de sí, con su bosque de / árboles deformes, su mar / de antiguas y dulces ostras, / sus libros de visitas; / liberada del crimen del / barro y de la espuma negra, / de la canalla que recolecta / trufas de mi jardín, de la / piedra que mi lengua / repetida teñía hasta ayer / de colores insolubles.



Concursos

La mayoría 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, amilladas, grapadas o cosidas, con una carátula en la que conste el nombre del certamen, el título de la obra y un seudónimo. También debe incluirse en este sobre mayor una plica, o sobre más pequeño, cerrado, que en su exterior repita los mismos datos (nombre del certamen, título de la obra, seudóni-

mo) y en su interior contenga los datos del autor: nombre, fecha de nacimiento, número de documento, dirección postal, e-mail, teléfono y un breve currículum. Cuando se usa este sistema, se le 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. De los premios extranjeros, se consignan sólo los que admiten autores de cualquier nacionalidad.

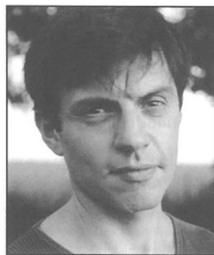
*** XIV Certamen Internacional de Poesía de Coria del Río**, dotado de un premio de **3000 euros** y la publicación en la editorial Renacimiento. Para poemarios inéditos de un mínimo de 500 versos. Se enviarán cinco ejemplares mecanografiados a doble espacio por una sola cara debidamente encuadrados, bajo el sistema de plica, antes del **15 de mayo de 2010**: XIV Certamen Internacional de Poesía de Coria del Río, apartado de correos 126, C.P. 41100, Coria del Río, Sevilla, España.

*** Premio de Poesía Nicolás del Hierro**, dotado con **2000 euros** y una edición de 500 ejemplares de la cual 150 se le entregarán al autor. El premio será adjudicado a un libro de poemas de entre 500 y 800 versos. Los trabajos serán presentados a doble espacio, en quintuplicado ejemplar, tamaño A4. Rige el sistema de plica. El envío debe hacerse antes del **27 de mayo de 2010**. a: Premio de Poesía Nicolás del Hierro, Universidad Popular de Piedrabuena, c/ Rodríguez Marín 5, 13100, Piedrabuena, Ciudad Real (España). Los participantes latinoamericanos podrán enviar sus trabajos, si lo prefieren, por correo electrónico, en un documento en formato Word o Pdf a bibliotecap@piedrabuena.es; en ese caso, en un archivo enviarán el poemario, y en otro nombre, fecha de nacimiento, número de documento, dirección, teléfono y un breve currículum.

*** XIV Premio de Poesía Antonio Machado en Baeza**. Las obras deben tener entre 500 y 700 versos y estar mecanografiadas en hojas A4 a doble espacio y por una sola cara de la hoja; serán presentadas por cuadruplicado. Rige el sistema de plica, a la cual debe adjuntarse fotocopia del documento de identidad. Los trabajos deberán remitirse hasta el **31 de mayo del 2010** al Departamento de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Baeza, C/ Cipriano Alhambra, 18, 23440 Baeza, Jaén, España, indicando en el sobre claramente: para el XIV Premio Internacional de Poesía "Antonio Machado en Baeza". El premio estará dotado con **6000 euros** y la publicación del libro ganador en la Editorial Hiperión.

*** III Premio Internacional de Poesía José Verón Gormaz**, dotado de un premio de **6000 euros** y la publicación del libro. Para obras inéditas, de un mínimo de 350 y un máximo de mil versos. Se enviarán dos ejemplares mecanografiados en letra Times New Roman o Arial, de 12 puntos, a doble espacio por una sola cara debidamente encuadrados, bajo el sistema de plica, antes del **30 de mayo de 2010**: Biblioteca Municipal, para el III Premio Internacional de Poesía José Verón (sigue en pág. 37)

Como si fuera hoy



columna de Osvaldo Aguirre

Mi madre comenzó a escribir sus memorias. Es un relato por entregas mensuales que se publica en el periódico del pueblo donde vive. Se coloca los lentes, unos lentes cuadrados, de grueso marco negro y escribe a mano, en hojas de un borrador. A los 79 años, su letra sigue siendo clara y elegante, es la letra de una maestra; pero ya no es tan firme, los trazos son un poco más abiertos, las palabras forman líneas ondulantes. No es exactamente la primera vez que mi madre se pone a escribir, ya que hasta hace unos años, y durante mucho tiempo, llevó un cuaderno de lluvias y cosechas, donde anotó los registros de lluvia y los montos de las cosechas realizadas en el campo de la familia. Un registro íntimo, sin ninguna utilidad práctica, que yo sepa, más que ejercitar la escritura como una especie de misis de los surcos del campo. Tengo además recuerdos de ella como lectora. Una imagen, en particular: su mesa de luz, el velador encendido y un

investigación familiar. Quiere saber el día exacto en que su padre llegó a la Argentina. Cree que fue en 1904 o en 1905. Pero más allá no puede avanzar. El pueblo se fundó en 1910. ¿Dónde estuvo antes su padre? ¿Por qué nunca le habló de esos primeros años en el país? Conseguió una dirección de Internet, un sitio de Italia donde supuestamente podían darle los datos que busca, y sólo

pezó, mi madre no sabía qué título ponerle a sus memorias. Probó con varios hasta que encontró uno con el que se quedó satisfecha: *Como si fuera hoy*. Y cuando me preguntó qué pensaba de ese título le dije que me parecía bien, porque describe de manera precisa su idea del pasado, su afecto por el pasado.

La escuela de que habla mi madre es ahora un edificio desguazado en medio del campo. Alrededor había un almacén de ramos generales, un espacio donde se organizaban bailes, algunos ranchos. Nada de eso ha permanecido en pie, y sólo los viejos pueden saber que en esas ruinas funcionaba una escuela. Aquí vengo entonces en busca de una huella. Tengo una foto, que me ha dado mi madre, en la que ella aparece con sus alumnos; son ocho, nueve, de distintos grados, todos los que tenía a su cargo. He hablado con algunos de los alumnos de mi madre. Dicen que todos los días les tomaba prueba. No se podía especular,



Pampa, foto de Gustavo Fittigotto, 2010.

ejemplar de *Un bolsillo lleno de vodka*, de A. J. Cronin. Nunca leí a Cronin, pero sé que fue un autor de best sellers en los años 50 y 60. Me gustaría leerlo, me gustaría conseguir *Un bolsillo lleno de vodka*.

El pueblo cumple cien años, y el aniversario ha desatado diversas actividades: un concurso de poesía, investigaciones sobre la historia local, la organización de una fiesta. Luis, el primo de mi madre, que se encarga de pasar sus textos a la computadora, se prepara para participar en el concurso de poesía. De chico apenas hizo unos grados en la escuela, porque lo mandaron a trabajar en el campo. Pero de grande, siendo un adulto, alcanzó a completar el secundario. Además siempre ha sido muy lector. Luis escribe sobre la muerte, que siente cercana. Tiene la necesidad de contar lo que piensa y siente, aunque a nadie le interesa. Estar pendiente de mañana, dice, hace que nos olvidemos de hoy; y hoy, para él, son las cosas pequeñas, las de todos los días. Es una de sus "Máximas para mi hija". Y hace unas rimas tremendas sobre el viaje de su padre desde Italia. Es que al mismo tiempo inició una in-

obtubo como respuesta la palabra "apesadumbrado". Y luego, no sé dónde, una planilla de la comuna de Pollenza, provincia de Macerata, con los nombres del padre, la madre y los siete hijos, entre ellos Santo, su padre, y Enrica, mi abuela materna. A través de Luis me enteré de la fecha de nacimiento de mi abuela: fue el 15 de septiembre de 1889. Hago cuentas y descubro que murió a los 87 años.

Mi madre no quiere participar en el concurso de poesía, ella prefiere escribir sus memorias. Es un relato que está centrado en un determinado punto y momento del pasado, cuando trabajaba como maestra en una escuela rural. Su acento no está puesto tanto en la reconstrucción del pasado como en la experiencia, una y otra vez constatada, de la pérdida. Una pérdida de la que tiene conciencia en la medida en que, precisamente, tiene memoria. El presente de mi madre está ocupado por personas que, en general, ya no viven y sitios que han desaparecido. No tanto por personas y lugares, digo yo, sino por frases en que algo de eso perdura con la intensidad necesaria como para sentir su ausencia. Cuando em-

estudiar era algo cotidiano, y por eso ahora escriben sin faltas de ortografía. Dicen también que se ponía nerviosa cuando iba de visita el inspector de enseñanza. Y que una vez tuvo que correr a través del campo para alcanzar a un chico que se había escapado, mientras los otros formaban fila ante la bandera y el padre de ese chico le recomendaba que lo encerrara bajo llave en la cocina.

En la foto ellos están en el camino y se ve la escuela detrás. Como si tuviera el mapa de un tesoro, sigo el camino que tal vez hicieron, después de tomarse la foto, hasta la escuela. Sólo que ahora un alambrado me impide pasar. Ahí estoy, con la foto. No pasa nada, no se escuchó más que el viento; son los últimos días de cosecha y el campo parece todavía más abandonado. Ese era un paraje, tenía un nombre, era un sitio en la provincia de Santa Fe. Pero ya no figura en ninguna cartografía. Lo que para mi madre y sus alumnos fue un lugar de pruebas y de incertidumbre es para mí un lugar de memoria, uno de esos lugares, dice Georges Perec, alrededor de los cuales uno articula la relación que lo une a su historia. ■



Amaro Villanueva

La Editorial de la Universidad Nacional de Entre Ríos presenta en el presente mes de mayo las *Obras completas* de Amaro Villanueva (Guaaleguay, 1900; Buenos Aires, 1969). Tres volúmenes con ensayos sobre distintos temas —como el mate, la gauchesca o el lunfardo—, poemas, relatos y crónicas, en su gran mayoría inéditos, dispersos o desconocidos. Si bien la obra de Villanueva parece disgregarse en esos temas y formas tan diversos, incluso contradictorios, a medida que se avanza en su conocimiento se descubre una magnífica coherencia. El centro indiscutible de este sistema es la búsqueda de “nuestra expresión nacional”: revisitando los lugares comunes del facilismo colorista Villanueva nos enseña que la proximidad de ciertos bienes culturales no es valor adquirido sino responsabilidad y trabajo.

En este marco la poesía cumple una rara función, a un mismo tiempo central y periférica. Como bien dice Daniel García Helder, en uno de los estudios que acompañan la edición: “la heterogeneidad que se percibe en la poesía de Villanueva al separársela metodológicamente de la prosa, desaparece ante la evidente coherencia de su obra completa. Salvo a estos fines analíticos, entonces, los poemas de Villanueva son inseparables de sus libros monográficos, de sus ensayos, artículos, cuentos y crónicas, así como el conjunto es ideológicamente inseparable del carácter militante de su trayectoria intelectual”.

Concretamente, la poesía es el polígono donde se pone a prueba la difícil relación entre lenguaje popular y forma culta. Así agrega, en otro estudio, Edgardo Dobry: “...Villanueva exploró el abanico de las posibilidades expresivas, las máscaras del impulso poético. Hizo versos nacionales y militantes, gauchescos y lunfardos, rurales y metropolitanos, payadas de extensión interminable como la llanura y haikus comprimidos como un resorte. Fue su manera humilde, simpática incluso, de ser contemporáneo de su tiempo. Dejó dicho, a su modo, que la propia voz es tan artificiosa como cualquiera de sus modulaciones transmutadas”.

No es poca cosa descubrir en Villanueva de qué manera el verso puede ser juego y militancia; risa y amargura. La risa de Amaro.

Sergio Delgado

Amaro Villanueva

Poesía édita e inédita

de *Versos para la oreja*, 1937:

Sonetillos con sirvienta

La muchacha que, hecha un pringo,
barre el sábado mejor,
es la que con más primor
te acariciará el domingo.
Goethe. *Fausto*

II

Ese delantal se aliña
con tu cuerpo de doncella
y tu pierna se abotella
por que el tobillo la ciña.

Te ordena envidias la niña
por lo que tienes más que ella:
los ojos altos de estrella
y el seno duro de piña.

Sobre el tallo de tu paso
llevas tan lindo el mandado,
que quisiera ser comprado

para verme en ese caso:
sostenido y asomado
en el balcón de tu brazo.

III

Con qué gusto va el cartero
lleno de correspondencia...
pero de la que se agencia
en tu trato retrechero.

El timbre corre ligero
su dedo de amable urgencia,
mensajero de querencia,
de tu oído mensajero.

Un rápido truco amigo
trenza su voz con tu voz
y el envío es sin testigo...

sin más testigo que Dios,
que en ese tomo y obligo
ya multiplica por dos.

IV

El domingo se ha encendido
en tu boca y tus mejillas
y te quiere las rodillas
el estreno del vestido.

Con tono despavorido,
la niña y sus amiguillas
ajan todas las puntillas
de tu aliño discutido.

Que “loca”, que “quién la ve”,
que “adónde irá tan compuesta”,
que si “es faja o es corsé”,

que “mirá la flor de siesta”...
¡Qué van a enseñarte, che,
lo que es un día de fiesta!

de *Son sonetos*, 1952:

Lunfa

[...] Créeme: a pesar de tu desprecio
por los fallos de la fama,
este verso, Cintia, te hará palidecer!
Propercio. *Elegías*

Batí si laborás de mortadela
con el que te piantó de rantifusa
palpitando en la mersa la papusa
que hoy sólo con bacanes se encurdela.

No te engrupás de que, amurado, grela,
cache el olivo en tren de batemusa...
Campaneame la bronca y la marrusa
que te podés morfar de manivela.

Me debés todo: cancha, empilche y labia.
Te he dao más de un gustazo macanudo...
Y te desayuné como se escabía

solfeando a un tirifilo patilludo.
¡Ni Ovidio, che, te saca más diquera
con su arte de yugar en la catrera!

de *Chafalonía* (inéditos):

En otro cielo
yo aprendí esta luz muerta
de crisantemo.

Apenas un pájaro
se baña en el agua del cielo
volando.

Dice el lucero:
—Tú solo por el campo,
yo por el tiempo.

De la distancia
me llegan a los ojos
cosas del alma.

Tu nombre
llevado por el campo
del horizonte.

Nadie en el cielo.
Nadie en el campo.
Nadie en el recuerdo.

No tengo tardes:
todas se me quedaron
en otra parte.

Sí, te recuerdo...
Pobrecita la lluvia:
llora sonriendo.

Yo, solo.
La noche jugando
a tus ojos.

Mira: un almendro...
Un almendro, alma mía,
alma del viento!

—¡Adiós, adiós!...
A las nubes del cielo
mi corazón.

Pobre perdz:
de andar entre las balas
silbas así.

La langosta
no quiere saber nada
de nuestras cosas.

Tras la alameda,
la brasa del cigarro
de la luna llena.

El aromito:
un aroma de rubia,
con plumerito.

En las palmeras
chaira el sol los cuchillos
de su faena.

Los domadores
se calzan las estrellas
en los talones.

Delgadito
canta el viento en el pico
del cachilo.

El carro echado
al borde del camino,
que sigue andando.

Entre Ríos
con el nombre surcado
por los navíos.

Chista,
jugando con las viejas
la tacuarita.

El rancho
con la luna en la puerta,
conversando.

Qué barquinazo!
El corazón, a veces,
es como el carro.

Son cimarronas
todas estas estrellas:
se criaron solas.

Tantas estrellas
sin nadie que las mire...
Se miran ellas.

Déjelo al triste!
Una guitarra en pena
de luz se viste.

(viene de pág. 35)

Gormaz, c/ Sancho y Gil, 19, (50300) Catalunya, Zaragoza, España. El ganador será notificado debidamente, y deberá presentarse a recoger su premio en un acto en el Ayuntamiento en la primera quincena de septiembre 2010.

★ **XXII Concurso de Poesía Segovia y su Sierra**, dotado de un primer premio de **1000 euros** y un segundo premio de **800 euros**. Podrán participar los autores que lo deseen con un solo poema en castellano de tema libre y extensión no menor de 30 versos y no superior de 100. Se enviarán seis ejemplares mecanografiados por una sola cara, en papel tamaño A4, bajo el sistema de plica, antes del **31 de mayo de 2010** a: Asociación Cultural La Colodra, Calle Real 1, 40590, Casia, Segovia, España.

★ **XXIX Premio de Poesía Ciudad de Badajoz**, con una dotación de **9000 euros**. Podrán concurrir originales de una extensión mínima de 400 versos, que se enviarán en formato A4, a doble espacio y por una sola cara. Se presentarán tres copias, en ejemplares separados, numerados, mecanografiados y encuadernados. Rige el sistema de plica. Los trabajos se recibirán, hasta el **1 de junio de 2010**, en la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Badajoz, C/ San Pedro de Alcántara 34, 06001 Badajoz, España. En el sobre, deberá consignarse: "XXIX Premio de Poesía Ciudad de Badajoz".

★ **XXVI Premio Literario Jaén**. En poesía, habrá un único premio consistente en **15000 euros** y la publicación de la obra en la editorial Hipérior. La extensión de las obras 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 plica. Remitir a: Editorial Hipérior (Premio Jaén de Poesía) C/ Salustiano Olózaga 14, 28001 Madrid, España; el plazo de presentación vence el **15 de junio de 2010**.

★ **XXIII Premio Internacional de Poesía Fundación Loewe**, dotado con **20000 euros** y la edición en la Colección Visor de Poesía; el premio será adjudicado a un libro de poemas inédito con extensión mínima de 300 versos. Los trabajos deben presentarse por triplicado y en papel tamaño folio. El concurso utiliza el sistema de plica, 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 se mencione: "Acepto cumplir las cláusulas de la presente convocatoria del Premio". El envío deberá hacerse a la Fundación Loewe (XXIII Premio Internacional de Poesía Fundación Loewe), Carrera de San Jerónimo, 15, 4ª planta, 28014 Madrid (España). El plazo de admisión quedará cerrado el **24 de junio de 2010**. Con el fin de potenciar la creación joven, la Fundación prevé un acésit 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.

★ **Premio Alfons el Magnànim "Valencia"** de poesía en castellano dotado con **15000 euros**, y publicación en la Editorial Hipérior.

Las obras deberán estar mecanografiadas a doble espacio y por una sola cara, en papel A4, debidamente encuadradas o firmemente sujetas, y tener una extensión superior a los 500 versos. Cada obra se presentará por quintuplicado. Rige el sistema de plica. Rige el sistema de plica, a la que deberá incorporarse una fotocopia del DNI. Los trabajos deben enviarse, antes del **30 de junio de 2010**, a: Registro General de Entrada de la Diputación de Valencia, calle de Serrans, n.º 2, 46003 Valencia, España.

★ **XVI Certamen de Poesía Miguel Hernández de Rosal de la Frontera**, dotado de un premio de **1000 euros**. Podrán participar los autores que lo deseen con un solo poema en castellano de tema libre y extensión no menor de 30 versos y no superior de 100. Se enviarán cinco ejemplares mecanografiados por una sola cara, bajo el sistema de plica, antes del **30 de junio de 2010** a: Ayuntamiento, Plaza de España 1, 21250 Rosal de la Frontera, Huelva, España. Los autores latinoamericanos tienen la opción de participar enviando su poema por correo electrónico; sobre esta modalidad, consultar los detalles en <http://www.rosaldefrontera.com>. El ganador, notificado con suficiente antelación, deberá recoger personalmente su premio o designar una persona para que lo haga en su nombre en la entrega de premios en agosto de 2010.

★ La Fundación Unijaica convoca al **XXV Premio Unijaica de Poesía**, dotado de un premio de **10000 euros** y la publicación en la editorial Visor. Se dirige a autores de lengua castellana que presenten obras inéditas, de un máximo de mil versos. Se enviarán cinco ejemplares mecanografiados a doble espacio por una sola cara, bajo el sistema de plica, antes del **30 de junio de 2009** a: Fundación Unijaica, Calle San Francisco 26, 11004 Cádiz, España, indicando en el sobre "XXV Premio Unijaica de Poesía".

★ **XIX Premio de Poesía Villa de Aranda**, dotado de un premio de **1500 euros** y la publicación del libro; para obras inéditas de entre 500 y 650 versos. Se enviarán tres ejemplares mecanografiados en letra Times New Roman o similar, de 12 puntos, a doble espacio por una sola cara debidamente encuadrados, bajo el sistema de plica, antes del **30 de junio de 2010** a: Telira (Tertulia Literaria Ribereña y Arandina), Apartado de Correos 312, 09400, Aranda del Duero, Burgos, España. Se indicará en el sobre: para el **XIX Premio de Poesía Villa de Aranda**.

★ Bilaketa de Aoziz (Navarra) convoca al **XXIV Certamen Internacional de Poesía Villa de Aoziz**. Podrán concurrir todos aquellos escritores que lo deseen, con un poema de entre 14 y 80 versos. Está previsto un premio de **6000 euros**. Los originales se deberán enviar por quintuplicado. Rige el sistema de plica; la misma incluirá, además de los datos personales del autor (nombre, apellido, dirección, número de teléfono), una fotocopia del DNI y una declaración jurada de que la obra es inédita, no ha obtenido ningún premio en otro certamen, ni ha sido presentada, con el mismo título u otro, a otro premio pendiente de resolución. El envío ha de hacerse de modo que arrive antes del **30 de junio de 2010**, a: Bilaketa, para el Premio Villa de Aoziz, c/ Francisco Yndu-

raín 12, (31430) Aoziz, Navarra, España.

★ **XV Certamen Internacional de Poesía Ciudad de Torreveja**, para libros de poemas inéditos de una extensión mínima de 800 versos y máxima de 1200. Está previsto un premio de **18000 euros** y la publicación de la obra ganadora en la Editorial Plaza & Janés. Los originales se deberán enviar por duplicado, mecanografiados en papel A4, debidamente clasificados y cosidos, sin firmar, adjuntándose un sobre en cuyo exterior figure el lema de la obra y, en su interior, los datos personales del autor, que serán: nombre y apellidos, dirección, código postal y ciudad, país, número de teléfono, declaración jurada de que la obra es inédita y de no haber obtenido ningún premio en otro concurso o certamen, fotocopia del DNI o pasaporte y breve currículum. Todo este material se remitirá a Random House Mondadori, S.A. C/ Agustín de Betancourt, 19 28003 Madrid (España), escribiendo en el sobre claramente: XV Premio de Poesía Ciudad de Torreveja. El plazo de presentación de las obras finalizará el **30 de julio de 2010**.

★ Hasta el **30 de julio** está abierta la convocatoria al premio **Juegos Florales UCU 2010**, dotado de un primer premio de **\$10.000** y otros premios honoríficos. El trabajo a enviar tendrá como tema: "Mi tierra, su paisaje y su gente", constará de un mínimo de 250 versos y un máximo de 300 y su desarrollo podrá estar integrado por no más de cuatro secciones relacionadas a un mismo tema a elección del autor, vinculadas -por ejemplo- al paisaje, los conquistadores, sus poetas, sus héroes regionales, sus inmigrantes, u otro aspecto relevante que haga al perfil cultural de la región que se trate, resguardando una unidad de contenido general, quedando a criterio del autor la distribución del texto. Se enviarán tres ejemplares en formato A4, mecanografiados a doble espacio por una sola cara en letra Times New Roman cuerpo 12, más una copia en soporte digital (CD). Rige el sistema de plica; la misma deberá contener nombre y apellido del autor, domicilio, localidad, código postal, provincia de origen, fotocopia del DNI con lugar y fecha de nacimiento, teléfono, correo electrónico, firma autógrafa y una leyenda que diga: "Me doy por enterado/a de las bases de los Juegos Florales y por aceptadas las condiciones que impone". El envío deberá hacerse a: Juegos Florales 2010, Asociación Educacionista La Fraternidad, Universidad de Concepción de Uruguay, 8 de junio 522, CP 3260, Concepción de Uruguay, Entre Ríos, Argentina. Las bases completas, algo más barrosas de lo usual, pueden consultarse en: <http://www.uccu.edu.ar>. La página tiene un buscador, y tipeando allí "Juegos florales" se llega a las bases.

★ Está abierta la convocatoria al **XXXII 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 A4. Rige el sistema de plica. Enviar antes del **15 de agosto de 2010**, 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 podían enviarse también por correo electrónico, en un único documento en formato Word o Pdf a internacionaldepoesia@melilla.uned.es. La forma de hacerlo se encuentra en la página: <http://www.uned.es/ca-melilla>.

★ Podrán optar al **XVIII Premio de Poesía Ciudad de Córdoba "Ricardo Molina"** poetas de cualquier nacionalidad que presenten obras inéditas, escritas en castellano, de entre 700 y 1200 versos. Los trabajos deben presentarse tipeados a dos espacios por una sola cara, en formato A4, por sextuplicado, sin firma, bajo el sistema de plica. El envío debe hacerse a la Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Córdoba, Plaza de Orive, 2 - 14071 Córdoba, España, hasta el **15 de septiembre de 2009**. El premio está dotado con **12000 euros** y la publicación de la obra en la Editorial Hipérior.

★ Hasta el **18 de octubre de 2010** está abierta la convocatoria al **III Premio de Poesía Fundación ECOEM**, dotado con un premio de **6000 euros** y publicación. También se podrán otorgar acésits, cuyos ganadores recibirán como premio la publicación de su obra. Las obras a presentar deben tener un mínimo de 300 versos; los originales se enviarán por triplicado, en ejemplares separados, en tamaño A4, numerados y mecanografiados por una sola cara. No se utiliza el sistema de plica: en la primera página deberán constar los datos de identificación del concursante: Nombre y apellidos, domicilio, fecha de nacimiento, teléfono de contacto y una breve reseña biográfica sobre su persona y actividad literaria, junto con copia del D.N.I. o pasaporte. En envío se hará a: Fundación ECOEM, C/ Balbino Marrón, Edificio Viapal, Portal A, Planta 4ª módulo 14, 41018 Sevilla (España), indicando en el sobre: III Premio de Poesía Fundación ECOEM.

SE

Ensayo

★ **Valéry, Paul. De Poe a Mallarmé. Ensayos de poética y estética. Selección y traducción de Silvio Mattioli. El cuenco de plata, Buenos Aires, 2010.**

Este libro reúne conferencias, prólogos y artículos publicados por Valéry entre 1923 y 1944, dedicados a François Villon, Paul Verlaine, Charles Baudelaire, Marcel Proust, Edgar Allan Poe y Stéphane Mallarmé, entre otros escritores, y a diversas cuestiones de poética. "Nuestra selección, obligadamente limitada aunque arbitrariamente planeada alrededor de una veintena de textos -dice Mattioli-, es una muestra no de la variedad de los temas que se enfrentaron al movimiento reflexivo del autor, sino de su unidad poético-filosófica. De allí que pensáramos en primer lugar en una colección o antología de ensayos sobre literatura y sobre teoría

de la literatura, pero que luego, dado que en algunos de los más brillantes escritos de Valéry la poética se descubre por un rodeo a través de otras artes, por la estética, y también, en otros casos, por efectos de una reflexión sobre la materia del mundo, el misterio de los objetos que obsesionan a la ciencia y a la filosofía, el conjunto llegase a adquirir su inevitable variedad".

Un fragmento de "Cuestiones de poesía" (1935): *En cuanto a quienes no sienten muy fuertemente ni la presencia ni la ausencia de la Poesía, sin duda que no es para ellos más que algo abstracto y misteriosamente aceptado: una cosa tan vana como se quiera -aunque una tradición que conviene respetar vincule esa entidad con uno de esos valores indeterminados, como aquellos que flotan en el espacio público. La consideración que se concede a un título de nobleza en una nación democrática puede servir de ejemplo en este caso. Estimo que la esencia de la Poesía consiste en ser, según las diversas naturalezas mentales, o de valor nulo o de importancia infinita: lo cual la asimila al mismo Dios.*

Y

Y además

★ **Aguirre, Osvaldo y Makovsky, Pablo (compiladores). Todos aquí. XVI Festival Internacional de Poesía de Rosario, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 2009.**

"El XVI Festival Internacional de Poesía de Rosario se desarrolló entre el 1º y el 10 de noviembre de 2008, con sede central en el Centro Cultural Bernardino Rivadavia y actividades simultáneas en instituciones y centros culturales de distintos puntos de la ciudad de Rosario. Organizado por el Ministerio de Innovación y Cultura de la provincia de Santa Fe y la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Rosario, estuvo dedicado a homenajear la figura y la obra de Juan L. Ortiz y tomó como divisa uno de sus versos, *Todos aquí para mirar arder y encenderse este fuego*. (...) Como parte del proyecto surgió la idea de un libro, con el propósito de documentar un capítulo de la historia del Festival y contribuir a la planificación de ediciones posteriores. Así, este volumen presenta algunos momentos, voces e impresiones obtenidas en el transcurso de la XVI Edición. El registro de las obras, las reflexiones y los debates que atravesaron el Festival es una nueva posibilidad de trabajo, y se plantea con el sentido de continuar con el movimiento del encuentro, para dar nuevas posibilidades de circulación a los poetas y sus trabajos, realimentar al mismo Festival y proyectarlo en nuevas direcciones" (del prólogo). El volumen reúne, entre otros textos, entrevistas con Fabián Casas, Rodolfo Fogwill, Eduardo Milán, Peter Sirt y James Fenton, artículos de Carlos Battilana y Marilyn Contardi sobre "el sentido actual de la poesía de Juan L. Ortiz" y un diálogo entre Rocio Silva Santisteban, Arturo Gutiérrez Plaza, Niall Binns y María Auxiliadora Álvarez. ❧

Historia de dos ciudades

Entre el 20 de febrero y el 4 de abril de este año, tuvo lugar en el Museo Lasar Segall de San Pablo la extraordinaria exposición "Profesión: fotógrafo", que mostró lado a lado fotografías del argentino Horacio Coppola y la suiza Hildegard Rosenthal; por gentileza de los curadores de la muestra, así como de Jorge Mara (por las fotos de Coppola) y del Instituto Moreira Salles (por las de Hildegard Rosenthal), se traduce aquí el texto del catálogo y se reproducen algunas de las fotos expuestas.

por Jorge Schwartz
y Marcelo Monzani

Esta exposición trata de simetrías urbanas, de miradas convergentes sobre dos metrópolis: San Pablo y Buenos Aires, entre los últimos años 30 y los primeros 40.

En octubre de 1932, Horacio Coppola (1906) empieza a frecuentar las aulas de Walter Peterhans, fundador del primer curso de fotografía de la Bauhaus de Berlín, en tanto Hildegard Rosenthal (1913-1990) asiste en Frankfurt al atelier de Paul Wolff, el mayor especialista y promotor de la cámara Leica.

La partida de ambos de Alemania responde a motivaciones idénticas: la persecución nazi. Nacido en la avenida Corrientes, Coppola era ya un fotógrafo reconocido por la intelectualidad de Buenos Aires cuando parte para Europa en viaje de formación profesional. Conoció a Grete Stern en el curso de fotografía de la Bauhaus; con el cierre de la famosa escuela en 1933, la pareja se marcha a Londres y fija residencia definitiva en Buenos Aires en 1935. Por su parte, Hildegard Baum se casó con Walter Rosenthal, y el matrimonio, también obligado a escapar del nazismo, llega a San Pablo en 1937. Recibidos por los círculos intelectuales del momento e integrados a ellos, ambos artistas encontraron en las respectivas ciudades un espacio para el diálogo, para la intervención artística y para el difícil desarrollo de la "profesión: fotógrafo". Otro paralelismo entre los dos artistas que estamos presentando hoy lado a lado es el uso de un equipo considerado una revolución tecnológica en su época: la máquina Leica de 35 mm. La sofisticación y el éxito de esa cámara en los años 30 no tienen equivalente en la historia de la fotografía.

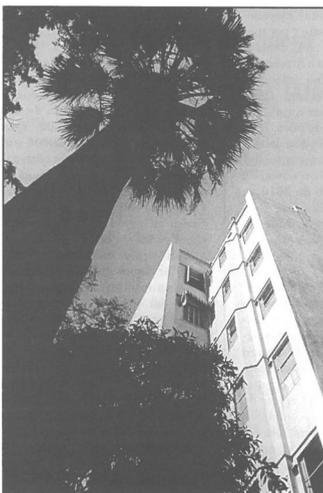
Poco tiempo después de su arribo a Buenos Aires, Coppola y Grete Stern son invitados por Victoria Ocampo a realizar, en los salones de la revista *Sur* en la calle Florida, la que hoy es considerada la primera exposición de fotografía moderna en la Argentina. Hildegard, por su parte, se inicia en San Pablo como fotógrafa y directora de la agencia *Press Information*. Aunque premiada en Europa, recién

en 1974 hace su primera exposición individual en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de San Pablo, por iniciativa del historiador del arte Walter Zanini. Tanto Coppola como Rosenthal desarrollaron, a lo largo de sus carreras, repertorios visuales muy diversos y heterogéneos, pero en la mirada moderna sobre la ciudad se produce un momento de convergencia que es el tema privilegiado en esta exposición.

La mayor parte de las fotos de Buenos Aires realizadas por Coppola responden a un encargo de la intendencia de la capital en ocasión de la conmemoración del IV Centenario de la fundación de la ciudad, encargo que tuvo como resultado el magnífico libro *Buenos Aires 1936 (Visión fotográfica)* con algo más de 230 fotos. El vértigo de lo moderno, representado por la rápida verticalización, revela en ambos fotógrafos la influencia de la "Nueva Visión" y la "Nueva Objetividad" europea, fruto de las enseñanzas de los artistas Moholy Nagy, Herbert Bayer y Josef Albers. Los puntos de fuga, registrando diagonales que se interrumpen, se intersectan o se pierden en el infinito, representan hendiduras en las grandes construcciones verticales de cemento. Las geometrías fragmentadas permiten que las estructuras de hierro forjado signifiquen una nueva funcionalidad urbana: balcones, antenas, laterales de escaleras. Derrotados los antiguos carruajes del siglo XIX, en esta selección fotográfica los paralelepípedos de los edificios surgen como cortina de fondo de automóviles y tranvías, de convivencia aún pacífica. Estos atraviesan los caminos de la ciudad ostentando, desafiando, la leyenda de una utopía que no demoraría en hacerse realidad: "San Pablo es el mayor centro industrial de América Latina".

Los paisajes nocturnos geométrizados contrastan con los edificios ascendentes. Los deslumbrantes nocturnos de Coppola y de Hildegard son la celebración de la ciudad iluminada, de aquello que Walt Whitman, un siglo antes, evocó al escribir: "Yo canto el cuerpo eléctrico".

El rescate de lo nuevo, de un centro donde pasea la multitud, de los transeúntes anónimos desafiando a los vehículos, dinamiza la promesa de una nueva ciudad. ☒



Horacio Coppola, Pulmón de Manzana, 1931.



Hildegard Rosenthal, Sem Título, c. 1940.



Hildegard Rosenthal, Sem Título, c. 1940.



Horacio Coppola, Nocturno, Avenida Costanera, 1936.

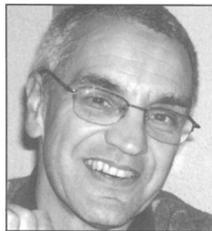


Hildegard Rosenthal,
Praça do Correio,
circa 1940.

Horacio Coppola,
Calle Victoria,
esquina con Bolívar,
Plaza de Mayo, 1936



¿Dónde están las pautas?



columna de
Roberto Apprato

Esta pregunta es la que se formulaba Elliot Gould en *Pequeños asesinatos* de Alan Arkin: su personaje era un fotógrafo de modas que terminaba fotografiando mierda por la calle, por cualquier lado, precisamente ante la ausencia de pautas de valor para lo que hacía. Si todo da lo mismo, fotografío mierda. Y agrego: si el tiempo tampoco es una pauta, el tiempo que se acumula sobre las obras de arte y sirve como término de reflexión para ver lo que se ha hecho y lo que se puede hacer, entonces la poesía (también otras artes, pero hablo de poesía) termina siendo una deriva, sin modelos, sin la noción misma de modelo en el horizonte: un lugar donde se ejerce la escritura sin verla como factor de evaluación, de aumento, de diálogo ni parámetro alguno para saber qué se está haciendo, qué vale lo que se está haciendo. Sin verla: he ahí, tal vez, la clave. La escritura, como tal, se ha vuelto invisible. ¿Quién puede decir: éste escribe bien, el otro escribe mal? ¿Quién puede hacerlo sin el riesgo de parecer que pontifica en nombre de "valores esenciales" de la poesía, o del arte en general, como de un modo tonto y reaccionario por demás hizo Harold Bloom? Y sin embargo, ante el silencio inevitable de la respuesta, no se puede evitar pensar al menos un poco.

Lo que se ve en nombre de la poesía es, sin duda, muy extraño: extraño por repetitivo, extraño porque, en apariencia, surge de proyectos (de renovación, de radicalización, de transmisión, de regreso a las fuentes, de diálogo con otras formas textuales, de expresión lisa y llana) asumidos muy seriamente, con convicción: hay un "a partir de acá todo cambia", o la propuesta de que "la poesía tiene que ser así". Después (en seguida) se ve que no hay novedad alguna en el proyecto (ni siquiera en la no pretensión de novedad). Es decir que la escritura poética es motivo de celebración pero no de reflexión. Ponerse a escribir poesía (aunque ya se haya escrito, y mucha, antes) parece implicar siempre un acto de "blanco" estético, y hasta ético, un recomienzo a partir de no se sabe qué. Así, prolifera todo: hay una aparente diversidad de poéticas y de planteos, de voces, que podría alegrar si no fuera

porque es, en última instancia, una manera de llenar el vacío: el resultado de no saber cómo orientarse ni qué proponer como posibilidad de la poesía. Digo sólo posibilidad, no obligación; ni siquiera obligación de ser nuevo, como parece ser la obsesión de algunos ("estar al día", "no hacer lo mismo que antes") sino deseo de hacer las cosas bien, en términos personales. Uno se encuentra al mismo tiempo con la falta de criterio y con la convicción de que "eso es poesía"; pero como todo está amparado por la subjetividad, se mezcla. Todo parece valer lo mismo, nada pretende ser "mejor" que otra cosa.

Y entonces? Todo queda reducido al inventario, a la información sobre libros y autores y fechas sin juicios de valor, ni siquiera implícitos. Es lo que hay. A lo sumo, se convierte algo en objeto de un discurso especializado, académico, en última instancia inútil. Mientras tanto, en silencio, se asiste al "espectáculo de la poesía" que es lo mismo que decir "espectáculo de que exista la poesía". La ausencia de

“La muerte
de lo moderno
es también
la muerte
de la teoría.”

normas externas, el deterioro del espíritu moderno (y esto lo digo sin espíritu reivindicativo alguno) ha sido entendido como un "vale todo" amparado por la seguridad del "vale todo" como única fórmula.

¿Y entonces? La escritura misma queda como "algo más": no se ve como algo esencial, tal vez por el regreso inevitable de lo temático y de lo expresivo, a la antigua. Todo queda librado al "peso específico" de lo que se dice, como si no hubiera pasado nada en la historia de la poesía; no hay reflexión, ni individual ni colectiva. Tal vez se crea que no es necesaria: la muerte de lo moderno es también la muerte de la teoría.

En el medio de todo esto aparece gente que escribe bien, incluso muy bien. Gente que, más allá del deseo de ser incluido en un hipotético canon de poesía latinoamericana del futuro, se toma en serio lo que hace: aprende, lee, trabaja, desarrolla su lenguaje. Pero eso no elimina el problema. La pregunta de Elliot Gould, por ahora, sigue vigente. ❏

Kurt Schwitters - traducción de Pablo Gianera

Anna Blume

A Ana Flor

Oh tú, querida de mis veintisiete sentidos, ¡te amo!
 Tu tuyo te a ti, yo a ti, tú a mí. -¿Nosotros?
 Esto [incidentalmente] está de más aquí.
 ¿Quién eres, mujer innumerable? Tú eres... ¿eres tú?
 La gente dice que serías... Que digan lo que quieran,
 ellos no saben ni cómo se mantiene en pie el campanario
 de la iglesia.
 Llevas el sombrero en los pies y caminas con las manos,
 con las manos caminas.
 Hola, quiero tu vestido rojo cortado en pliegues blancos.
 Roja
 te amo, Ana Flor, roja te amo.
 Tu tuyo te a ti, yo a ti, tú a mí. -¿Nosotros?
 Esto [incidentalmente] es carne cocida en brasas frías.
 Flor roja, roja Ana Flor. ¿Qué dice la gente?
 Pregunta del millón:

1. Ana Flor tiene pájaros en la cabeza.
2. Ana Flor es roja.
3. ¿De qué color son los pájaros?

Azul es el color de tu pelo amarillo.

Rojo es el arrullo de tus pájaros verdes.

Tú, modesta mujer en ropa de fajina, tú, querida
 bestia verde, te amo. Tu tuyo te a ti, yo a ti, tú a mí. -
 ¿Nosotros?

Esto [incidentalmente] es harina de otro costal.

¡Ana Flor! Ana, a-n-a, yo digo en gotas tu nombre.

Tu nombre gotea como sebo de vaca.

¿Sabías Ana, sabías ya?

Se te puede leer también desde atrás, y tú,
 la más gloriosa, tú eres igual de atrás y de adelante:
 "a-n-a".

El sebo de vaca gotea y me acaricia la espalda.

Ana Flor, bestia en gotas, te amo a ti.

An Anna Blume: Oh du, Geliebte meiner siebenundzwanzig
 Sinne, ich liebe dir! - Du, deiner, dich dir, ich dir, du mir. -Wir!
 Das gehört [beiläufig] nicht hierher./ Wer bist du, ungezähltes
 Frauenzimmer? Du bist - bist/ du? - Die Leute sagen, du
 wärest, -laß sie sagen, sie wissen/ nicht, wie der Kirchturm steht.
 Du trägst den Hut auf Deinen Füßen und wanderst auf die/ Hände,
 auf den Händen wanderst du./ Hallo, deine roten Kleider, in weiße
 Falten zersägt, Rot/ liebe ich Anna Blume, rot liebe ich dir! - Du
 deiner dich dir/ ich dir, du mir. - Wir!/ Das gehört [beiläufig] in
 die kalte Glut./ Anna Blume, rote Anna Blume, wie sagen die
 Leute? Preisfrage: 1. Anna Blume hat ein Vogel./ 2. Anna Blume
 ist rot./ 3. Welche Farbe hat der Vogel?/ Blau ist die Farbe deines
 gelben Haares./ Rot ist das Girren deines grünen Vogels./ Du
 schlichtes Mädchen im Alltagskleid, du liebes grünes/ Tier, ich
 liebe dir! - Du deiner dich dir, ich dir, du mir. -Wir!/ Das gehört
 [beiläufig] in die Glutkiste./ Anna Blume! Anna, a-n-n-a, ich
 traufe deinen Nanten./ Dein Name tropft wie weiches Rindertalg./
 Weißt du es Anna, weißt du es schon?/ Man kann dich auch von
 hinten lesen, und du, du Herrlichste von allen, du bist von hinten,
 wie von vorne? "a-n-a"./ Rindertalg traufelt streicheln über
 meinen Rücken./ Anna Blume, du tropfes Tier, ich liebe dir!

Doce

Uno	Dos	Tres	Cuatro	Cinco
Cinco	Cuatro	Tres	Dos	Uno
Dos	Tres	Cuatro	Cinco	Seis
Seis	Cinco	Cuatro	Tres	Dos
Siete	Siete	Siete	Siete	Siete
Ocho	Uno			
Nueve	Uno			
Diez	Uno			
Once	Uno			
Diez	Nueve	Ocho	Siete	Seis
Cinco	Cuatro	Tres	Dos	Uno.

Zwölf: Eins Zwei Drei Vier Fünf/ Fünf Vier Drei Zwei Eins/ Zwei
 Drei Vier Fünf Sechs/ Sechs Fünf Vier Drei Zwei/ Sieben Sieben
 Sieben Sieben Sieben/ Acht Eins/ Neun Eins/ Zehn Eins/ Elf Eins/
 Zehn Neun Acht Sieben Sechs/ Fünf Vier Drei Zwei Eins.

Traducido ya en su época al inglés y al francés, el poema "An Anna Blume" es posiblemente, junto con la *Ursonate* (ver *Diario de Poesía* N° 65, julio-septiembre de 2003), el texto más famoso del célebre pintor, dibujante y diseñador Kurt Schwitters (Hannover 1887-Kendal 1948), una de las figuras claves del arte de vanguardia del siglo XX. La mayoría de sus poemas fueron apareciendo en libros sucesivos publicados entre 1919 y 1922 cuyo título era invariablemente *Anna Blume*. Todos ellos fueron reunidos en *Anna Blume und ich. Die gesammelten Anna Blume-Texte* (Zurich, Arche), volumen preparado por su hijo, Ernst Schwitters, del que proceden estas traducciones.

Memoiren Anna
Blumes in Bleie

Portada del segundo volumen de poemas de Kurt Schwitters, 1922.

Otoño

Es otoño. Amontonados, los cisnes comen con lágrimas el pan de sus señores. Algunos expresionistas lánguidos piden a gritos vino. Queda todavía bastante vino, pero expresionismo, no.

¡Viva el Emperador! Ya no queda ningún emperador. Los relojes dan y dan las horas veinticinco mil veces.

Yo me deslizo.

Deslizo ataduras.

Rechina una máquina.

Cuelgan gatos de la pared.

Un judío tira el animal por la ventana.

Afuera.

Es otoño y los cisnes también otoñan.

Herbst: Es ist Herbst. Die Schwäne essen das Brot ihrer Herren mit/ Tränen zusammengebracht. Einige matte Expressionisten/ schreiben nach Wein, denn es ist noch Wein genug da, aber es/ gibt keinen Expressionismus mehr./ Es lebe der Kaiser, denn es gibt keinen Kaiser mehr. Uhren/ uhren die Stunden fünfundzwanzigtausendmal./ Ich gleite./ Gleite Schlingen./ Kreischt eine Maschine./ Katzen hängen an der Wand./ Ein Jude geißt das Tier zum Fenster hinaus./ Heraus./ Es ist Herbst und die Schwäne herbstan auch.

Mudo

Un gusano cuelga del anzuelo.

Un pez muerde el gusano.

El pez muerde también el anzuelo.

La caña extrae al pez.

Ahora cuelga el pez de la caña.

La caña lo expone al aire.

El pez muere en el aire.

Un nuevo gusano cuelga del anzuelo.

Un nuevo pez muerde el nuevo gusano.

Una nueva vida florece de las ruinas.

Stumm: Ein Wurm hängt am Angelhaken./ Ein Fisch beißt den Wurm./ Der Fisch beißt auch den Angelhaken./ Die Angel zieht den Fisch./ Nun hängt der Fisch an der Angel./ Die Angel zieht ihn in die Luft./ Der Fisch stirbt in der Luft./ Die Angel stirbt den Fisco./ Ein neuer Wurm hängt am Angelhaken./ Ein neuer Fisch beißt den neuen Wurm./ Und neues Leben blüht aus den Ruinen.

El crítico de arte

Es una bestia singular, el crítico de arte: por delante burro y por detrás vidriera.

Der Kunstkritiker: Er ist ein merkwürdiges Tier, der Kritiker, vorn Kamel und hinten Fenster.

Banalidades

del chino

Las moscas tienen patas cortas.

El apuro es el rato del chiste.

Las rojas frambuesas son rojas.

El fin es el principio de todo fin.

La banalidad es el ornamento de todo burgués.

La burguesía es el principio de todo burgués.

Los burgueses tienen moscas cortas.

El picante es la brevedad del chiste.

Toda señora tiene un delantal.

Todo principio tiene su fin.

El mundo está lleno de gente inteligente.

Lo inteligente es idiota.

No todo aquello que se llama expresionismo es arte de la expresión.

Lo inteligente es siempre idiota.

Lo idiota es inteligente.

Lo inteligente sigue siendo idiota.

Banalitäten, aus dem Chinesischen: Fliegen haben kurze Beine./ Eile ist des Witzes Weile./ Rote Himbeeren sind rot./ Das Ende ist der Anfang jeden Endes./ Der Anfang ist das Ende jeden Anfangs./ Banalität ist jeden Bürgers Zier./ Das Bürgertum ist aller Bürger Anfang./ Bürger haben kurze Fliegen./ Würze ist des Witzes Kürze./ Jede Frau hat eine Schürze./ Jeder Anfang hat sein Ende./ Die Welt ist voll von klugen Leuten./ Kluge ist dumm./ Nicht alles was man Expressionismus nennt, ist Ausdruckkunst./ Kluge ist immer noch dumm./ Dumme ist klug./ Kluge bleibt dumm.