

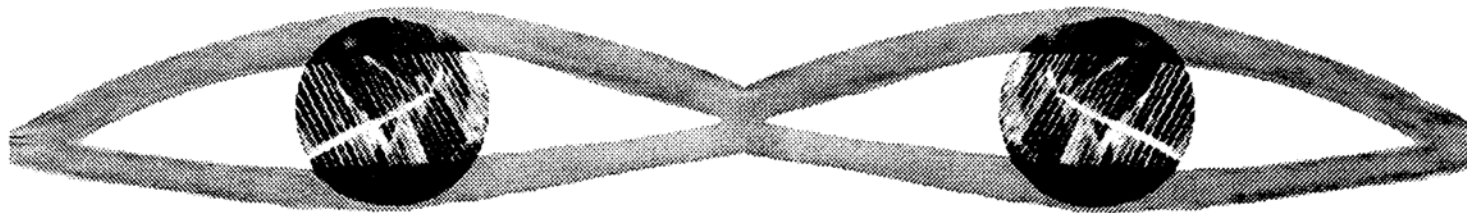
tsé≈tsé

6

tsé ≈ tsé
invierno.1999.

C.C.25.SUC.26(b).
buenos aires.argentina.
tsetse@sinectis.com.ar





editores Carlos Elliff, Gabriela Giusti,
Reynaldo Jiménez, Carlos Riccardo.
colaboran en este número Octavio Ar-
mand, León Félix Batista, Régis Bonvici-
no, Roberto Cignoni, Rafael Cippolini,
Bedzhe Manuel Contreras Borislova,
Pietro Cugnasco, Fernando De Szyszlo,
Fernando García Delgado, Florencia
Fragasso, Elson Fróes, Patricia Jawer-
baum, Tamara Kamenzain, Mariano
Mayer, Ignacio Vázquez, Cintia Vietto,
Claudia Schwartz, Victor Toledo.

diseño R.J.-G.G.

gracias María Inés Aldaburu, Gonzalo
Arbutti & Lucía Dorin, Lola Arias, Ade-
mir Assunção (São Paulo), Barraca Vor-
ticista, Bárbara Belloc, Wilson Bueno
(Curitiba), Casa de la Poesía (Caracas),
Javier Cofreces (rev. *La danza del ra-
tón*), Américo Ferrari (Ginebra), Cecilia
Garavaglia (galería *Gara*), Juan Fer-
nando García, Lorenzo García Vega
(Miami), Daniel Herce, Francisco Mada-
riaga & Elida Manselli, José Kozér
(Málaga), Juan Lagomarsino, Tono
Martínez (*Instituto de Cooperación Ibe-
romericana*), rev. *Medusa* (Curitiba),
rev. *Nombres* (Córdoba), Edgar O'Hara
(Seattle), familia Óváry, Cecilia Pavón
(rev. *Wipe y Belleza & Felicidad*), Ar-
mando Pinto (rev. *Crítica*, Puebla), Juan
Carlos Romero, Maritza Sánchez, Ricar-
do Silva Santisteban (Lima), Damián Ta-
barovsky, Edgardo Zotto (Rosario).

impreso en Edigraf, Delgado 834,

Bs. As. (4553 6749)

tsé≈tsé

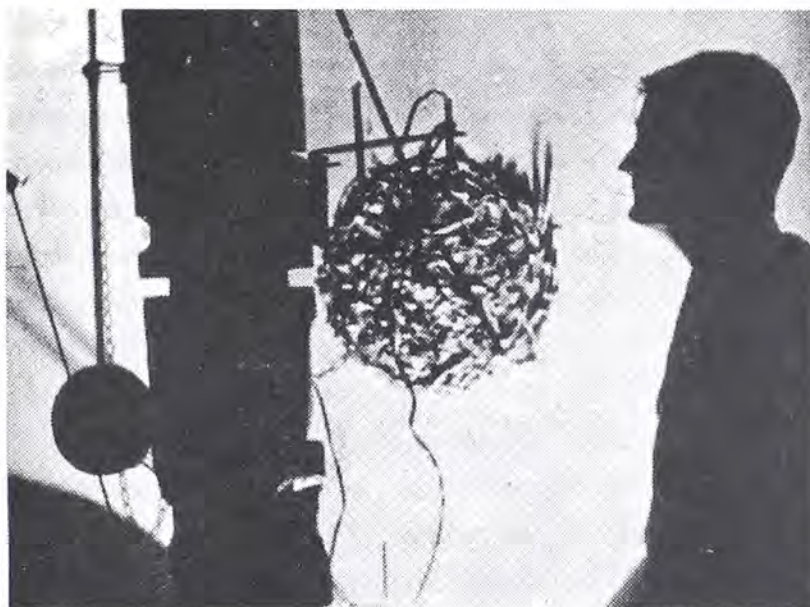
número 6. invierno de 1999

c.c. 25 suc. 26 (b) (1426) buenos aires. argentina

e-mail: tsetse@sinectis.com.ar

distribuidor en buenos aires: leviantan (telfax: 4771-8901)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



en 1962

**E D G A R D O
A N T O N I O
V I G**



UN SEÑALAMIENTO

Partidario de una libertad creadora no sujeta a dogma, estructura o tradición, Edgardo Antonio Vigo (La Plata 1928-1997) fue un activista artístico. Construyó raros objetos inútiles y provocativos; y a la crítica que desde el vamos, desde esa primera exposición de 1954, se había malquistado con su obra, sospechándola y subestimándola, le respondió con nuevos

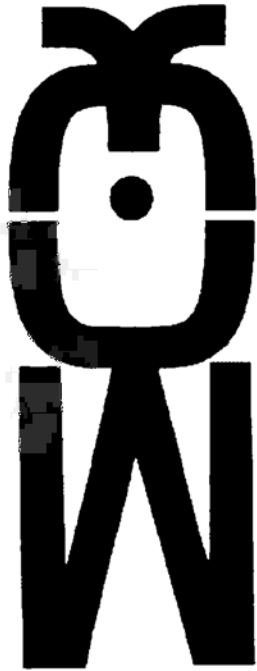
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

aparatos inservibles e irónicos. Diseñó simples, bellos poemas visuales, en los que se concretaba algo así como la fórmula de lo poético, y también poemas concretos que apelaban a una *activación constructiva* del lector. En Vigo se encontraban mezclados un poeta plástico, un artista conceptual, un artesano, un trabajador experimental. Sus «acciones» consistían en señalamientos simbólicos y a la vez políticos. Recién en la década del noventa (con la asistencia a la Bienal de São Paulo en el 94 y las retrospectivas del 91 en la Fundación San Telmo y del 97, póstuma, en el Palais de Glace de Buenos Aires), esa obra secreta, que se transmitía por circuitos marginales, empezó a ser reconocida. Una caja que hizo circular en 1991 es una suerte de arte poética: tanto el nombre de la misma («Múltiples acumulados») como su contenido (una xilografía, fotos de una acción en Punta Lara, muestras de arte correo, etc.) sintetizan la historia de un artista inquieto, trazan su trayectoria no lineal, que va del xilógrafo al *mailartista* original y pionero, sumando y multiplicando las posibilidades experimentales de la creación. Detrás del personaje «vanguardista» por el cual su figura fue rápida y fácilmente confundida, habrá que ver en verdad a un lúcido crítico de los prejuicios sociales y académicos acerca del arte, un teórico lúdico del acto creativo que no sólo puso en tela de juicio el lugar del artista sino también las reglas del juego.

—CARLOS RICCARDO

OBRAS (IN)COMPLETAS, 1969

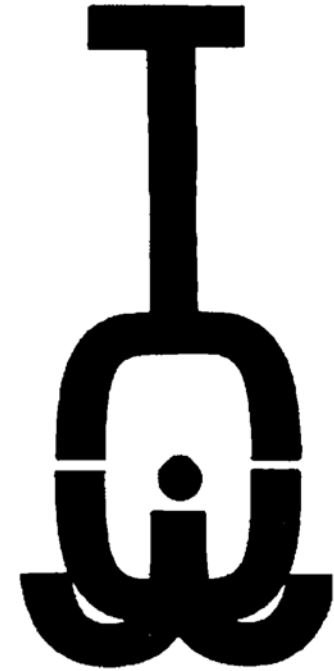




MA PÉNÉTRATION



PÉNÉTRATION À LA JAPONAISE



TA PÉNÉTRATION

frótame! encontrarás mi tibieza

DE LA POESIA/PROCESO A LA POESIA PARA y/o A REALIZAR

DE LA POESIA/PROCESO A LA POESIA PARA y/o ARMAR

Dentro del vasto, complejo y contradictorio campo de la «**NOVISIMA POESIA**» hemos elegido el desarrollo de algunas tendencias que posibilitan su activación. Los antecedentes históricos nos llevarían a re-buscar lo frondoso de los mismos hasta terminar posiblemente en un trabajo de corte «enciclopédico». Presentaremos las últimas variantes que son, por supuesto, el resultado de un cambio de estructuras (cuya quiebra comienza a principios de nuestro siglo) del arte en general y en cada una de sus ramas en particular. Definiríamos a la «**POESIA/PROCESO**» como el punto de partida teórico-práctico que permite la iniciación de una «**POESIA PARA ARMAR**» que a su vez posibilita una «**POESIA PARA y/o A REALIZAR**».

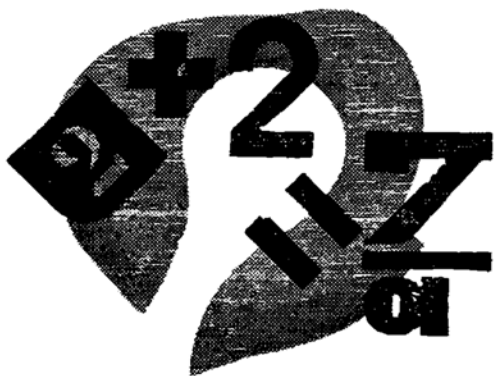
Si la participación es el fenómeno contemporáneo que preocupa a todas las artes y ha invadido a otras actividades del hombre, dentro del proceso de esa misma participación, en sus cambios y exigencias de conductas diferentes, podemos encontrar también puntos básicos para nuevas teorías y el enriquecimiento notable en el panorama de la **NOVISIMA POESIA**. En su comienzo, la participación estuvo condicionada por un rector (el artista) que contra la línea tradicional del estatismo contemplativo, buscó y consiguió una reactivación de las bases del fenómeno artístico que ya no se presentaba como un «objeto» intocable, lleno de misterios admira-



LA MAGA



Arriba: LA MAGA. Xilografía, 1991.
Abajo: TANGO.



Tapas de Diagonal Cero,
nº 20, dic. 1966, con
POESIA MATEMATICA.
La proyección del film
se hace a espaldas
de los espectadores.

(in) film de edgardo antonio vigo
1969

BLANCO SOBRE BLANCO

HOMENAJE A KASIMIR MALEVITCH

filmación en 8, 16 ó 35 mm.
duración de 1 ó 3 (a elección)

bles y fuera del contacto de nuestros sentidos». Estamos entonces en la etapa de la **participación-condicionada**, llena de propósitos pero con «intencionalidades no-cumplidas». Las consecuencias de estas limitaciones se vieron muy rápidamente y, en forma acelerada, el «artista» trató de concretar —vía tecnológica— objetos que por sus características formales y técnicas permitieran una ampliación a ese terreno de la participación. Es en el **poema/proceso**, uno de los movimientos más activistas y revulsivos de la poesía, donde nos encontramos con una toma de conciencia ante este fenómeno, desencadenando «**imágenes poéticas**» por intermedio de «**claves**» (palabras, imágenes visuales, objetos) que permiten el agregado de otros elementos heterogéneos o el quite de algunas de las mismas por un **participante-activo** que pasa de recreador (interpretación de la cosa) a creador (modificante de la imagen). Un objeto-poético de **WLADIMIR DIAS-PINO, HUGO MUND Jr., NEIDE** y **ALVARO DE SA** básicamente cuenta con una serie de elementos cuya disposición final, sin ningún esquema previo (generalmente los elementos vienen envueltos en una bolsa, y, colocados sin respetar composición-constructiva alguna, se vuelcan —sentido de la libertad— no respetándose ningún orden cronológico o compositivo preestablecido —orden cerrado—) deben ser «compuestos» por el público a quien se incita a quitar o agregar elementos no computados —pero sí computables en el resultado final— por el poeta.

Es en el fenómeno de la lectura donde nosotros encontramos antecedentes importantes de esta poesía en desarrollo y de composición-armada por el observador. **JEAN-CLAUDE MOINEAU** basa sus experiencias de «**META-art**», en poemas donde su escritura no tiene fin o se ve impregnada de gráficos que suplantando al término escrito que los define o clasifica; éstos (dibujos, clisés, señalamientos) hacen jugar dentro de la escritura, códigos visuales diferentes. En otras oportunidades son las raíces de las palabras que se ubican sin terminar su escritura, pero reservándose el lugar visual que debería ocupar si la misma se hiciera totalmente. La retención visual, el acostumbramiento dado por lo repetido, el conocimiento del objeto transcrito en su diseño y no en su término caligráfico, producen una lectura diferente a la habitual —con interrogantes, dudas, y por qué no errores rectificadas posteriormente por la imagen coherente de una idea—, torpedean el costumbrismo cotidiano, le dan facetas nuevas, producen el revulsivo. Nos encontramos así con una activación del fenómeno de la lectura pero con un proceso en cierta forma tradicional o demasiado emparentado con lo que hemos recibido por herencia.

Dentro de este «fenómeno de la lectura» debemos citar el ensayo de los «**MOBILES POETICOS**» del americano **DENIS WILLIAMS**. Consisten en palabras sueltas, escritas en placas que penden en libertad en el espacio. Por la liviandad de los materiales utilizados, un soplo del espectador, una leve brisa o una fuente mecánica regulada en velocidad (ventilador), hace entrar en movimiento a las placas (que penden también cada una de ellas con independencia de movimiento). Este movimiento engendra un cambio de asociación de ideas formulado ante nosotros que, detenidos (contemplación-activada) vamos leyendo diferentes imágenes poéticas que distintos términos forman en su constante armado. La recomposición de las palabras en sus asociaciones limitadas (pero no de fácil captación por el observador), su anejió libre, son un interesante ensayo para una **contemplación-activada** del participante dentro del campo de la lectura. Una recreación envolvente de imágenes. Percibimos en estos trabajos la clara y profunda ascendencia de **ALEXANDER CALDER**.

El «**MOVIMIENTO ZAJ**» de Madrid, si bien no dentro del limitado campo de la poesía (decimos limitado si es analizado desde el punto de vista de la destrucción de los géneros artísticos) también nos ofrece con su «**ARTE POR CORRESPONDENCIA**» un antecedente rico en perspectivas y posibilidades de futuro desarrollo. Además algunos trabajos, especialmente de **JUAN HIDALGO**, nos aproximan a lo poético. En tarjetas distribuidas vía-postal se «**arman**» exposiciones, conciertos, conferencias, etc. basadas también en el fenómeno de la lectura. La comunicación se realiza por la técnica literaria. Los elementos gráficos son suplantados directamente en el lugar lógico de composición por la palabra que los define. Algunos resultados están emparentados con el «**PAISAJE**» de **VICENTE HUIDOBRO** que éste realizara en su paso por el movimiento dadaísta (ver: «**AL-MANACH DADA**», Berlín, 1920, «**Paysage**», Vicente Huidobro, pág. 156).

GERALD ROCHER ha trabajado activamente en este desenvolvimiento, basado tanto en el fenómeno de la lectura como en la escritura. Las propuestas de **ROCHER** están en desca-

denar la participación del hasta ahora observador, **activándolo** al permitir a éste escribir la continuación o terminar el texto, con el agregado de palabras que al parecer del participante deben ir para completar la idea que la palabra-clave desencadena en cada uno. Empezamos así a encontrar algunas formulaciones caras a la **poesía a realizar**. Si bien todavía detenida ésta en la utilización de métodos (la escritura) formales y tradicionales. El fenómeno de la lectura se da a-posteriori, es decir, no es un acto de **participante-condicionado** apriorísticamente; acá el desarrollo del proceso se hace a la inversa, además el participante no es únicamente lector, sino que debe escribir para leer.

El canadiense **ANDY SUKNASKY** con sus «**VELAS**» colabora a minar las estructuras heredadas contribuyendo a la creación de nuevos códigos. Primordialmente dirige su acción hacia la destrucción de la obra. La precariedad del elemento usado (las velas) permite la realización de poemas escritos en derredor de los panes, los cuales al encender sus mechas se iluminan posibilitando la clara lectura de palabras o textos realizados con el mismo material, estearinã, en sus caras. Es otra variante del fenómeno de la lectura. Pero aquí, el consumirse lento hasta su desaparición, hace que en un momento determinado nos quedemos sin el objeto-vela delante nuestro. Además es importante señalar la «**metamorfosis**» constante de la obra. Su destrucción construye un proceso que deberá ser recordado, para, mentalmente, recomponerlo. Destrúyese así el concepto de «**exposición**» para convertirse en una «**presentación**». Aclaremos que entendemos por exposición todo aquello que permanece «**inalterable**» (**perennidad de formas**) y por «**presentación**» todo aquello que, ya sea por la participación del espectador, por el movimiento de la obra (**LE PARC, TINGUELY, SCHÖEFFER**) o por la señalada metamorfosis de los elementos, produce sucesivos cambios de la obra en su estructura, contexto o imagen (ver: «**EL DIA**» de La Plata, suplemento dominical del 9 de junio de 1968, artículo «**Experiencias 68 en el Di Tella**»).

Las «**VELAS**» también en su multiplicidad de producción ponen en la picota el concepto de «**obra única**». La poesía tradicionalmente ha permitido su reproducción en cantidades ilimitadas —el

BIOPSIA



Arriba: BIOPSIA. 1985.
Abajo: Aspecto de la primera muestra "COMAS-VIGO". La Plata. 1954.

libro— pero en los comienzos de la «**NOVISIMA POESIA**» —visual y sonora— y en su desarrollo posterior —el objeto— hizo que el «**ejemplar único**» irrumpiera. No se nos escapa señalar los cambios acaecidos en la relación libro-sociedad desde su nacimiento «**clasista**» hasta su popularización actual. Por fortuna la aparición conceptual del «**múltiple**» obligó al poeta **novísimo** a la aplicación de ese concepto y conseguir el traslado óptimo del original a los elementos-seriados. Las «**VELAS**» de **SUKNASKY** pueden ser reproducidas, pero todavía no estamos en presencia de la «**POESIA PARA ARMAR**». El molde está hecho por el artista, su reproducción depende de ese molde previo, la participación entonces del observador sigue estando dada en el fenómeno de la lectura, con el agregado, como ya lo señaláramos oportunamente, del importante concepto de la «**desaparición de la obra**». Es decir, la no necesaria posesión del objeto por conservación material y la pérdida de la importancia de coleccionarlos es una apertura hacia un hombre liberado de pesadas cargas que imposibilitan su traslado más ágil.

JULIEN BLAINE, activista-revulsivo en Europa de toda tendencia límite del arte contemporáneo, es el autor de «**POEMA PARA ARMAR**», consistente en una barra de hielo que se consume lentamente (por el contacto del ambiente cálido) dejando caer su componente (el agua) en un recipiente previamente colocado a ras del suelo; sobre la barra y pendiendo del espacio, una bola estrujada, realizada con un papel de diario. Las instrucciones son: cuando el observador-contemplador (hasta aquí cumpliendo su papel de contemplar la desaparición de la barra de hielo) «**ve**» que la barra de hielo se ha transformado en agua debe proceder a prender fuego (**participante-condicionado**) a la bola de papel citada, haciendo desaparecer la obra. Otro objeto no-conservable. **BLAINE** agrega acá algo muy importante dentro del proceso poético que estamos analizando, es el «**observador-participante**» el que debe «**armar**» la obra y por supuesto destruirla. Pero todavía estamos en el proceso del «**armado**» de un plan a seguir, en cierta forma, rigurosamente. Si bien se desencadenan en el «**proceso**» varias etapas diferenciadas (cambio de imágenes del trabajo y posición frente al mismo del observador que ve así modificadas sus conductas —de **observador** pasará a **activo-participante**— él dará fuego) seguimos todavía con el concepto-centrador un tanto tiránico de la cosa. **JOCHEN GERZ** agrega al panorama una experiencia en la calle bajo el título de «**TODAVIA EL LIBRO**» o «**A PROPOSITO DEL MUSEO DE LAS MIL CIRCUNFERENCIAS Y SIN CENTRO**», realizada en **HEIDELBERG** (Alemania) durante el corriente año. Un ma-

nuscrito fue soltado al viento por las calles de la ciudad, el mismo contenía un texto. El recogerlo y su posterior lectura daban pautas determinadas y determinantes con respecto al tradicional uso del fenómeno de la lectura —el libro. Acá encontramos un antecedente fundamental para la desaparición de otro de los elementos que tiende a ser sustituido por el marco de la calle, la Galería, el lugar cerrado, los Museos. Convertir la «**calle**» en un Museo de nunca acabar es el efecto de esta experiencia, pero si cambiamos el «**habitat**» del arte proponiendo la calle, a ella no podemos llevar los productos que sirvieron a la creación de los «**encierros tradicionales**». El papel impreso **vía-volante** es importante; además se produce otro fenómeno de la lectura poética: estamos en la etapa de la **lectura-activada**.

el poema/proceso

El paso dado por los brasileros componentes del movimiento «**POESIA DE PROCESO**», así llamados primitivamente, para convertirse en el actual «**POESIA/PROCESO**» no fue por generación espontánea. Debemos rendir justo homenaje a **Brasil**, país que con sus corrientes de poesía de avanzada se convierte cuantitativamente en centro-motor, agregándose a esto los valores cualitativos que nacen dentro de estas corrientes experimentales contemporáneas con el **Grupo «NOIGANDRES DE SÃO PAULO**», más conocido como **Grupo de POESIA CONCRETA** —ver: «Poesía Concreta Brasileira» Datos y Testimonios por **Haroldo de Campos** en «**DIAGONAL CERO**» n° 22/junio 1967, pág. 5/16. **AUGUSTO Y HAROLDO DE CAMPOS, DECIO PIGNATARI, JOSE LINO GRUNEWALD, RONALDO AZEREDO** son los encargados de replantear a nivel internacional los principios dados desde el comienzo de nuestro siglo y adormecidos por ese eterno y pretendido retorno a que aspira toda época cuando se viene de pasar por «**hitos**» **demasiado revulsivos**. Es el aburguesamiento de la cultura por aprovechamiento de **métodos novísimos** con contenido clásico. El batallar de este Grupo engendrará el **Movimiento PRAXIS** —en cierta forma cultor de un revisionismo lingüístico vía-nuevas formas, pero con contenido todavía declamativo en muchos de sus practicantes. Y como resultado de una evolución nacional de la poesía novísima nace el **Movimiento de POESIA/PROCESO**.

Con ella se da forma definitiva (usado en sentido relativo el término) a una serie de inquietudes propuestas teóricamente pero no conseguidas en forma práctica. De la re-lectura de principios literarios concluimos en que muchos de ellos adquieren concreción con los objetos-poéticos de los «**poeta/procesos**». Es interesante destacar una definición que antepone WLADEMIR DIAS-PINO con respecto a los dadás.

«Existe el poema-objeto de los dadaístas. Los nuestros son objetos-poemas. Es la misma diferencia, entre poema-libro y libro-poema. El «**Infierno**» del **Dante** es un poema-libro. La condición de poesía-poema (un largo poema) es lo que impone todo un libro, en el caso del **Dante**. En el libro-poema es la expresión del propio material usado en el libro: la compaginación, la página en blanco, las permutaciones de sus páginas, la transparencia del papel, el corte, los cantos, etc. La funcionalidad dada por la visualización en el **poema-proceso**.»

El **poema-objeto** de los dadaístas (y los surrealistas) no es más que la prolongación de una línea recibida, el **poema-ilustrado**. Un juego de imágenes literarias desencadenaba la construcción de un objeto, paralelamente, por el mismo autor. En los **poeta/procesos** el objeto pasa a ser poético sin necesaria utilización de la palabra como desencadenante del fenómeno poético. Sin utilizar la palabra —método tradicional de volcamiento de la poesía— el objeto-poético de los «**procesistas**» nace de un campo visual-espacial creando un nuevo lenguaje, un **lenguaje en proceso**.

Y es en el escape de la tipografía donde los integrantes el grupo dan el verdadero sentido y sello revulsivo y de época. Ya hemos adelantado este pensamiento al sostener que, lamentablemente, todas las vanguardias con verdadero sentido del asombro, revulsivas y agresivas, terminan en ser fagocitadas por aquellos que, aprovechando el cambio del contexto, siguen ubicando los contenidos tradicionales. Aceptamos asimismo que toda época premonitoria de un cambio radical contenga, dentro de esos contenidos, formas que pre-anuncian la etapa a transitar pero no más allá. Y como la **poesía novísima** ya ha caminado lo suficiente para cumplimentar ese previo requisito sostenemos que en la actualidad no puede existir movimiento que pretenda llamarse **novísimo** si no se ajusta en forma casi tiránica al principio de una armonía perfecta entre **contexto-contenido**. Y los **poeta/procesos** desbordan a los concretos y praxistas y ubican sus objetos-poéticos en la tesitura de apertura que permitirá posteriormente el desarrollo de la **poesía para armar** y de la **poesía para realizar** aquí postulada. Ubicamos, entonces, al **poema/proceso** con sus **objetos-poéticos** dentro de una previa etapa de una **poesía para armar**.

el poema para armar

Tenemos que dejar sentado claramente las diferenciaciones pues al ser éstas sutiles pueden llamar a error. De ahí pues lo reiterativo de algunos conceptos. Cuando hablamos de **poesía para armar** estamos limitando la conducta del participante. No debemos olvidar que ésta está condicionada a un plano determinado, del cual no podrá salirse. Existe la construcción de un **objeto-poético** o **poema novísimo** determinado por un «**programador**» de **proceso** o de **poema para armar**. Acá el término «**programador**» suple al de «artista». Éste ya está perimido por la acción y relación que mantiene con la sociedad. Si hablamos de un arte seriado, tecnológicamente realizable, con formas de fácil reproducción y anexiones técnicas es obvio seguir utilizando este término. «**Programador de proyectos**» (así lo define **NEIDE DE SA**) encierra en su significación una «**conducta**» diferente. Un programador no necesariamente debe cumplimentar las exigencias de práctica artesanal y encerrarse en un «**vedettismo**» propio de la etapa individualista perfectamente identificada desde el punto de vista histórico, mientras existió el concepto de «**obra única**».

el poema para y/o a realizar

Llegamos aquí a la etapa final de nuestro trabajo. Analizados algunos factores desencadenantes y las «**acciones activas**» que se cumplieron dentro de la **NOVISIMA POESIA** en estos últimos años, nos aventuramos a proponer un paso más dentro de esta especie de **progresión hacia un logro**. Los **poemas a realizar** pretenden ponerse en contra de una corriente de moda y sumamente explotada, el **arte de consumo**. Si a éste lo tomáramos sin el riesgo de saber cómo se gradúa su aceptación o no, así como la única necesidad creada artificialmente para satisfacerse en arte, quizás no lo atacaríamos porque, en última instancia, el **consumo** en formas diferenciadas es un fenómeno perteneciente a la vida de relación. Pero, los intereses que se juegan detrás de éste, nos obligan a tomar una posición vertical y de frente. La negación del hombre al **masificarse** por **vía-espectáculo** la aceptamos siempre que se sume a ella su réplica, un arte **intercomunicativo-lúdico-individual**. En un factor estamos de acuerdo: lo lúdico. En otros no, aunque eso no quiere decir que, para el ob-

servador-participante-armador-realizador (éstas serían las conductas del hombre ante la obra actual) haya que negar esos cambios dentro de sí mismo. No podemos olvidar que, un **observador-cinematográfico-televisivo** (contemplativo para desarrollarse en activo-crítico), se torna **participante-condicionado** en una exposición o presentación, y por último, en un mismo día, aparte de «**armador**» (BLAINE) puede convertirse en «**constructor**» de poemas a realizar. Es que debemos aceptar esa «**heterogeneidad**» del público que se abastece a diferentes horas de múltiples alimentos estéticos o artísticos. No así en el que desencadena los fenómenos, puesto que éste cree en su propia fe y por consiguiente admite únicamente, como **absoluta**, su **verdad**.

Y hablamos de lo **lúdico** como puente de contacto en diferenciadas formas de encarar el arte, porque está comprobado que ésa es la única vía posible para que la sociedad retome su interés y participación en el fenómeno del arte. Procedimiento válido y accesible que se basa en la solución de una **participación activa** para llegar a la **ACTIVACION MAS PROFUNDA DEL INDIVIDUO**: la **REALIZACION por él del poema**.

El apoyo de elementos dados (**poema/proceso**), la necesidad de un plano previo (**poema para armar**) cede ante el proyecto de una idea que crea el revulsivo para que cada uno a su vez, al recibirla, **construya un poema** que llegará a convertirse en «**su**» poema. Esta propiedad adquirida por el desarrollo libre luego de la recepción de la **idea-revulsivo** nos pone delante de un «**creador**» y no de un «consumidor».

La Argentina, que lamentablemente en todas sus etapas artísticas anteriores se ha llamado a actuar fuera de la órbita internacional de las comunicaciones estéticas y las informaciones artísticas, ajena a un proceso que exige características universales, ha tomado en estos últimos años un empuje que poco a poco le va permitiendo entrar «**paralelamente**» (y no de soslayo) con el sentir universal del hombre, problematizado con ciertos aspectos étnicos que van perdiendo vigencia, ya que a la dispersión de ciudades se opone un hoy de rutas de ciudades unidas que han traspasado sus propias fronteras nacionales. La posibilidad del arte no está ya sólo en la **participación del observador** sino en su **ACTIVACION-constructiva**, un **ARTE A REALIZAR** (ver: «Ritmo» nº 3 - La Plata - 1969) que quema las divisiones de los géneros heredados y que va a la meta de la **integración total**. Las técnicas y los géneros sumados y confundidos han dado el único centro, el **ARTE**. El presente ensayo introductorio se ha debido encerrar en la poesía, pero consideramos que cerrar en el ámbito poético los objetos de «**proceso**» o «**para armar**» y ya más liberados «**a realizar**» es mermar las posibilidades de libre comunicación que debemos respetar. Como un derecho límite ampliamos presurosamente ese encierro que denunciábamos hacia un **ARTE TOTAL**. En él llegaremos a la conquista de que el **CONSUMIDOR** pase a la categoría de **CREADOR**. (1969)

—EDGARDO ANTONIO VIGO

VARIANTE 2 B DE RELOJ INUTIL.

Incluido en el catálogo *Movimiento Diagonal Cero. Primera exposición de novísima poesía de vanguardia*, Galería Scheinson, Bs. As., mayo de 1968. Participan: Ginzburg, Gutiérrez, Pazos y Vigo. Dice el texto del catálogo:

«Cualquier técnica y su poder intencional tienen dos finalidades: la destrucción y la amplificación pero un solo deseo, la aventura.

Sobre las mil evocaciones de una palabra emerge aquella que era insospechable por destrucción de las novecientas noventa y nueve restantes.

En lo que concierne a la destrucción intelectual la evocación primera tiene presencia sobreentendida, presencia efectiva pero adolescente porque se ha puesto en evidencia por medios rudimentarios y casi medievales.

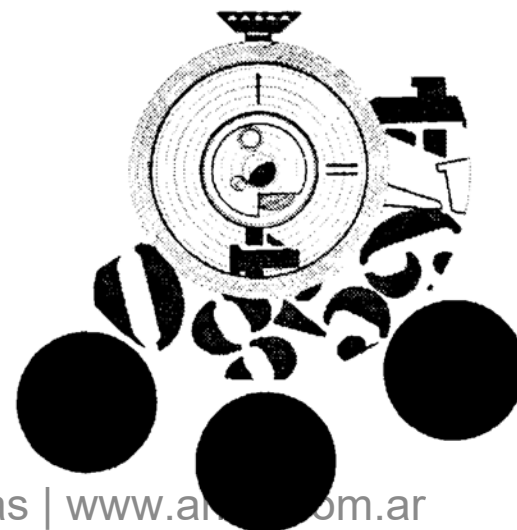
En lo que concierne a la destrucción física, la palabra se convierte en bronce, madera, color, en fin, forma palpable: el medio artesanal, es decir la técnica (ese elemento exterior es el momento-azar dentro de esa duración poética) no destruye ninguna hechicería, el poema sigue siendo mágico por los temas pero la forma se ha purificado.

Sobre las mil evocaciones que tiene una palabra, una imagen, emerge lo inopinado, lo inesperado (pero que era también lo único en que creía el poeta) por ampliación de lo único valedero, ampliación a lo que rodea la palabra.

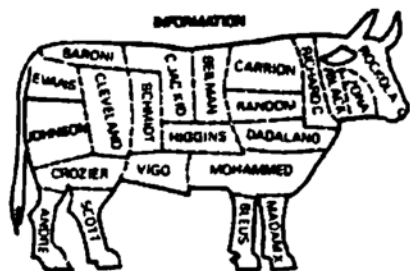
Eso que la rodea puede ser clásico y de orden calificativo o provenir de una técnica de orden ornamental definitivo y categórico.

Los recursos de orden intelectual parecen engendrar una literatura, los del orden técnico un arte: la poesía. El poema debe ser desahogado de todo contexto literario.»

(JULIEN BLAINE, aparecido en *Diagonal Cero* nº 21)



continuidad de lo discontinuo



Vigo junto a
PALANGANOMETRO MECEDOR (QUE
NO SE MECE) PARA CRITICOS DE ARTE.
Circa 1963.

...Al igual que la vieja concepción de la vida, los libros se basan sobre lo largo, la duración; son voluminosos, la nueva concepción de la vida reside en la profundidad y la intensidad y así es como queremos la poesía. Para construir literalmente los acontecimientos múltiples a nuestro alrededor y a través de nosotros es preciso que la palabra sea reconstituida, tanto siguiendo el sonido como la idea. Si en la vieja poesía, por el dominio de los sentimientos relativos y subjetivos el significado intrínseco de la palabra es destruir, nosotros queremos por todos los medios que están a nuestro alcance: la sintaxis, la prosodia, la tipografía, la aritmética, la ortografía; dar un nuevo significado de la palabra y una nueva fuerza de expresión...

THEO VAN DOESBURG, PIET MONDRIAN, ANTHONY KOK
Manifiesto 2 de "Du Stijl" (El Estilo), Leiden, Holanda, abril 1920.
Texto reproducido en *Diagonal Cero* n° 24 / 1967, La Plata.
Autorizado por la señora Van Doesburg.

En el mes de marzo de 1969, en el Instituto Di Tella de Buenos Aires, se presentaba una muestra bajo el título «EXPO / INTERNACIONAL DE NOVÍSIMA POESÍA / 69» que cobijaba una numerosa lista de participantes, bibliografía y trabajos impresos y originales.

Fue uno de los aglutinamientos mayores para su época, un importante evento en lo referente a investigaciones y propuestas poéticas. Hablar de Instituto es decir lo polémico. El material expuesto en esa ocasión lo certificó una vez más. Por su trayectoria albergó a un público adicto a los nuevos panoramas ofrecidos, pero la hegemonía plástica (historia vertebral de su Departamento de Artes Visuales) produjo una confusa lectura. Se apreciaron más los contenidos plásticos de las propuestas presentadas que el valor poético que poseían. Si practicáramos un balance actual acerca de su

influencia en el campo nacional, nos daría un resultado negativo. Idéntico resultado arrojó el saldo de esa muestra al presentarse en nuestra ciudad en el Museo Provincial de Bellas Artes durante el curso del mismo año.

Un poco de historia

Cuando Paul Cezánne compuso sus pinturas basado en una «geometría sustentada» —generando a posteriori el Cubismo— no hizo más que «desnudar» siglos de ocultamiento. Desde el Renacimiento —sección áurea— y pisando los umbrales de la Nueva

Geometría, la tarea consistió en «tapar» la esencia compositiva con recursos de re-presentación de imágenes naturales. Cezánne, alertado por la disgregación de las «formas» del Impresionismo, decidió estructurar sus obras apelando al elemento fundamental de la pintura, la geometría. Cuando Stéphane Mallarmé en su obra: *Una tirada de dados nunca abolirá el azar (Un coup de dés, 1897)* utiliza la estructura oculta que siempre rigió el clásico metro poético, recurre a la horizontalidad de la palabra, color y tamaño gráfico diferenciados. La página del libro da paso al ESPACIO. Esa es la conquista y en adelante un amplio panorama se genera con la recién nacida POESÍA VISUAL.

Mallarmé lo puntualiza en el prefacio del libro citado: «Nadie encontrará aquí más que un espacio de lectura. En una página ordinaria de poemas de versos cortos el blanco ocupa las dos terceras partes de la página. Respeto esa proporción pero hago una redistribución de los blancos que reemplaza la puntuación, interviniendo ya sea para operar una transmisión de una nueva imagen a otra, ya para marcar la relación más o menos directa de los grupos de palabras —subdivisión prismática de la idea— con la frase central.»

Como apuntalamiento citamos al español Ignacio Gómez de Liaño, quien al referirse a Mallarmé en su artículo: «La Nueva Poesía y los Problemas de la Estética Contemporánea» (ver *Diagonal Cero* n° 25, pág. 20, junio 1968) señala: «...[Mallarmé] inaugura estos ensayos de manera genial y, con una conciencia sorprendente de lo que emprendía con su libro [obra citada] y otros escritos posteriores, lanza un plan poético revolucionario, aprovecha de una manera racional las posibilidades tipográficas para articular el conjunto, sitúa al nuevo poema en el horizonte de lo probable de manera que el nuevo poeta acomete el control del acaso e inicia un planteo crítico del propio poema...»

El espacio poético

Es el logro más importante y fundamental para un posterior desarrollo de riqueza sorprendente. La página del libro fue hasta ese entonces el contenedor natural de la poesía y su práctica se extendió por siglos, formas y metros diferentes enriquecieron en forma permanente su propio desarrollo. El límite: el libro era único elemento receptor. La aparición del concepto de «espacio poético» no es únicamente la «liberación formal» sino que la propuesta ataca además el aspecto conceptual de la poesía. El desarrollo de esa liberación se observará rápidamente. El plano espacial hará posible utilizar el espacio-real, tomar volumen a través de una lectura envolvente de la imagen donde se sumará a la óptica nuestro cuerpo

en movimiento en derredor de un proyecto concreto. Es el llamado «objetivo poético» de los surrealistas —André Breton y Cia.— que liga en textos de largos títulos los elementos lingüísticos que provienen de los sueños (lo onírico), con elementos materiales.

Diagonal Cero

Tal el título de esta «cosa trimestral» publicada entre los años 1962 al 68 y que abarca 28 números. Con particulares características destacamos el hecho que su n° 25 no fue editado al estar «DEDICADO A LA NADA». No toda su trayectoria se apoyó en la difusión de las distintas corrientes de la poesía visual. Es su número 20 el que inaugura esta etapa. Dedicado «A la Nueva Poesía platense» presenta a José María Calderón Pando con sus «Altatrapas». Luis Pazos y sus «Phonetic Pop Sound». Omar Gancedo y sus IBM y Edgardo A. Vigo con sus «Poemas Matemáticos».

Jorge de Luxán Gutiérrez (*Diagonal Cero* n° 22) junto con Pazos y Vigo conformarán el «Movimiento Diagonal Cero». En el n° 21 comienzan a aparecer artículos teóricos así como obras originales de autores europeos, materiales obtenidos por un intenso intercambio que se ampliará con autores norteamericanos y latinoamericanos (México, Cuba, Brasil, Chile y Uruguay). De estos últimos destacamos las colaboraciones de Guillermo Deisler y sus «Ediciones Mimbre» y a Clemente Padín, *Los Huevos del Plata y Ovum*. *Ovum* fue una publicación antológica en lo que respecta a los nuevos movimientos poéticos y su divulgación.

El por qué de un título

Tomado de un viejo ensayo inédito, pretende dar un panorama histórico presentando ciertas avanzadas contemporáneas. Después de las exposiciones mencionadas (Instituto Di Tella, Museo Provincial de Bellas Artes, ambas en 1969), a la fecha no se han realizado en el país exposiciones de tal envergadura. Hubo sí dos intentos intermedios. Uno, la presentación de «Realizaciones Poéticas» (Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires, CayC) y otro en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional del Chaco. Panoramas restringidos a áreas determinadas, en el CayC con proyectos de poemas a realizar y en el Chaco con poesía gráfica-visual. Estos «saltos» también ocurren en el desarrollo universal.

Esta falta de continuidad es una de las características de la historia de las investigaciones poéticas. El afán de avalar propuestas novísimas, lleva a autores y críticos a buscar justificaciones, ras-

treando antecedentes que equívocamente provienen de la poesía tradicional. Sin justificar, respetamos estos apoyos que ayudan a una mayor comprensión de la «punta» de las vanguardias, en el intento de superar la actitud muchas veces negativa de temer lo desconocido (lo «discontinuo») al considerar las propuestas como un ataque a sus códigos basados en la historia oficial. Ésta, clásicamente tejida con desarrollos ordenados y resultados cíclicos coherentes, conforma un paquete armoniosamente envuelto. Por fortuna, esta bonanza se quiebra. Interrumpen los sobresaltos producidos por las actitudes interrogativas, ávidas de respuestas a través de resultados de complicado entendimiento. La investigación de estos hitos espaciados y su dificultoso ordenamiento es la «continuidad». Pretendemos que el lector abone en sí mismo su interés en ambos desarrollos, generando un espectro más amplio de conocimiento. Confrontando cosas tan disímiles fortalecerá sus convicciones. Se dice que la «inestabilidad» no es fuerza primordial, pero por fortuna existe.

—EDGARDO ANTONIO VIGO

«...El máximo proceso de cambio que ha sufrido el arte contemporáneo es la invasión masiva del mundo exterior. La "cultura del yo" muere para dar lugar a una objetividad absoluta. Las "Actualidades" de Jorge de Luxán Gutiérrez representan un extremo de esta tendencia. Lo cotidiano tomado en su totalidad, es decir, con todo lo que hace a la propaganda (materia básica para el folklore urbano) conforman su producción. En este sentido Gutiérrez no es un poeta sino un fabricante; y sus productos no son una poesía sino un vital artículo de consumo...»

extractado del texto publicado en *Diagonal Cero* n° 21.

«Los textos concretos, para ampliar ahora el concepto de tal poesía, se parecen a menudo, dado su dependencia tipográfica y visual, a los textos publicitarios, esto es, su esquema estético de comunicación corresponde a menudo y, voluntariamente, a un esquema de la técnica reclamística: el signo central, a lo más una palabra, asume una función de slogan.»

de *Poesía concreta* por Max Bense



UN PASEO POR LA PLAZA DE LOS POETAS.
Señalamiento, Bs. As., 1969.

PROYECTOS A REALIZAR

«La actividad y la participación (relativa) del observador; la caducidad de los lugares cerrados, la ya señalada liberación de géneros y técnicas, la pérdida del carácter solemne-religioso de la «obra de arte» y la cuestionada sinrazón de ésta (**Jorge Romero Brest**), las conexiones e intercomunicaciones de las diferentes formas, lo accesible de las mismas (**vía múltiple**) han sido todos conceptos desarrollados en base a la problemática desencadenada en ese principio del siglo actual por movimientos, tendencias o artistas. El campo se torna contradictorio ante la antítesis **tecnológica**

humanística. El hombre se debate entre el estado alienante que encarna su dependencia técnica y su casi anulación como **participante** del fenómeno que utiliza o ante el lirismo empobrecido de un humanismo a ultranza. El arte, como siempre, es solución al lanzarse a la búsqueda de un justo equilibrio.

Nosotros ofrecemos la posibilidad de los «**PROYECTOS A REALIZAR**» como respuesta. Un aprovechamiento de la era tecnológica, pero, con el uso libre de la misma por parte del «**constructor**» (1) —título que recibe el que corporiza el proyecto—, quien así llenaría su ocio (problema analizado por psicólogos y sociólogos ante la tendencia de incrementación del mismo, no sólo individual sino masivo) recibiendo un «**proyecto modificable**» en grado sumo que lo convierta en un **re-creador ilimitado**, casi configurando un creador. El proyecto permite cambios, suplantaciones y agregados ya sea de materiales o de estructuras formales en aprovechamiento de lo **lúdico**. La colectivización no se haría bajo la técnica del múltiple, sino que estaría basada en la participación realmente **activa** (y no condicionada) del «constructor». (1)

(1) en el original «**armador**».

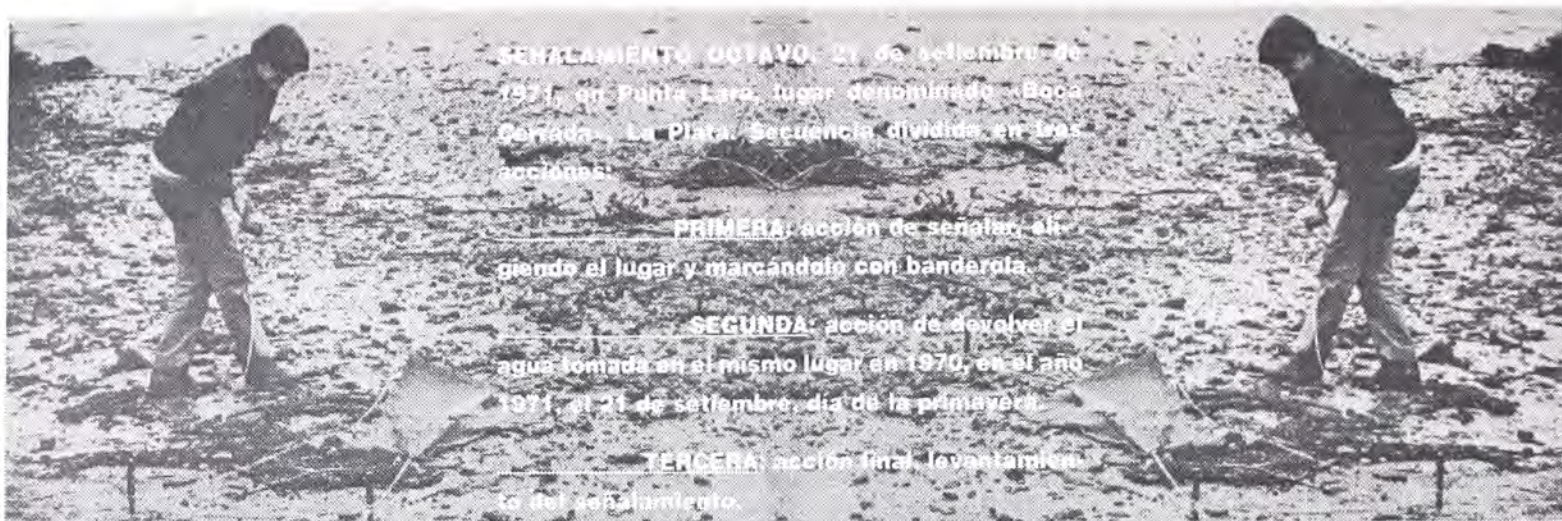
—**EDGARDO ANTONIO VIGO**
«Un arte a realizar» (*Ritmo*, 1969, La Plata)

POEMA A REALIZAR

basado en un PLEBISCITO GRATUITO

Instrucciones: Plantéese el interrogante que Ud. quiera. Posteriormente escriba con un elemento gráfico libre (tanto en su técnica como color) el «SI» o «NO» (dentro o fuera de los cuadrados impresos) como contestación al mismo.

Archivo Histórico de CASILLERO Argentinas | www.ahira.com.ar



SEÑALAMIENTO OCTAVO, 21 de setiembre de 1971, en Punta Lara, lugar denominado «Boca Cañada», La Plata, Secuencia dividida en tres acciones:

PRIMERA: acción de señalar, eligiendo el lugar y marcándolo con banderita.

SEGUNDA: acción de devolver el agua tomada en el mismo lugar en 1970, en el año 1971, el 21 de setiembre, día de la primavera.

TERCERA: acción final, levantamiento del señalamiento.

SEÑALAMIENTO OCTAVO, LLAMADO H2O. Bocacerrada-Punta Lara. 21 de setiembre de 1971. Foto de Carlos Mendiburu Eliçabe

te correo comunicación a distancia

Al hablar de Arte Correo, no dejo de pensar en Edgardo Antonio Vigo. Es inevitable mencionarlo: lo pienso como el pionero de esta forma de arte en nuestro país —aunque a él no le gustara la jerarquización en el arte. Nuestro primer contacto fue por correo, en mayo de 1996, a través del proyecto *Vórtice*; contestó mi envío con una de las postales que realizaba y dos *espacios* que le mandé en blanco para participar de la publicación. Nuestra comunicación se fue acrecentando con los meses. Era una gran satisfacción recibir toda clase de material: postales, estampillas, collages y particularmente las cartas; ellas complementaban las obras recibidas, dando a conocer ciertos pensamientos. En julio de 1997 le hice una extensa entrevista, en la cual Vigo reflexiona acerca de la *Comunicación a Distancia -Vía Postal*, como él decía. De esa entrevista rescaté los siguientes extractos.

—FERNANDO GARCÍA DELGADO

Conceptos del Arte-Correo

Antes que nada me interesa aclarar algo que se me ocurre primordial en referencia al término Arte Correo. Tengo un motivo casi social para hacerlo ya que algunas definiciones que se han da-

do acerca del arte y dentro del arte me parecen un poco prejuiciosas. Esa misma palabreja «arte», de alguna manera y a mi entender, dio pautas como para que el arte se convirtiese en una especie de jerarquización del tipo que tiene una cultura determinada, jerarquización que influyó en las distintas clases de la sociedad. Por supuesto, no es una pretensión que el arte haya tenido nunca,



EL TAPON DEL RIO DE LA PLATA
Bocacerrada-Punta Lara. Río de
la Plata, 1973. Foto de Carlos
Mendiburu Elicabe



pero se dio. Hoy, por ejemplo, hay ámbitos donde, si una persona no se mueve con cierto bagaje cultural, no entiende lo que está viendo, obras experimentales o de investigación.

Yo tomo una definición que dió Ray Johnson, cuando crea, en 1960, la Escuela de Correspondencia de Nueva York que llamó «Comunicación a Distancia, Vía Postal». Más tarde un autor francés, quien hizo uno de los primeros libros de las comunicaciones marginales que tenía hasta ese momento el arte, la redefinió *comunicación*, y a su vez extendió esta definición para todo lo concerniente a la comunicación vía postal, la comunicación por telegrama, la comunicación telefónica; es decir, el trabajo creativo de esa comunicación conocida en ese tiempo. Desde entonces, yo la sigo llamando «Comunicación a Distancia, Vía Postal».

Como antecedente de Comunicación a Distancia hay documentación que habla, por ejemplo, del telegrama de Marcel Duchamp, que es parte de la exposición del Surrealismo del '36 en París. Él manda un telegrama diciendo que no participará de la exposición; no obstante los organizadores lo hacen participar igual, exponiendo el telegrama. Ésa fue una Comunica-

ción a Distancia, uno de los principios; hay inclusive antecedentes históricos que arrancan más o menos a comienzos de siglo. Kurt Schwitters con postales alteradas, los surrealistas o los poetas dadaístas que hacían mensajes utilizando el correo; son también antecedentes.

La institucionalización —nadie la discute, aparentemente—, sí, fue de Ray Johnson. Él puso un membrete, tuvo una sede, hizo una propuesta, dio un nombre, nadie puede discutir que —desde el punto de vista institucional— él haya sido el primero y que logró dedicarse por completo a la actividad.

Yo participo en dos canales de creatividad. Es decir, por un lado, uno hace —de alguna manera— obras cuyo fundamento estético proviene de una academia, como puede ser el grabado, los objetos, las mismas piezas postales, las estampillas, y que están manejadas por una cultura, digamos, adquirida previamente. Pero valoro más lo que recibo por comunicación a distancia porque elimina la jerarquía de creer que uno es mejor que el otro; saca los pioneros —que me tienen podrido—, porque ahora *todo el mundo quiere ser pionero de algo*, y en esto, todo el mundo es pionero, porque el que no

inventó una cosa, inventó otra. Creo que la comunicación que uno pretende no está basada en estos fundamentos, que son agregados que les hemos hecho nosotros, por personalidad, por ego, por intereses, por un montón de cosas humanas.

La Comunicación a Distancia me permite darle una importancia real a todo el material recibido: cuando un tipo manda una carta, sobre todo sin conocerte, manda un dibujo, el boleto del micro que tomó el día anterior, hace una secuencia de fotos para que vos te enteres cómo fueron los cambios durante un año, mes a mes, todas sacadas el mismo día en el mismo lugar, inclusive, el paisaje que cambia por las estaciones; considero que todas estas cosas no se pueden clasificar como obras de arte, sino que son comunicaciones aleatorias de gente que tiene justamente el problema de comunicarse.

Siempre he dicho que la mayoría de la gente que se dedica a este tipo de comunicación a distancia —y me pongo incluso como ejemplo— tenemos una personalidad muy renuente a andar masajeándonos con la sociedad, es decir, trabajamos íntimamente, decimos las cosas a quien queremos decírselas, no aceptamos interlocutores; de alguna manera, te-

S CEMENTERIO CEMETERY S



APOSTAR AL FUTURO. Postal, 1997.

remos una personalidad anárquica e individual; sobre todo en este momento donde existe una especie de socialización que culmina lamentablemente en masificación y que arranca en el comienzo de nuestro siglo. Hasta el llamado «artista» hoy lo tiene muy claro, quiere escapar de esa masificación; de ahí que sea renuente a usar técnicas modernas —no es que uno se quede en la historia o pretenda revertir la realidad, ni nada por el estilo— simplemente está defendiendo *en lo manual* esa individualidad y, sobre todo, la comunicación cara a cara.

Encuentro personal con el Arte Correo

Creo que fue una cosa que se fue dando naturalmente. No tengo un hecho puntual donde pueda decir que ahí empezó el conocimiento. Cuando hacía *Diagonal Cero*, una revista de plástica y poesía, tenía un intercambio muy intenso, primero en Latinoamérica que después se amplió a Europa y Norteamérica. Así se fueron haciendo los pasos. Ese intercambio de material, de

alguna manera, fue como un adelanto en lo que se estaba trabajando, en una vía que desconocíamos y que ya existía en sus fundamentos.

En ese tiempo, con Guillermo Deisler en Chile y Clemente Padín en Montevideo, teníamos una especie de triángulo armado con revistas que cada uno sacaba. Padín editaba *Los Huevos del Plata* y Deisler tenía las *Ediciones Mimbre*, en las que él ilustraba a poetas con pequeñas plaquetas que hacía con grabados originales propios y poesía de tipos jóvenes. Los tres tenemos una historia en común, no obstante las diferencias estéticas de expresión que lógicamente tenían que existir entre los tres.

Había como una necesidad de buscar una salida a lo que en ese momento, en las estructuras más comunes del arte, se daban por la exposición, por la galería, el museo. Justamente, lo que trae la Comunicación a Distancia, como hecho nuevo, es tratar de abandonar todas esas estructuras, buscar, por ejemplo, lugares vírgenes con respecto al arte, la manera de colgar las muestras, inclusive se hacían tendedores porque el material lo permitía. Todo eso lo trajo la Comunicación a Distancia.

Diagonal Cero

Diagonal Cero cumplía la función de puente o medio de difusión cultural. Fue, posiblemente, el eslabón que me unió a la comunicación a distancia. A través de esta revista conocí a Williams (U.S.A.), Julien Blaine (Francia), Jean-François Bory (Francia), todos tipos que venían de la poesía visual de vanguardia del tipo experimental, pero que también estaban dentro de la red de la Comunicación a Distancia. *Diagonal Cero* fue un elemento orgánico; para mí fue desde este punto de vista muy importante.

Sobre el origen del nombre, La Plata es famosa por sus diagonales. Acá se pierden todos los porteños, inclusive nosotros. Me pareció que una publicación no perdía para nada su sentido internacional si recibía una característica tan local, tan folklórica. Las calles acá tienen nombre pero se conocen más por el número. Diagonal cero no existe, entonces me pareció bueno vincular esta característica de la ciudad con el nombre que le quería dar a la revista.

Era trimestral y se respetó la periodicidad, y anduvo bien. Alcancé a editar 500

NACE EN 1928 BORN IN 1928

AUTOBIOGRAFIA. Postal, 1996.

ejemplares y su distribución era por correo. Tuvo una continuidad de siete años, del '62 al '68, con 28 números editados. El último número se hizo, en realidad, en el '69 pero correspondía a diciembre del '68. Terminó de salir porque había variado la condición económica y una suma de condicionamientos que ya no representaban el ideal en el que uno había trabajado hasta el momento, sumado el agotamiento propio. Cuando me agotaba, cuando consideraba que una revista ya no era lo que me representaba, la cortaba.

Otras publicaciones

Las publicaciones que hice fueron: *W. C.* en 1958, de la que salieron cinco números. Esta fue la única experiencia en grupo; las restantes eran de iniciativa individual: *D.R.K.W.60* en 1960, de la que se editaron tres números; luego viene *Diagonal Cero* y, por último, *Hexágono* en 1973, que son trece o catorce números. Fue cuando me tomó la época del proceso. Hubo que cortarla, porque el material de *Hexágono* era muy político, comprometía no solamente a uno, sino a los demás, ya que nadie quería meterse en un entuerto así.

Primera exposición de Arte Correo

La única muestra que organicé de Arte Correo fue en 1975 con Horacio Zabala. Se llamó *La última Exposición de Arte-Correo*. No queríamos hacer ni la primera ni la segunda, sino que se llamó *La última* porque nos comprometimos los dos a que este tipo de cosas no las haríamos más. Se realizó en la "Galería Arte Nuevo"—en la calle Florida— de Álvaro Castagnino. Yo no estaba muy de acuerdo en hacer una exposición, y menos en una galería, le dije: «Mirá, hacerlo en una galería me parece un disparate, es como entregar los principios básicos que tenemos de todo esto». Pero Zabala me convenció e hicimos la convocatoria, la organizamos con mucho tiempo de anticipación. Fue una invitación amplia, se recibían todos los materiales que la gente mandaba y se expuso todo.

Las postales

Tengo mucha correspondencia y la postal me sirve para mantener en circulación mi nombre. Por ejemplo, si recibo una invitación de un *mailartista* nuevo a participar



de un evento que organiza, aunque no tenga nada que ver una postal, le mando la que estoy haciendo en ese momento, porque es la manera de atar un nexo, una especie de compromiso, en el buen sentido, porque nada más es intentar, porque acá no hay intereses bastardos, sino simplemente la posibilidad de un intercambio. Esto me sirve mucho y me mantiene vivo. Las postales tienen edición limitada, depende de los temas. Hay ediciones de 100, de 200; menos de 100, no. Generalmente hago entre tres o cuatro postales por año.

Obra Señalada: éstas son algunas postales que armo con sobres que envían distintos artistas. Esto lo organicé para mí. Tomo un sobre de un *mailartista* que me interesa, lo pego en la postal y le pongo, en inglés o en castellano—depende del destino— «Obra Señalada». Trabajo con la imagen de él y la del matasello dándole la importancia de una obra.

Una experiencia postal

Durante 1971 realicé una experiencia en el ámbito postal. Inventé un personaje al que di en llamar Otto Von Mach. A él le fue-

ron dirigidas veinticinco propuestas con direcciones inventadas —con direcciones que tenía, y que las intercambiaba y mandaba, por ejemplo, a Perú con una dirección que correspondía a una ciudad de México. Todas me las devolvieron. En cada sobre quedó registrada la historia del viaje que tuvo cada una: la entrada, la salida, fecha, la devolución de las administraciones. Algunas dicen: *desconocido*. Todo lo que el sobre fue manejado sin que fuera abierto. Con algunas han hecho una búsqueda de lo más exhaustivas. Otras, directamente, las devolvieron. El cartero me habrá puteado como un loco pero bueno, que me perdone, yo quería hacer una experiencia. De a poco me fueron llegando las cartas dentro de un periodo normal. La última la recibí al año, porque la mandaron a Europa y tenía que ir a Japón. También tienen mi recepción, el informe del cartero. Eso sí, los sobres quedaron muy interesantes. Una pequeña locura. Una experiencia que es inédita porque no la expuse nunca, todavía no he encontrado la oportunidad.



La entrevista completa será editada en una publicación y en video. Para recibirla, o para recibir más información sobre Arte Correo:

VÓRTICE ARGENTINA

Bacacay 3103 . (1406) Buenos Aires. Argentina.

e-mail: vortice@cvtci.com.ar

<http://www.geocities.com/SoHo/Workshop/6345/vortice.htm>

La realidad tangible con su presente, pesa sobre los acontecimientos futuros. Si ajustamos ese futuro a ella poco queda para el campo de los 'supuestos'. La lógica racional impera de tal forma que niega toda posibilidad de re-creación. Pero el acto creativo propone una realidad- abonada basada en ir más allá del hecho-en-sí para suponer la **a-rracionalidad a-lógica**. La creatividad de la persona pasa entonces por una interpretación del hecho y en base a esta interpretación UN NUEVO HECHO pasa por la realidad-abonada, es decir aquella que se ha concretado a través de una hipótesis tan real como el hecho en sí.

1976 - ABEL LUIS (a) PALOMO, VIVE - 1986

A PROPOSITO DE LAS UTOPIAS REALIZABLES

REALIDAD TANGIBLE / REALIDAD ABONADA

Hacia un arte *tocable* que quiebre en el artista la posibilidad del uso de materiales «pulidos» al extremo de que produzcan el alejamiento de la mano del observador —simple forma de atrapar— que quedará en esa posición sin participar «epidérmicamente» de la cosa. Vía uso de materiales «innobles» y para un contexto cotidiano delimitador del contenido.

Un arte *tocable* que se aleje de la posibilidad de abastecer a una «elite» que el artista ha ido formando a su pesar; un arte *tocable* que pueda ser ubicado en cualquier «habitat» y no encerrado en Museos y Galerías.

Un arte con *errores* que produzca el alejamiento del *exquisito*.

Un aprovechamiento al máximo de la estética del «asombro», vía «ocurrencia» —acto primigenio de la creación— para convertirse —ya en forma masiva en movimientos envolventes, o por la individualidad, congruencia de intencionalidad— en actitud.

Un arte de expansión, de atrape por la vía lúdica, que facilite la participación —activa— del espectador; vía absurdo.

Un arte de *señalamiento* para que lo cotidiano escape a la única posibilidad de lo *funcional*.

No más *contemplación* sino *actividad*.

No más *exposición* sino *presentación*. Donde la materia inerte, estable y fija, tome el movimiento y el cambio necesarios para que constantemente se *modifique* la imagen.

En definitiva: un arte contradictorio.

—EDGARDO ANTONIO VIGO
(Declaración de 1968-69)



Cuando recibí el ejemplar del «P.O.Box» que invitaba a «UNA HUELGA DE ARTE», reconozco que me brotó nuevamente toda aquella fuerza de una juventud ya transitada. Es que me pareció —valorando el grado de alta dinámica que la propuesta contiene— una reacción planetaria a la relajación de las relaciones del creativo, sus creatividades, con la sociedad. Una relajación que viene de arrastre si sumamos el análisis de la estructurada «COMUNICACIÓN DE LA OBRA». Deterioro mayúsculo que testimonia en esta necesidad de quebrar el circuito cerrado en el que se mueven museos, galerías, fundaciones, críticos e historiadores del arte. Posteriores números del «P.O.Box», hicieron conocer disímiles criterios de cómo encarar esta rebelión pacífica.

La realidad Latinoamericana, conocida por mí, por pertenecer a estos límites, expresada en legítima postura y pesadas razones, me promovieron a un estado de duda, en relación a mi primera postura de apoyo a la huelga. Esta nueva situación me hizo meditar más profundamente acerca de la posición que hasta ahí había tomado. Tampoco quedé conforme en plantear como una opción definitiva estas propuestas de «huelga o paro a la japonesa».

Así he llegado a esta primera conclusión: creo que ni una ni otra deben ser las definitivas actitudes a tomar. De última, acepto que ambas pueden ser parte de un «paquete de medidas intermedias» a decretarse, las que testimoniarían un «PROCESO DE LUCHA» que considero más rendidor que las espectaculares medidas límites. Éstas serán una especie de cocktail, que surgirán en el debate. Apuesto así a un diálogo enriquecedor y admito que se puede correr el riesgo de que las disidencias lo aborten. Yo creo que en esta oportunidad las «actitudes» son distintas y, por el contrario, apuesto a que cada una de las propuestas cotejarán con las ya expresadas, y que la conmoción producida por nuevos aportes enriquecerá una definición futura.

Si minimizamos el tema, simplificando al tomar una medida a veces sin retorno, nos daría la satisfacción que tiene todo aquel que lucha, pero creo firmemente que las cosas hoy se presentan mucho más álgidas y peligrosas para el creativo frente a la sociedad. El destino incierto de nuestras obras, las denuncias de estructuras despóticas, los niveles de prestigio y jerarquías basadas en leyes caprichosas, la necesidad de poseer nuestros propios medios —la prensa «alternativa» es un ejemplo— permiten cuestionar los principios analíticos de valoración de una obra e introducir en el mercado políticas paralelas y de choque y, sobre todo, privilegiar el análisis de cuál es el papel en la sociedad actual, de cuál es y será el destino de nuestros productos. Arrastramos una discusión demorada en relación a como encarar nuestra comunicación con el entorno. No debemos temer el riesgo que implica mover el tablero. Por el contrario «el silencio cómplice» a estas cuestiones sólo ofrece respuestas pasajeras y discontinuas. Pensamos que actualizar la discusión en este nivel no es paralizar nuestra acción. Tengamos la humilde y modesta actitud de no volver a apostar a la demora. Esta sobrelleva un «esconder» cuando en realidad precisamos blanquear el acercarnos a las verdaderas problemáticas ciertas.

La Plata (Argentina), abril del 2000-3

—EDGARDO ANTONIO VIGO



Edgardo Antonio Vigo:

El fulgor de lo impensable

Aquello que se nombra poesía siempre ha oído, impasible tal vez por comprender estas palabras entre las descompresivas palabras de la poesía, estar en contacto con lo no poético, incluso con lo anti-poético, con las prácticas y los saberes, empíricos o no, que asestan su otro, donándose apenas según este acuerdo conformado con su afuera, implicada, en la misma lengua, eternamente con ella misma y con otra cosa. Es desde este reino apoético, comarca de exterioridad o alteridad pura, que percute, como una esperanza o un pabellón, la nota «poesía», que se puede aún tratar de poesía, que la poesía emerge con su nombre en barrena y su envoltura en círculo. Sin embargo, bajo el enceguecimiento que tanta claridad asiste, no deja de circular, en el deslíz indisociable de eco y discordia, una sospecha: ¿no habrá sido este lugar, desde siempre y acaso, ocupado por el (aquí) logos «poesía», ya entonces ni logos ni poesía, ya ni siquiera lugar? ¿No temerá, como todo aquello que se ordena a la supervivencia, ser ocupado nuevamente, irguiendo ante el adiós, con el nombre de poesía, aquello mismo que lo garantiza y lo preserva? ¿Será posible intuir, en el afán de la antítesis, cierta artimaña con el fin de evitar a la «poesía» encontrarse otra vez consigo misma, embargando ya sus potencias hacia las categorías y el logos de ese otro, depositando sin tardanza, sobre la faz doméstica de su propio avance, cabos y mecánicas heterogéneas?

Poesía —apartarse para reconocerla, para describirla; y criticar su ley, bajo la exterioridad absoluta de otro lugar. Pero cómo —podría pensarse— la alteridad, el otro lugar, hubieron podido sorprender o saludar, alguna vez, a la fluencia poética. Ésta, al fin y al cabo, nunca hizo otra cosa que ocuparse de sí misma: lo que aún, bajo la exigencia desmesurada del desgarramiento, se pronuncia «otredad», no resulta sino su consubstancial canto, su savia colegida, aquello que no la desbordará nunca, en tanto ella es, precisamente, lo que se alienta en el desbordamiento. Sin embargo, se trata ya de determinarle una circunscripción, de considerarla y practicarla, de ponerla al día; se trata de formarla y presentarla; o, en una palabra, de *producirla*. Al abrir la marcha de su método, al relevar su producción, se recoge en acto, de un lado del camino, su otro, aquello ante lo cual, limitada de hecho y de derecho, la poesía acontece, aquello que ya hace soberanamente practicables alguna entrada, alguna salida. En cuanto el límite ha sido instituido y admitido, planteado y declinado según los modos posibles, lo otro de la poesía se ha dominado en uno de los campos, y, desde este momento, solícitamente y para disponer mejor del límite, lo ha transgredido o se ha dejado transgredir. Era preciso, después de todo, que su *propio* límite no le resultara extraño, a fin de asegurar, exención de todos los contratiempos, de todas las confusiones, el dominio de tal límite y el de sí mismo.

Eventualmente, en cuanto lo otro de la poesía no puede encontrar la frontera que lo extraña de la poesía, en cuanto no consigue identificar a la poesía hacia, de hecho, identificarse, se pierde para sí y colapsa su poder. Basta que aparezca, al menos, un margen que no pueda reapropiar al infinito, concebirlo de este modo como suyo, volviéndose incapaz de asegurarse a sí, en sí, en la advertencia de su propia negación; basta no poder ya oponer o compensar los acontecimientos que se suceden a uno y otro lado de la línea, mientras la propia línea se desvanece y vuelve inútiles las estrategias de su representación; basta, al fin, que su afuera se deconstituya como afuera y no lo sorprenda nunca, para que la lógica de su distinción se desmorone y deje ahora abierto el paso a una continuidad permeable y transparente.

Mientras no pueda asegurar sin descanso el movimiento que deriva en su reapropiación, lo otro de la poesía se halla en peligro de dejar sorda a su propia voz, de extraviar la institución de su protocolo y las leyes de sus procedimientos, de saltar sin regreso de sus casillas. Aquello propio, que ahora podría perder, no cesaba de repercutir como presupuesto de todos los discursos, de todas las concepciones y puestas en escena referidas a la política, la sexualidad, el lenguaje, el universo, la creación; no se empinaba sino para hacer posible todo acontecimiento, dispensando, tan situables como manipulables, las

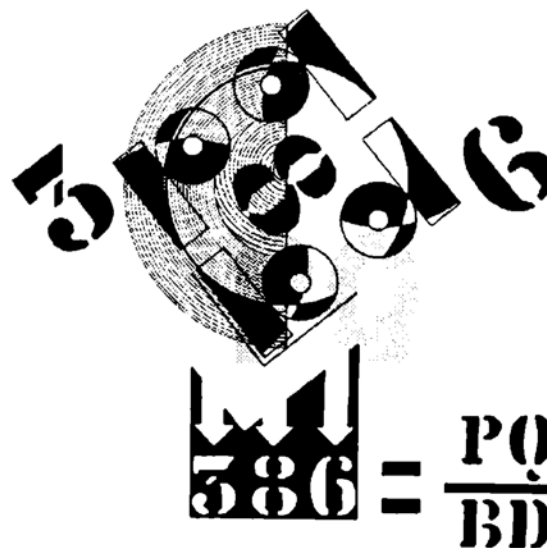
instancias y sus funciones, los juegos y sus reglas. Al deteriorarse en este punto la frontera que presentaba a la poesía y a su otro como cuestiones particulares, con sus correspondientes límites internos y modos específicos, al ya no poder separar a la poesía de su margen controlado (lo poético de lo prosaico, el arte de la historia, la inspiración del análisis, el enigma del conocimiento), al no distinguir ya virginidad primaria a un lado del surco y segunda naturaleza al otro, al haberse al fin eclipsado, entre el esto y el aquello, la desigualdad que permitía esparcimientos tan internos como característicos, tan significables como reconocibles, se desencanta, de hecho, la inscripción de una marca, de un *tipo*, aquello que guardaba ya la analogía por la que era posible volver a presentarse (lo propio), o, de otro modo, aquello que auguraba, de nuevo y sin restricciones, calcular el límite, sostener el margen.

En la excepción de las señales fronterizas, al mismo tiempo multiplicada y sus-traída por las diferencias, no emergería más que una serie de poderes alternativos o flujos de intensidad sin rastro asible, una trama de dispositivos y acontecimientos desconectados de espacio propio como de encuadre, diríamos aún, el pensamiento arrojado a sus apariciones y sin reserva para alguna intención de aludirse, la fuerza o el pensamiento sin otro horizonte que girar en el así, en el así siempre, indemne de preceder o montar a su propio aliento. Esto sería encontrado, vuelto a perder en lo mismo, como ni el espejismo ni el no espejismo de este punto del surgimiento, de este instante del brotar, exceptuado del no-esto que lo indujera como fenómeno, tema, objeto, el no confiable de su presencia ante el cual esto (y todo) adquiere sentido, se perfila y se mide. En tal despliegue, no estando nunca presente para sí, lo que se declara poesía habría dejado de enseñorearse poesía, no estaría allí para al-

go o para alguien, ya mundo y por lo tanto exceptuada de *estar* en el mundo, nunca, de algún modo, existente ante lo que afirmase o trascendiese mundo.

La inaparición incesante de poesía y no poesía, ¿qué instancia más terrible puede imaginarse hoy para el ejercicio afincado de la distinción y de la repercusión reflexiva? Ningún dato tan monstruoso como formas desprovistas de todo espesor, sin carácter ni cualidad, sin duración asignable; fuentes a las cuales nada les pertenece y hacia las cuales nada puede ser reapropiado, emergencias, o arribos inadmisibles, que no se ponen en función de ningún nombre propio ni se asumen por algún Aval o Relación, inmunes a las ilusiones de un dios bizarro que tratara, así asilándose, así cerrándose, de descubrirse a sí mismo, de empeñarse en la clave de un discurso determinante.

La poesía sin su otro, inexistente como poesía, hurtándose a toda predicación y no dejándose atribuir ninguna propie-

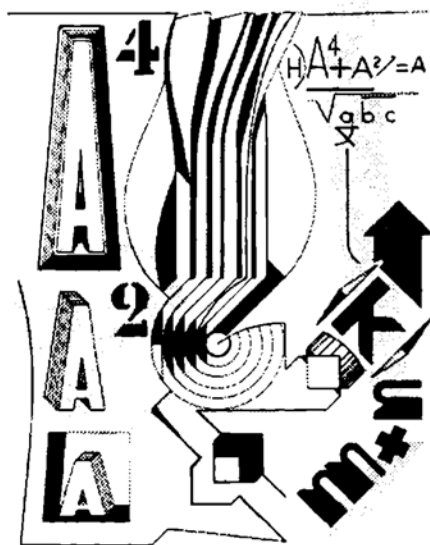


dad, ha de recibir todavía, desde aquello que no quiere morir pero que no puede librarse en el despeje de olfatear su inconsecuencia, las determinaciones y los conformismos más contradictorios. Mientras no puede regular el juego que lo desconcentra, confundiendo al paso las cualificaciones y desvariando, en la divergencia de lo mismo, sus pertinencias ontológicas, aquello que hemos llamado lo otro de la poesía, aquello para lo cual la poesía constituye, sin más, lo impropio de su condición, se ve extensamente afectado por cierta brisa fatal, agitación o frecuencia que le descubre (irremediamente inasible e inigualable para sí misma) que no es nada fuera de sus metáforas, nada a este lado de lo que lo transporta hacia sí y lo arroja al instante de su nacimiento, nada bajo esta pérdida de conciencia tan perpetua como apremiante, ausencia u olvido de sí que le impide, escarnecida-

mente, convertirse en temas, dar lugar a definiciones, reunirse una y otra vez bajo las interpretaciones o los saberes.

Descontado el límite, *su límite*, lo antepuesto a la poesía (y el continente mismo de la poesía que hubo de anteponer) no puede ya colocarse en escena, darse alguna imagen de sí, conquistarse; no es posible, en el desplazamiento, sino de extraviar este perfil y este control propios, aquellos por los cuales no cesaba a su vez de aprehender y conquistar el límite que volvía a la escena definida, escena en la que le era emplazable nacer, perecer, ser en cierto grado, guardar aún un momento, un lugar, un sentido, alguna forma. Lo que entonces da en avanzar, avanza inubicable bajo el régimen conferido de la poesía o el estatuto conformado de la no poesía; palabras, acciones, cosas, hablan otros tantos gestos activos en irradiar el intercambio genuino de la fuente consigo

misma, ya no considerados en, o por, algún fuero, ya no abanicados poesía en nombre de su otro. Lo surgente insiste como el lugar que acaece, lo sonante, como la nota que percute, prescindiendo de la exterioridad complementaria de cierto mundo, reservados, sin origen y sin meta, para devolverse inmediatamente a sí mismos en la íntima unicidad de la resonancia, en lo ni alejado ni cercano de la surgencia. Frotis inconciliable, sin duda mortal, para los instituidos ámbitos de la poesía y de la no poesía, obligados a recoger a la par la perplejidad y el mutismo, desde ese momento en que, arrojados al infinito impiadoso de su lábil nada, la voz o el suceso no dejan interponer ninguna exterioridad, ninguna alteridad; desde el momento mismo en que vuelven incapaces de convergencia al espejo o la representación; decir y suceder así no *proferidos*, no entregados a otra cosa como con-



"11º TEOREMA": 11º TEOREMA FUNDAMENTAL. Poema matemático.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

tingencias, poesía siempre remontada a poesía que se hurta, como tal, a sí, que no puede reconocerse, ni devolverse reconocida, bajo alguna coronada propiedad de lo poético.

Aquello que descompensa enmarques y fundamentos, ideologías y justificaciones: no splende sino en ese instante en que, indecible, vuelve a desbordar hacia sí para diferenciarse, para diferir sin fin. Expulsándose sin exterior, escapa siempre un poco más lejos a las tenaces pinzas que promueven los órdenes simbólicos o los universos de sentido. Avance sin punto de partida, retorno sin lugar de arribancia, hace de la vuelta a sí la deriva-

ción de lo que no se concibe causa ni se alecciona efecto, el juego de la apariencia que se concerta, reabsorbiéndose, algo y no-algo, de ningún modo posible o imposible entre una voz de dentro y una voz efectivamente conferida. Esta exaltación, este desplante, quiere arreciarse aún inasequible en términos lingüísticos, poéticos o fenomenológicos, de ninguna forma retenido en un fuero interno —el de esta considerada creencia, el de aquella preciada disciplina. Una cierta tangencia, necesaria para la determinación de sus rasgos predicativos, algún principio de discernibilidad, consecuente hacia atribuir contenidos al «qué» y al «cómo», se despiertan aquí a la vez infinitos y nulos,

sin poder asegurar el régimen capaz de sobrevolar la reunión de lo que de sí, hacia sí, nunca se habrá obedecido.

A un soplo, hurtándose, se fecunda: jamás retrasado ante lo que vendría a concebirlo, a insinuarle el acontecimiento de su origen, jamás adelantado sobre aquello que, en los vectores de su probabilidad, lo ausentara o ignorara. Esto, ni esto, que ya no se adscribe, inencontrable, al mismo tiempo, por lo que se hubo ganado como poesía y lo que se hubo entregado como conciencia, a la vez metafórica, social y estadística de su ser, desvanece ahora la certeza de alguna presencia para sí invencible, presencia servicialmente recuperable como símbolo, valor, imagen.

IKIK



NEOLIBERALISMO. Postal, 1996.

estilo. Lo que adviene no es tan sólo el desencanto de un mundo objetivo y probable, sino también el de la «alucinación» poética acogida a título del «régimen»: simple elaboración del sentirse-presentar y del escucharse-decir, intercambio regulado, normatizado, de lo mismo y de lo otro, bajo los límites que tolera una organización tramada de los sistemas individual, económico, social, histórico.

Centro sin extensión y extensión sin centro, implicado en todas partes, nunca sorprendido ni excedido, llevando y trayendo todo a él, así impresentable para sí o para otro: ningún límite se vislumbra

ya para que puedan ejercerse el discurso de la poesía o el discurso de lo que falta a la poesía, o mejor, ninguna repartición de sentido se dona para que algún discurso se aplique a transcurrir, asegurándose sobre la doble articulación de saber y misterio, de razonamiento e intuición, de convenio y maravilla. Dehiscencia simultánea de una cierta cosa y de su complemento, donde todo brote no puede distinguirse sino a condición de recaer como un signo excedentario y enseguida marchito; deflación de las marcas que ya no asisten al espacio poético ni a la vecindad de su otro, haciendo estallar cualquier enunciado en su pretensión a

la rigidez unívoca o a la polisemia regulada. ¿Qué podrá escucharse ahora, sin la membrana de doble faz ofrecida a los golpes? ¿En qué podrán los humanos y las cosas aludirse, sin la correspondencia tácita entre los dos oídos para domesticar la marcha? ¿Cómo será posible empezar, sin desde dónde, y cómo se hará consecuente seguir, sin para qué?

Nada más indiferente a un extracto del pensar, a un modo de situarse en el mundo, que las acciones y los objetos de Edgardo Antonio Vigo; nada más embarazoso que apariciones que ya no pueden abordarse con el sentido que una razón

impone a las cosas, ni con el sinsentido de las cosas en el momento en que quisiesen imaginarse sin una razón que las reflejase. Podríamos recordar, acaso, esas «Máquinas inútiles» presentadas a principios de la década del 60, «Máquina para fabricar eructos», «Bi-tri-cicleta ingenua», con ruedas cruzadas incapaces de girar, «Palanganómetro mecedor para críticos», lábiles instrumentos que oscilan entre las fulguración fascinante de su sola imagen y el recorrido de funciones y consumos tan irónicos como inconsistentes. Parece ante ellos emerger una perplejidad que no se abandona por una parte a las fricciones de la industria o de la tecnología, ni se escarpa, por otra, a esa tentación embriagante de la poesía que nos atrae y nos resulta familiar.

Eventualmente, dichos objetos nos hunden en las sombras y nos sorprenden, pero esta visión resulta escamoteada por ese residuo de trabajo y producción que conllevan tanto en su conformación matérica como en las instrucciones para su uso, construcción y método que, a su vez, se hallan diferidos por su propia actividad posible, exceptuada en su avance a las necesidades efectivas de la sociedad y el individuo. Doble suspensión, en la medida en que el objeto se ofrece como un útil elaborado con vistas a un fin, inserto de este modo en la conciencia como presencia insoslayable, como interrupción en la continuidad indistinta: pero refractado, como tal, en su mismo aparecer, en tanto aquel fin se acusa sin incidencia, sin asunción, un fin, paradójicamente, inútil, incapaz de introducir la exterioridad en el despliegue de la inmanencia y de la inmediatez.

Coagulación inestable entre el poder de trascendencia de la cosa, fundado según una conciencia y una razón, y la falta de ese poder cuando condiciones y planos de discernimiento no pueden sustanciar-

se, elidiendo a la propia cosa en la intimidad misma del fulgor que vela en ella. La máquina, en tanto utilidad, no adquiere un valor y un estatuto sino en relación al resultado con el que se contaba, colocando al mismo tiempo, en el plano mismo que su aparición ha definido, la distinción clara de los fines y de los medios; sin embargo, en tanto esos fines se proyectan a no servir de nada (nada en ese plano humano que su emergencia ha promovido), introducen, contra todo privilegiado dominio, la asonancia continua, fluencia de mundo en el mundo, no valor en vistas de otra cosa.

Incongruente por un lado a las utilidades y servicios que el pertrecho humano reclama, la máquina es arrancada del reino de la pura funcionalidad instrumental y trasladada al mundo soberano de la poesía, comarca de la generosidad violenta y sin cálculo, a la cual, íntimamente, las cosas y las criaturas liberadas de todo servilismo no pueden dejar de pertenecer; empero, la máquina conserva esos frotis de utilidad, esas señales de servicio que, aun inasimilables según las condiciones existentes, no la descuentan como herramienta, como resguardo fiel del carácter de útil, de cosa fabricada y subordinada a un cierto fin —aunque ese fin, como se ha dicho, eventualmente no pueda alcanzarse. Así permanecen colapsados, en la intermitencia que no deja asomar a uno según el otro y al otro según el uno, como aclimataciones tan definidas como excluyentes, los reinos de la poesía y de la no poesía, de la supervivencia y la utilidad por un lado, y de la gratuidad y la ausencia de servilismo por el otro, ya siendo y no-siendo en el solo aparecer sin poder recalar en alguno de los términos.

El plano poético, cuyo contorno preciso es introducido en la conciencia y se organiza en ella como otro modo racional, utilizado meridianamente para el conoci-

miento del orden íntimo, para la manutención del misterio de las cosas, o para la expresión o sugerencia de lo impresentable en el mundo, no hubo cesado de introducir, en todos los dominios del saber, las decisiones soberanas que no despliegan el orden íntimo mismo, el enigma del cosmos o el vacío, sino los compromisos con cierto orden «real» que ya autorizan a dicho plano (poético) a seguir siendo íntimo, enigmático o descondicionante, o, de otro modo, esos compromisos que permiten (imponiéndose) el mérito de introducir el reflejo de esplendores divinos o inmanentes, para en acto implicar su subordinación como valor del instante, como operatividad de la liberación o como maravilloso ejemplo de la diferencia radical entre la gracia poética y los asuntos especulativos.

La oposición fundamental entre lo poético y lo no-poético, entre la intimidad descondicionada y el mundo del criterio y de la operación, resurge precisamente en la negación del valor de las obras, es decir, en la afirmación de una entera ausencia de relaciones entre la gracia poética y los deslices mundanales. De esta forma, la posición de la trascendencia poética que quiere adivinarse en la negación del valor de las obras completa la separación, sustentándolos, del allá y el aquí, de la poesía y su otro, de lo divino y lo humano. Es, justamente, en la medida en que el hombre se ata a cierto orden «real», que se limita en la correspondiente fuga a realizaciones poéticas y operaciones artísticas. Como bien lo muestran las máquinas inútiles de Vigo, la cuestión no es ya mostrar la impotencia del mundo del intercambio en las obras, sino «arrancar» el pensamiento de ese orden mutuamente remitido entre la delimitada gratuidad del arte y el conformado interés de la operación productiva. Esto, precisamente, rompe los compromisos que la revelación

de un ámbito liberado de las condiciones alienantes guarda con la conciencia clara y autónoma ordenada por el mundo de la objetividad y el útil.

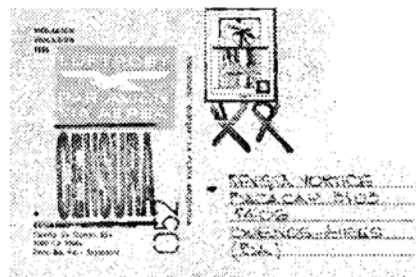
Podríamos recordar, acaso, los «Poemas matemáticos-barrocos» editados en 1967, activos en promover una mirada y una lectura en desviación perpetua. Un cubo aberrante que confunde sus planos y se corona en una aglomeración de números y letras residuales; fragmentos de figuras y de cuerpos geométricos en disposición caprichosa, combinados con letras superpuestas que extravían sus contornos; un reloj sin agujas ni señalización horaria, comprimido por números gigantes y monstruo-

sos rotados sobre sus ejes; confecciones geométricas con figuras transparentes, grises y negruzcas, invadidas, aquí o allá, por números y signos de tipografías variadas, confecciones cuyo orden parecen dictarlo la arbitrariedad plástica y los recursos surgentes. Ninguna constancia previa otorga alguna licencia para llamar a estas composiciones poemas; tal vez pudiese imponerse, de modo restringido, el pacto cómplice de ciertos lectores con una «legitimidad» que tan sólo la mera indicación de los títulos ofrece. Es que estas figuras no ejercitan, desde el orden verbal, el discurso imaginístico o metafórico que se ha vuelto propio, en nuestra tradición, de la disciplina «poesía»; nada de secuencia fo-

norítmica, de frotis métrico, de alucinación ambigua fluente entre los juegos de palabras, las paradojas incoercibles, los giros sintácticos imprevistos o la neologización impiadosa; pero tampoco algún acercamiento a las poéticas visuales que, en sus más diversas variantes, no dejan de afirmar cierto sentido o índice operacional: la presentación gráfica de la cosa mediante caracteres verbales en los caligramas, el determinismo recíproco entre significación y estructura «móvil» en los poemas cinéticos, la crítica visión político-social a través de las imágenes y las palabras del repertorio gráfico publicitario en los poemas visivos, el montaje de letras y signos de tipos diferentes como elementos es-



VIOLACIÓN. Postal, 1996.



téticos de una composición en los poemas tipográficos, el uso de íconos señalizantes, de símbolos del lenguaje matemático, de signos e indicadores de los lenguajes audiovisuales y de computadores electrónicos, activados ya como claves lexicográficas y vectores funcionales del texto en los poemas semióticos; la íntima correspondencia (acústica; sintáctico-semántica; óptica) entre los diversos elementos que concurren para afirmar, en tanto ley intrínseca, una estructura en que composición material y significación se condicionan y expresan mutuamente en los poemas concretos, etc.

Descolocados, ante estas apariciones, los presupuestos conceptuales para la instauración y aceptación de la categoría «poema», no es menos el descontrol que flamea cuando se intenta acercar tales apariciones, bajo algún plausible fundamento lógico, al ámbito matemático. La matemáticas remite, en su aspecto más inmediato, a un sistema simbólico obediente a reglas de cálculo y al ejercicio computacional de las operaciones promovidas bajo dichas reglas. Disyunción, conjunción, implicación, negación, son, en efecto, operadores computacionales: los avances matemáticos dependen de tales

computadores, los cuales, a su vez, dependen de operaciones lógicas. La obediencia a principios, axiomas u operaciones lógicas establece entre los diversos elementos una relación verificable y no arbitraria, que no cesa de afirmar su consistencia (no contradicción) interna, despojada de cualquier amalgama ecléctica de reglas y fórmulas sin lazos o confirmación. Esta lógica deductiva-identitaria, propia de la matemáticas clásica, habrá, sin embargo, de quedar rebasada en 1931 por las consideraciones de Kurt Gödel, cuyo teorema de indecidibilidad se aviene a abrir una brecha en el corazón mismo de

la formalización, mostrando que el ideal llamado «racional» de una teoría absolutamente demostrable es, bajo su misma condición lógica, imposible. Su teorema demuestra que todo sistema de formalización implicado por la matemáticas (lo bastante potente —rico en medios de demostración— para formalizar dicho campo) comporta necesariamente enunciados indecidibles (ni confirmables ni refutables), y que la no contradicción del sistema constituye una proposición no demostrable en el sistema. El teorema en cuestión afecta, pues, a todo sistema formal de incompletud y de incapacidad para demostrar su no contradicción (consistencia) con la sola ayuda de sus recursos. Posteriormente Tarski introduce la posibilidad de «superar» una incertidumbre o una contradicción constituyendo un metasistema; éste debe abarcar en sí al sistema pero al mismo tiempo debe ser más potente (enriquecido por «variables de orden superior») e incluir necesariamente en sí los términos y la problemática lógica que ofrecen la definición de la verdad para el sistema (teoría) - objeto considerado. Desde luego que dicho metasistema comportará a su vez enunciados indecidibles, requiriendo un meta-metasistema, y así al infinito.

Los problemas en cuestión, sin embargo, permanecen suspendidos en composiciones que son caracterizadas como matemáticas, pero que no dejan aparecer el núcleo de sus ideas rectoras, o, de otro modo, los axiomas que las legitiman, los criterios basales de su organización encargados ya de seleccionar los fundamentales datos sobre los que dichas presentaciones no pueden dejar de sustentarse. Ningún preciso alfabeto de símbolos para presentar los enunciados y las operaciones, ninguna elucidación de axiomas capaces de definir el marco organizativo de los desarrollos, ningún avance de reglas

de inferencia para deducir lo emergente de dichos axiomas. Nula posibilidad, pues, de que asome alguna decisión o no decisión sobre la consistencia (no contradicción) del sistema, utilizando ya sus propios métodos formalizadores, allí donde no principia ningún estatuto lógico a partir del cual pueda ser demostrable, tentativamente, lo cierto o lo indecidible que se agita en el corazón del propio sistema. Así, en tanto los poemas matemáticos barrocos no alojan la pertinencia de una lógica formal y apriori, ni consistencia ni no consistencia (ni lo indecidible entre ambos) puede suscribirse en ellos. Apenas se trata de apariciones que insinúan, engañosamente, el estamento matemático, fragmentaciones, o restos, que arrastran de modo caprichoso elementos del orden aritmético y el plano geométrico, pero que resultan absolutamente refractarios, en ausencia de operadores internos, a alguna instancia formalizable, logicizable, teorematizable. De allí que no pueda instrumentarse el juego racionalista de una coherencia lógica ni aquél más abierto e inacabado que incluye cuestiones para las cuales la propia racionalidad se demuestra incapaz de responder.

Después de todo, ni poesía, ni matemáticas, ni alucinación reveladora, ni razón crediticia; lo que queda desvariado es esa idea-mito, esa convicción irresistible de simplificación reinante (disyunción/reducción) que conmina a optar entre matemáticas o poesía, ciencia o magia, análisis o síntesis, determinismo o azar, materia o espíritu, permanencia o cambio, sustancia o forma, esencia o apariencia. El paradigma en cuestión no decide el tema, pero decide la alternativa y excluye, no sólo alguna tercera posibilidad, sino la (terrorífica) ausencia misma de posibilidad. Controlados imperceptiblemente por él, somos carcomidos por un malestar creciente

cuando cierta aparición resiste impasible la opción entre las certezas, cuando ese término nunca presente, a la vez Anterior y Fundador, Subterráneo y Soberano (que algunos llaman paradigma y otros themata), no puede ya encarnar en una decisión y sostener los ámbitos por los que dicha decisión no cesa de generarse.

Hacia 1970, Vigo propone el «poema para y/o a realizar», donde la figura del artista, como protagonista radical en el manejo de los materiales y el acabado de la obra, se disuelve en favor del antiguo contemplador. Éste pasa ahora a participante activo en el proceso que permite la emergencia del poema, desembarazándose de ese raid de consumo que lo reducía a absorber los productos ya «puestos» e impedidos de interacción. En principio, en el llamado «poema para armar», el término «artista» se ve sustituido por el de «programador», aquél que suministra una serie de claves (palabras, imágenes visuales, objetos) que permiten tanto el agregado de otros elementos heterogéneos como el quite o el transporte de alguno de ellos por ese «participante activo» que se desliza, entre sus cualidades y su asombro, desde recreador (interpretación de la cosa) hacia creador (modificante de la imagen). Sin embargo, el apoyo de elementos dados y la necesidad de un plano previo ejercen aún un exceso de condicionamiento sobre aquél que es invitado a la acción: la composición o construcción de un objeto sigue aquí primordialmente inducida por ese programador cuyas claves, o consentidos símbolos, traman un espacio determinado de práctica y cierto modus operandi. De allí que Vigo arriesgue todavía un paso y desarrolle la «Poesía para y/o a realizar», donde el constructor recibe apenas una insinuación o «proyecto modificable» en grado sumo,

aqué que permite cambios, suplantaciones y agregados ya sea de materiales como de «estructuras formales en aprovechamiento de lo lúdico», proyecto que convierte por fin a dicho consumidor en un «recreador ilimitado», apto para vehicular sus acciones lejos de cualquier programa, clave o estructura acabada. Si en principio la figura del artista es suplida por la del programador, que no se ve obligado a cumplimentar las exigencias de práctica artesanal y de encierro en ese «vedettismo» glorioso que le son característicos al primero, finalmente es el propio programador quien resulta desestimado, inatendible allí donde ninguna propuesta conductiva quiere pronunciarse, instancia que permite superar, según propias palabras de Vigo, la «participación del observador por su activación constructiva».

Aun cuando la preocupación del artista platense se halla centrada ya en ofrecer al participante las mayores licencias para la construcción de su poema, se descubre todavía en ello una sutil pero no menos imperativa exigencia, consubstancial al celo de producción con que, en este o aquel ámbito, no cesa de solazarse y hacer eco nuestra cultura: la conformación, al mismo tiempo como necesidad y como fin, de una obra.

Vigo, en inquietud sostenida, no se reduce a sedimentar su alcance o su visión sobre conquistas anteriores y se promueve, en un nuevo salto, a disolver la imprescindible de la obra como aliento connatural del acto poético. Sus experiencias siguientes están destinadas a la creación de situaciones que ya no tengan como meta la composición o construcción de un objeto, y donde el participante, irrigando su percepción y su pensar, se convalide simultáneamente creador y creado en el despliegue del acontecimien-

to. No se hace necesario, pues, objeto como tal, objeto físico, material, que imprima su deber ser a la acción. En todo caso, el objeto será el propio suceso como desencadenante del potencial de experiencia y de frotis imaginativo propio de cada participante creador. Vigo se desliza de sus iniciales «investigaciones poéticas» (proposiciones para realizar una determinada acción o construcción de un objeto, pero con la licencia de que esto último no sea esencial) a los «poemas públicos» y los «señalamientos», aquellos que se disponen, desde una leve llamada o indicación en el ámbito diario, a desencadenar procesos o situaciones que pongan en juego la actividad tanto conceptiva como perceptiva de los seres; ya no construir nuevas imágenes y secuencias que contribuyan a la alienación, sino «señalar» aquellas que, no teniendo intencionalidad estética premeditada, sean pasibles ahora de ofrecerse a la mirada sin distracciones del paseante, palpitante por esa inquietud de realidades que permiten el despliegue y la reconversión en el proceso imaginativo, eventualmente, ser transmutadas por un hacer posterior nunca impuesto o digitado desde un apriori.

En el interín de estas presentaciones, se han ido descomponiendo los emplazamientos garantes del Régimen, aquellas pautas ordenadoras destinadas a guiar la recepción hacia los confabulados archivos de la poesía o de la no poesía. En principio, el contorno aureolado del personaje-artista, cuya ausencia inyecta una duda radical cuando se trata de llamar arte a aquello que no proviene de la mano o el espíritu de quien se ha consignado bajo esa identidad y ese status; para, en cambio (esa obra, aquella acción) emerger ya desde el ser anónimo al que ninguna trayectoria ni reconocimiento (institu-

cional o popular) avalan. Luego, la disolución de la obra-objeto y aun de la obra-acontecimiento, por lo cual se exceptúan, en el primer caso, cierto producto acabado y estable (el cuadro, la escultura, el grabado, el poema); en el segundo, cualquier material que pueda servir de soporte físico a la información de la idea, material susceptible, como en el caso de la obra-objeto, de ser expuesto y comercializado (fotografías, proyectos, propuestas escritas, catálogos, que, mediando o explicando una acción, han venido a sustituir a la litografía, a la tela, al objeto).

Lo que es dado percibir o imaginar ante un señalamiento de Vigo, o aun hacer o producir, desvinculado de la firma legitimadora del artista, no puede al efecto ser abarcado —devorado— por las dos instituciones que, en lo que al terreno artístico se refiere, garantizan su valor «pretendidamente cultural»: el museo y la crítica. El museo —un aparato ideológico de Estado, que resguarda lo que ha de ser visto y prestigiado— y la crítica —que al mediar entre contemplador y obra, sostiene el dualismo que asegura al sistema— son las dos instituciones que arraigan el valor de cambio del producto artístico, aquellas que, amparándose en justificaciones de índole cultural-antropológico o incluso social (su «universalidad», su «valor pedagógico», su «valor estético», etc.) se proyectan a adscribir su posible valor de uso. Haciendo que la presencia de una cierta cosa material o aun la de una acción (con su correspondiente registro verbal y gráfico) se torne innecesaria o efímera, queda excluida la posibilidad de un recinto que pueda conservar aquel objeto o declarar a dicha acción; desvaneciendo la figura proverbial del artista o el poeta como fuentes inequívocas del arte, y transmutando, de hecho, la ejecución o fisicalidad de la obra en la expe-

riencia y reflexión propias de cualquier criatura humana, se elimina la imprescindible incidencia de un intermediario.

Si en los primeros objetos y composiciones de Vigo los reinos de la poesía y la no poesía titulaban de modo alternativo sin poder encenderse, en sus experiencias últimas ni siquiera alienta alguna chispa que indique la fricción y el mutuo responder. Vigo se ha incitado a demoler de manera secuencial los sellos legalizadores y las congratulantes marquesinas que permiten asir la poesía o el arte, ha inutilizado, sin que medie acción destructiva alguna, cualquier fiel que pudiera oscilar quedadamente sobre una escala de valores. ¿Cómo podría distinguirse el estado Poesía sin la cosa poema, sin la fuente poeta, suspendidos ya el soporte confiable de un libro, un video o una cinta, y el sostén intelectual que asisten las reseñas auspiciosas o los silabeantes comentarios? ¿Cómo podría aislarse el signo Poesía donde aquel que experimenta acompaña al suceder según una lengua privada, intransferible, y un acto de por sí irrecuperable? Todo signo discreto arbitrariamente instituido se ve desbordado por las marcas de los hechos y las cosas mismas, o por transposiciones o inscripciones que esos hechos y esas cosas asestan directamente. El pensamiento o la ideografía que poco a poco se liberan extrañan la gramática de un conjunto de convenciones preliminares, escalas, mapas, ejes, redes; no se limitan ya a contar con la forma y no poder sustraerse a ella; vuelven, en su inflexión, irrelevante toda tarea prescriptiva, aquella que adviene en la posibilidad de estudiar textos y objetos en su estructuración formal, en su organización retórica, en la especificidad y diversidad de sus tipos, en sus modelos de exposición y de producción, en el es-



pacio de sus puestas en escena y en una sintaxis que no es solamente la articulación de sus significados, de sus referencias al ser o a la verdad, sino la disposición de sus procedimientos y aquello mismo que tales procedimientos introducen. En el acontecimiento singular, en el intercambio único, por el contrario, el estilo de un decir y el carácter de una experiencia nunca habrán estado presentes. En tanto no pudo declararse alguna profundidad y convenir su sonda de rastreo, la experiencia no cesará de devolver un eco mudo a cualquier pretensión de tenor o propiedad; en tanto no se dispuso de alguna estabilidad para impartir marcos situacionales y parámetros de control, todo estilo o modalidad expositiva se marcará apenas sobre una cara que resulta intangible, e ilegible, aun para el propio experimentador. La obra en tanto acto, en tanto pensamiento, en tanto dispersión, en tanto lejanía, al mantenerse indemne de esa interioridad que le ofrece un tejido configurado de identificaciones y promesas, parece empuñar su propio fin, hacer brillar una abertura infinita, no obtener, en el vértice de la accesibilidad absoluta, más que su irrefutable ausencia, allí donde se desvanece simultáneamente el umbral posible de alguna positividad, de algún conjunto de saber, que la haría existir al fin bajo el discurso gendarme del fundamento o la justificación.

Sin embargo, en la desnudez resplandeciente de cualquier sistema representativo, la obra se aventura por esta dehisencia sin límite de su acto-pensamiento no con el proyectado fin de eludir proposiciones o axiomas, sino apenas, y totalmente, por la inmanencia de ese gesto que la conduce sin restricción y que le provee la comarca de su despliegue, el vacío que le sirve de universo, la distancia en la que se constituye como potencia plena, puntual, y en la que fatalmente no habrá dejado de esfumarse. Sabe Vigo que toda situación y toda emergencia se habrá dirigido entonces no hacia una confirmación exclusiva, hacia una especie de certidumbre nuclear de la que no podrá ya desalojarse, sino más bien hacia ese plano en el que le resulta felizmente irremediable negarse sin pausa, en el que, al no admitir el límite de sí misma, no ve surgir ya la positividad que la contradice, sino la nada o el vacío en el que se alienta a desaparecer; vacío por el que deberá respirar, aceptando su desenlace en el rumor, en la inmediata refutación de lo que insinúa, en un silencio que no es la intimidad de algún secreto, sino el ni adentro ni afuera por el que las palabras y las imágenes soplan indefinidamente.

Lo que sucede se despoja a cada momento no sólo de lo que presenta sino también del poder de enunciarlo; resistente a toda reconciliación, a cualquier conquista laboriosa de su unidad, se descorre lejanamente detrás de sí, libre siempre para un recomienzo. Las cosas y los acontecimientos resultan, antes que objetos y hechos propiamente dichos, la transformación, el desliz, el intervalo neutro, el intersticio de las imágenes. Sus figuras no cesan de dibujarse en la existencia gris de la cotidianeidad y el anonimato, y cuando dejan sitio a la fascinación, no se trata nunca de ellas mismas,

sino del vacío que las atraviesa, del espacio donde flotan sin raíz y sin zócalo.

Así las constancias convidadas de la poesía y de la no poesía, al igual que en esos pasillos donde se abren de golpe las puertas de las habitaciones provocando insoportables encuentros, se entrecruzan para integrar una salva que se presenta sin conclusión y sin contorno, sin verdad ni teatro, sin determinación ni licencia, exenta de todo centro, de toda patria, auspiciosamente inconcebible cuando respira ese mundo en que no es lo propio lo que habla ni lo impropio aquello a lo cual se dirige. Cosas y acontecimientos que no pertenecen a nada, que no son de la reflexión ni del misterio, ni de lo que puede afirmarse sobre ellos, ni de lo que no puede afirmarse, sino de ese flujo que, entre ambos, habla la salud del mundo y de los mundos por su fuerza incondicionada.

¿Qué queda, y qué es dable procurar, cuando ya no pueden reconocerse las instancias proverbiales de la poesía y de la no poesía? En ese pliegue, en ese doblez, nada dejaba de afincarse y funcionar. Fuera de lo poético, el hallazgo de la Realidad, lo trascendente a cualquier instancia particular; dentro, el encuentro infinito con la creación, la máxima complicidad con el lenguaje que emana según un nuevo y singular desafío. Fuera, la liberación que se supone en el reconocimiento del error y la contingencia; dentro, la libertad que difunde la reinención perenne del mundo, el celo imaginístico como epifanía, el rechazo de toda verdad anunciada por la cual justificar los actos y los sucesos. Para el que observa desde fuera, la presencia de lo que se halla dentro se afirma errática, precaria, inestable. Para el que se sitúa dentro, la existencia en el afuera resulta

plana, granítica, inespecial. La vida fuera de lo poético se constituye para quien la vive en una vida objetivamente compuesta, deducida de modo necesario del abrazo con el ser mismo de las cosas; según él, el habitante de lo poético resulta despreciable en cuanto respira perdido entre alucinaciones y errancias, víctima de los desbordes por una cierta materia fantástica. Visto desde dentro, quien renuncia a lo poético se declara cautivo de la distinción entre lo verdadero y lo falso: ha coartado la plasticidad y la transfiguración del mundo para guarecerse en un principio universal, en una narración genérica que promete el intercambio y sedimenta sobre un fondo común y complacido.

Imposible dirimir dónde se hace presente la indiscutible Certeza cuando ambos reinos cuentan con una experiencia inconmensurable de sí en tanto sí, cuando insisten con la absoluta verdad o la absoluta libertad respecto de toda consideración. Y sin embargo, cada uno debe necesariamente sostener al otro como ese inexpiable polo opuesto que asegure la propia presencia bajo el vaivén circulante de cargas positivas y negativas. Nada más tranquilizador, a este acaso, que una medianera virtual desde donde poder asomarse hacia aquí o hacia allí sin perder orientación, nada más confiable que poder sustanciarse o desustanciarse de la manera dispensada, pero todavía, en el descuento de tanta gratitud, nada tan fatal como asistir al derrumbe de esta pared y absorber lo inapreciable, nada tan inconcebible como desaparecer donde ningún sitio queda por resguardar o iluminar consistente.

Lo que ahora se presenta, sin intimidación, sin protección ni obstáculo, fulge como una abertura o una señal abismal a la que no es posible acceder. En

tanto no puede ofrecerse como una cosa alumbrada desde el interior por la certidumbre de su propia existencia, no deja imponer tampoco el reverso de su clausura, el acoso ante su atrincheramiento, el afuera que lo conmina y distingue. Nada más falto de trascendencia o de simbología que un objeto o un acontecimiento que nos recibe como si ya no estuviera allí, bajo ese mutismo demasiado insistente como para que se le resista, demasiado equívoco para que se le pueda descifrar y vencer por una interpretación conclusiva. Nada que obtener sino la palidez de un recuerdo abstracto, la claridad neutra que baña en un mismo avance el esfuerzo tardío del Origen, la erosión temprana de la Muerte, nada que tomar sino una disipación tan tenue, tan lúcida, tan madrugadora, que hace afluir sin esfuerzo la holganza de cualquier confusión y el trabajo insolentemente puro del pensar —una ventanita en un cartón con el fin de verificar la cuadratura del mundo, un taco de madera de cedro que solemnemente se entierra y se exhuma ante escribano público, un papel en un sobrecito certificando su inmersión previa en un lugar costero, un tapón en una playa del Río de la Plata, que una vez extraído deja entrar el agua en su orificio, reflejando imposiblemente una operación de vaciado, una caja tipográfica con multitud de signos-cartoncillos plegados artesanalmente para conformar, sobre cualquier sustrato, poemas individuales o colectivos, un sello circular que encabeza envíos postales en tanto reza «DESBORDE DEL BORDE VIGO».

Apariciones que se alientan a migrar de modo insistente y sin resolución, para mantenerse, al mismo tiempo, en un más acá apartado por el que atraviesa el vacío ingente de las simulaciones, la renun-

cia elemental que no las deja relacionarse con nada, y que hace refulgir, sobre una misma faz, lo indiferente junto a lo espantoso. Mostraciones que un soberano desliz conduce por ese espacio sin hitos donde todo vacila, donde la seriedad es conmovida, donde la conmoción misma quiebra la cosa o el suceso y se disimula en el olvido. Contrariamente a su exigencia pretendidamente auténtica, la que está de acuerdo con la ley del día, el ser humano tiene ya con las cosas una relación que no es la de la posibilidad, que no conduce al dominio, ni a la comprensión, ni al trabajo del tiempo, sino que lo expone a cierta intemperie radical, a esa experiencia que en su encuentro con el mundo el hombre no hubo cesado de resistir, experiencia por la cual las cosas se abren y que constantemente torna a abrirse sobre ellas, amparándolas de la conquista de los fundamentos, de las voluntades conformadoras, de los vínculos calificados.

¿Y desde dónde, hacia dónde, nos conduce, después de todo, esta experiencia? Tal vez, precisamente, antes del mundo, antes del comienzo. Nos arroja fuera de nuestro poder de comenzar y de terminar, nos orienta hacia el aquí sin intimidad, sin lugar y sin reposo, embarcados en el juego infinito de lo que no puede desdoblarse potencia y vacío, encantamiento y desastre. Buscamos, requerimos su esencia: está allí donde lo verdadero y lo no verdadero no admiten nada esencial. Apelamos airadamente a su soberanía: ella desencanta el reino, arruina el origen, vuelve a soplar hacia el horizonte errante de una eternidad extraviada. Las cosas ante las que decíamos el ser, la elección, el dominio, la forma, o ante las que decíamos la poesía que auscultaba la impostura del ser, el dato informe que, en el seno mismo de la distinción, aún nos re-

tenía en los alcances de un Sí-No fraterno, se han escapado de un salto a la insistencia implacable de los aliados, por una parte, a esa verdad que quisiera convertir las en su pertenencia, por otra, a ese potencial irrevelado que las ilusionaría con la facultad de pertenecerse; las cosas, impasibles tal vez en esa plenitud profusa donde hallan su respiro fuera del mundo y en todo mundo, no responden ya a su presencia como posibilidad de comprensión ni a su ausencia como correlato de alguna imposibilidad.

De este modo, el doble desamparo de poesía y no poesía se alienta siempre en una proximidad tan inmedible como indiferente a cualquier inversión radical. Desasido de esa duplicidad que implica vivir tristemente en la esfera de los deberes para despertar de modo glorioso en el reino de la maravilla; indemne, en su reverso, a huir de una claridad tan etérea como inasible para recalar en una cómoda charlatanería sobre el plano de los honores, parece sumir, bajo un no perpetuamente reduplicado, en ese tiempo y ese espacio indigentes en que lo indefinido de una vivencia preserva del disfraz de lo inauténtico, en que la obra netamente humana y la obra propiamente poética se reabsorben en una ausencia par que ya no deja reconquistar a una según la otra, y que reenvía —nunca sospechada, nunca verificada— a ese acontecimiento indistinto donde el fin halla siempre la preñez del recomienzo.

Fuerza por fuerza de una sustracción, Edgardo Antonio Vigo se ha desplazado hacia aquello que ya no lo encuentra ligado, una vaciedad pura, o una vacía pureza, extraña a la desgarradura por la cual su ser se trasuntaría como el solícito poeta o el desenvainado antipoeta, como la criatura sensata o el demente desairado. En su despedida de todo se-

llo, parece apenas saludar a la exigencia incompensable de la obra, la que lo niega en tanto a sí se niega, la que lo arrebatada por ese movimiento de extrema imprudencia que ignora tanto a la ley como a la tachadura de la ley, al ejercicio problemático del día como a la acogedora intimidad de la noche. Lo uno y lo otro se hunden así para aquél que se ha cedido a la incertidumbre de la obra, porque, acaso y sobre todo, ¿la obra existe alguna vez? Vigo insiste allí donde ella empuja lejos de su realización, donde, liberada de cualquier promesa, se abre a la ausencia de límite, hacia ese instante en que, por un lábil e inaudible salto, su experiencia rompe la intimidad y no busca sin embargo revelarse.

Desatada hacia ese fondo desmesurado en que ni poesía ni no-poesía la condenan, la obra, ya ni obra, arrastra consigo ser y palabra, ficción y realidad, condición y mundo, asiste al ocio mismo de aquello por lo cual, y ante lo cual, se creería presenciarse, nos dispersa, escalofrío por escalofrío, plenitud por plenitud, en la limpidez de lo impensable.

FIN y

COMIENZO

—ROBERTO CIGNONI

Roberto Cignoni nació en Buenos Aires en 1953. Sus dos últimos libros publicados: 28 poemas (1991) y Nevada y estrella (1990). Codirige la revista *Xul*.



PAULO LEMINSKI

o ex-estranho

Si bien declaró haber empezado *concretista*, dejó sueltas estelas de sincretista. La tradición *moderna* del arte en Brasil —que el concretismo desde luego no concluyó— no podría tener sino *hijos naturales*. Oswald de Andrade, en los inicios de la *antropofagia*, verdadero proyecto americano por encima de eventuales estéticas, había *barajado*: *Sólo la antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente. Tupy or not tupy, that is the question...* La fonéticaética de esa frase oswaldiana es la puesta en práctica —no la demostración— de esta rumia metamórfica, al asumir *la cruza* tanto o más que esta o aquella Tradición, esta o aquella Metáfora. Siendo lo propio el intercambio: el pasado o lejanía que representa Europa, seguida de *su* Oriente, y, *tupi*, ab-origen, Brasil precolombino, en razón de la por lo menos dúplice presencia de lo borrado

por-La-Historia. Así el influjo no se cumpliría apenas como repetición formal o camuflaje en la mimesis de lo dado a definición, sino como un dejarse atravesar para la asimilación propiciatoria, a su vez, de nuevo influjo: posibilidad de trastocar lo decretado tope a la experiencia. Y esa especie de liberación de lo imprevisto, donde se aprecia lo latente, la semilla, puede acontecer cuando resurge una cierta polivalencia o abolición de los sobreentendidos, pues ya la identidad *no cierra*. Entonces, el condicionamiento perceptual a que estamos sometidos, es *burlado* en el lenguaje, justo allí donde se hacía más urgente. Otro tropicalista, Caetano Veloso, pudo redesdecirlo samba-rap: *Mi patria es mi lengua. Yo no tengo patria, tengo matria y quiero fratria...*

Oswald: ...nunca admitimos el nacimiento de la lógica entre nosotros...

Paulo: En términos planetarios, escribir en portugués y permanecer callado son más o menos la misma cosa. La lengua portuguesa es un destierro, un exilio, un confinamiento.

En carta a Régis Bonvicino (1977), Leminski refiere que Décio Pignatari, uno de los integrantes del grupo Noigandres, núcleo concretista de São Paulo, le ha manifestado la necesidad de «acabar con el concretismo». Leminski siente, en ese deseo o premonición de Pignatari, «algo así como la transmisión de la lámpara». Sólo que por entonces él ya había consumado con creces esa transmutación escribiendo y publicando (1975) *Catatau*,* en que algunos comentaristas afirmaron ver «una novela ilegible» y otros «prosa experimental». Para un retrospectivo Leminski, se trataría de una *novela-idea*, aunque tal vez haya sido el propio Haroldo de Campos quien zanjara el asunto.



to al alegar una *leminskiada barrocodélica*. En la entrevista con Bonvicino, Leminski sonríe: *Descartes/Cartesio está sentado debajo de un árbol en el parque de Nassau, en la Recife holandesa, en el Brasil de 1630, con una lupa en una mano y una pipa de maconha en la otra...*

Otro de los alcances más reconocibles, al sobrevolar algunas de las zonas exploradas por esta escritura, complementa la elaboración conceptual de *Catatau*, porque apunta precisamente a lo que parecería opuesto, la abolición de la letra: el *haikai* leminskiano es eje de un meditación del instante, con su junco-trasfondo, la reciprocidad (que no dista del corazón inteligente del budismo: *compasión hacia-toda-forma-de-vida*). Paulo: *El haikai valoriza lo fragmentario y lo 'insignificante', o aparentemente banal o casual, siempre intentando extraer el máximo de significado del mínimo de material, en ultrasegundos de hiperinformación. (...) El mundo que el haikai procura captar es un mundo objetivo, el mundo exterior. Un mundo de cosas donde el yo está casi siempre ausente, sujeto oculto, elidido. Pero no es un mundo muerto, una mera descripción. Por detrás de las objetividades del haikai, siempre pulsa (sin anunciarse) un Yo mayor, aquel yo que deja ser a las cosas, sin sofocarlas con sus miedos y deseos, un yo que casi se confunde con ellas. A ese estado, los poetas japoneses de haikai lo llaman de mu-ga: en japonés, 'no-yo', el exacto punto de armonía entre un yo y las cosas. 'No-yo' es el estado perfecto para hacer haikai. Los maestros japoneses gustaban decir que el buen haikai está hecho por nadie. Se hace solo, a la hora que él quiere; todo lo que el poeta puede hacer es suspender los egoísmos de la subjetividad para permitir que la realidad se transforme en significado. Por este motivo y por su brevedad, los haikais no tienen 'estilo' en el sentido en que la literatura entiende esa palabra: la marca registrada de un yo grabada en la obra como una impresión digital.*

La única razón de ser de la poesía es el antidiscurso. Un modo de decir como no se dice —punto de inflexión para asomarse a la ausencia de espejo confirmador en el lenguaje: así, el samurai futurista (entre Bashō y Maiakovski) también deviene parnasiano chic, tal vez por atenerse a una meditación en la concretud (en el seno) del lenguaje, de por sí altamente significativa. Paulo: Fotos y haikais son íconos, productores de significados, activos, radioactivos, sujetos, no objetos. Por eso podemos pasar mil horas hablando sobre una foto sin agotar sus posibilidades de significar que, al final dependen también, y sobre todo, de la conciencia de quien lee o ve.

«Leer por el no»: *Leer por el no, más allá de la letra, / ver, en cada rima vera, la primera piedra, / donde la forma perdida / procura sus etcéteras. // Desleer, trasleer, contraleer, / enleerse en los ritmos de la materia, / afuera, ver adentro y, adentro, afuera, / navegar en dirección a las Indias / y descubrir América.*

Aquí leer es reescribir, pensamiento no manipulado, práctica que devuelve al entusiasmo, es decir, a la desnudez: nunca sé por cierto / si soy un chico de dudas / o un hombre de fe.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



KAMIQUASE PAULU LEMINSKI

La abundancia de este itinerario de prematura interrupción (en 1989, a los 44 años) da cuenta de una diversidad de intereses-registros. Al traductor del *Satiricón* de Petronio, textos de John Lennon, John Fante, Yukio Mishima, el beatnik Ferlinghetti, versiones de poesía egipcia antigua, Alfred Jarry, el *Giacomo Joyce*, o *Malone Muere* de Beckett, al autor de *Agora é que são elas* (romance) y los aún inéditos *Argumento* (teatro) y *O Gozo Fabuloso* (cuentos), se suma el biografista: *Cruz e Souza*. *O Negro Branco*, *Bashō*. *A lágrima do peixe*, *Jesus A. C.* y *Trotsky*. *A Paixão segundo a Revolução*, tetralogía reunida en *Vida* (1990). Al compositor de canciones, se suma el móvil autor de poemas (*inutensilios*), ensayos, cartas, literatura infantil: *Polonaises* (1980), *Tripas* (1980), *Não fosse isso e era menos*. *Não fosse tanto e era quase* (1981), *Ideolágrimas* (1983), *Sol-te* (1983), *Caprichos e Relaxos* (1983), *Hai-Tropikai* (con Alice Ruiz; 1985), *Um milhão de coisas* (1985), *Anseios crípticos* (1986), *Distraídos venceremos* (1987), *Guerra dentro da gente* (1988), *40 clics em Curitiba* (con fotos de Jack Pires; 1990), *La vie en close c'est une autre chose* (1991), *Uma carta uma brasa através / Cartas a Régis Bonvicino* (1992), *Descartes com lentes* (fase-cuento de la que surgiera *Catatau*; 1994), *Metamorfose - Uma viagem pelo imaginário grego* (1994), *Winterverno* (con dibujos de João Vermond Suplicy; 1994), *O ex-estranho* (1996) y *Envie meu dicionário. Cartas e Alguma Crítica* (con Bonvicino; 1999).

Paulo: Existe una paradoja en los productos culturales, superiores frutos del trabajo humano: ellos sobre-viven al autor, son una venganza de la vida contra la muerte. Por otro lado, sólo pueden hacer eso, porque son muerte: suspensión del flujo del tiempo, pompas fúnebres, pirámide de Egipto.

Oswald: Antes de que los portugueses descubrieran Brasil, Brasil había descubierto la felicidad.

Desde esta Buenos Aires roturada, impedida de rótulos y torturas de toda ley, ¿cuál parte asumimos en el intercambio con estos *despropósitos generales*, estas *profesiones de fiebre* a que un incisivo y sutil uso del portugués incita? A la división geopolítica, a su violencia de estatuto implantado como si fuese naturaleza, se suma, en esta carencia de conversación sin aduanas, una inverosímil competencia «cultural» —a todas luces perimida— que pretende ampararse, con celo o idiosia de *aterrada*, a la sombra de las diferencias idiomáticas: indiferencia que somatiza un prejuicio. Miedo ante la intensidad sin duda contagiosa de semejante rigor antropofágico. Fuerza o gracia con que el poeta —precisamente— amplía, multiplica y desmiente lo real. —R. J.

* Algunos pasajes —al parecer los únicos vertidos en nuestro idioma—, a cargo de Roberto Echavarren, aparecen en: Roberto Echavarren, José Kozler y Jacobo Sefami: *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996. Este libro también incluye, entre los poetas brasileños, textos de Haroldo de Campos y Wilson Bueno. También pueden encontrarse varios ensayos y artículos sobre Leminski, así como inéditos, manuscritos, su propia voz recitando y varia información en *Kamiquase*, dossier de *Pop Box*, revista virtual de São Paulo dirigida por Elson Fróes.

POP BOX: Visual, sound and verse poetry

KAMIQUASE. Paulo Leminski

<http://users.sti.com.br/efres/Leminski/kamiquase.htm>

COLLAR PARA UN RESPLANDOR

Eso que está allá, a la distancia, parece una nube. Pero está quieta, perdura. ¿O es una montaña? Sí, es una montaña. Entonces, ¿por qué se mueve? Las hojas, en otoño, quieren sandalias. La letra A se abraza al Pacífico. La página, que es eterna, bien podría ser un papiro. Lo inefable, lo indescifrable con su soplo de hitita. Todos los signos traducen metamorfosis de signos y cosas. La visión ilumina un presente ya preñado de perdurabilidad. Luz, instantaneidad, fotograma, sonido. ¿Es arbitrario que la diversidad dé cuenta de lo singular? Es arbitrario, pero no en este caso. Hablamos de Leminski.

Nunca houve isso / uma página em branco. / No fundo, todas gritam / pálidas de tanto.

Descendiente de polacos y negros, Paulo Leminski nació en Curitiba, Estado de Paraná, en 1944. Ya en la infancia escribía poemas nada comunes. Fue seminarista benedictino. Estudió latín y griego. También frecuentó la cultura oriental: hizo judo —llegó a cinturón negro— e incursionó en el japonés.

Tenho uma consciencia intersemiótica introjetada dentro do meu verbal. A palavra, a frase, a sintaxe, todas essas coisas do verbal, para mim, tem cor, sabor, peso, cheiro. Sou um poeta materialista. Todos os meus poemas acontecem. Nunca os faço.

Belo Horizonte, 1963. Se realiza la semana nacional de poesía vanguardista. Están presentes, entre otros, las estrellas del cielo concretista: Augusto y Haroldo de Campos y Décio Pignatari. Y un joven de Curitiba —Leminski— que llegó, según la leyenda, haciendo dedo. Haroldo de Campos lo recordaría así: «Fue en la Sema-

na Nacional de la Poesía de Vanguardia, que se nos apareció Paulo Leminski, de 18 ó 19 años, Rimbaud curitibano con físico de judoka, escandiendo versos homéricos, como si fuese un discípulo zen de Bashō, o señor Bananeira, recién salido del Templo Neopitagórico del simbolista filohelénico Dario Vellozo.»

Nunca fazer versinhos normais.

Mientras daba clases sobre las invasiones holandesas en Brasil, Leminski tuvo una inspiración ucrónica: que Descartes hubiese venido a Brasil con Mauricio de Nassau. La idea, con auxilio en datos históricos, fue el punto de partida de *Catatau*, novela a la que dedicó ocho años y que publicó en 1975. Tanto la trama como el nivel experimental de su prosa atrajeron a músicos como Caetano Veloso, Gilberto Gil y Tom Zé que, entre otros, musicalizaron algunas de sus poesías.

Por dentro do texto / nuvem cheia da minha chuva / cruza o deserto por mim.

El concretismo brasileño constituyó una de las raíces del quehacer poético de Leminski. Este movimiento desarrolló una importante labor de traducción, de «aclimatación» de vanguardias europeas a un proyecto estético brasileño; notables son, en dicho sentido, las versiones y exégesis de Mallarmé y Joyce. Mención aparte merece el poeta concreto Eugen Gomringer con quien el grupo Noigandres tuvo contacto. Otras resonancias hallarían terreno propicio: a los paralelismos sintácticos de las cantigas de amigo en la lírica galaico-portuguesa, no le resultarían extrañas las permutaciones y variantes simlicadentes de un Ernst Jandl. O advertir el eco de la

sextina petrarquista, en «construcción» de Chico Buarque. Como para sospechar de la ilusión de casi partir de cero, podría agregarse el letrismo, Pound, y la relectura de *Antes de la Vanguardia* de Armando Zárate.

Não ha un público. Nem o público, ha públicos.

A menudo libre de la tradición, la poesía moderna se confina en el estrecho perímetro de las poéticas individuales. Otras veces, el límite es voluntariamente programático. Si hubiera que hablar de una poética de Leminski, hablaríamos de visión, de glosopoiesis, de asombro. La página en blanco que Rubén Darío resuelve (o devuelve) en analogía desértica, o que en Mallarmé posibilita el silencio, en Leminski provoca alegría y conformidad,

*Uma poesia ártica,
Claro, e isso que eu desejo (...)
Uma frase-superfície
Onde vida-frase alguma
Não seja mais possível.
Frase, não. Nenhuma.
Uma lira nula
Reduzida a o puro mínimo,
Um piscar do espírito,
A única coisa única.*

Herencia barroca, adopción del haiku, fraternidad tropicalista, un recorte de Babel para expandir y escandir el portugués. Una poética del centón, del mosaico, del kaleidoscopio (o mejor: del kalistoscopio).

Qué coisa dói dentro do nome / que não tem nome que conte / nem coisa para se contar?

Lo previo a la fotografía: el aire en sí, la luz en sí, antes de su captura. Releyendo a Leminski, advierto que no sé leer. La lectura primera es ágrafa: aparece el fulgor y no lo entendemos. Reaparece el fulgor y no lo entendemos. Escribimos más tarde la palabra fulgor y seguimos, por suerte, sin entender.



KAMI QUASE

o pauloleminski
é um cachorro louco
que deve ser morto
a pau a pedra
a fogo a pique
senão é bem capaz
o filhadaputa
de fazer chover
em nosso piquenique

PAULO LEMINSKI

um dia desses quero ser
um grande poeta inglês
do século passado
dizer
ó céu ó mar ó clã ó destino
lutar na índia em 1866
e sumir num naufrágio clandestino

un día de éstos quiero ser / un gran poeta inglés / del siglo
pasado / decir / el cielo el mar el clan el destino / luchar en
la india en 1866 / y hundirme en un naufragio clandestino

uma carta uma brasa através
por dentro do texto
nuvem cheia da minha chuva
cruza o deserto por mim
a montanha caminha
o mar entre os dois
uma sílaba um soluço
um sim um não um ai
sinais dizendo nós
quando não estamos mais

una carta una brasa a través / por dentro del texto / nube lle-
na de la lluvia mia / cruza el desierto por mi / la montaña ca-
mina / el mar entre los dos / una sílaba un sollozo / un sí un
no un ay // señales diciéndonos / cuando no estamos más

objeto
do meu mais desesperado desejo
não seja aquilo
por quem ardo e não vejo

seja a estrela que me beija
oriente que me reja
azul amor beleza

faça qualquer coisa
mas pelo amor de deus
ou de nós dois
seja

objeto / de mi más desesperado deseo / no sea aquello / por
quien ardo y no veo // sea la estrella que me besa / oriente
que me riija / azul amor belleza // haga cualquier cosa / pero
por el amor de dios / o de nosotros dos / sea

não fosse isso
e era menos
não fosse tanto
e era quase

no fuese eso / y era menos / no fuese tanto / y era casi

o velho leon e natália em coyoacán

**desta vez não vai ter neve como em
/petrogrado aquele dia
o céu vai estar limpo e o sol brilhando**

você dormindo e eu sonhando

**nem casacos nem cossacos como em
/petrogrado aquele dia
apenas você nua e eu como nasci
eu dormindo e você sonhando**

**não vai mais ter multidões gritando como
/em petrogrado aquele dia
silêncio nós dois murmúrios azuis
eu e você dormindo e sonhando**

**nunca mais vai ter um dia como em
/petrogrado aquele dia
nada como um dia indo atrás do outro
/vindo
você e eu sonhando e dormindo**

esta vez no habrá nieve como en petrogrado aquel dia /
el cielo va a estar limpio y el sol brillando / vos durmien-
do y yo soñando // ni sacos ni cosacos como en petro-
grado aquel dia / apenas vos desnuda y yo como nací /
yo durmiendo y vos soñando // no van a haber más mul-
titudes como en petrogrado aquel dia / silencio nuestros
dos murmullos azules / yo y vos durmiendo y soñando //
nunca va a haber un dia como en petrogrado aquel dia
/ nada como un dia yendo tras de otro llegando / vos y
yo soñando y durmiendo

Dança da chuva

**senhorita chuva
me concede a honra
desta contradança
e vamos sair
por esses campos
ao som desta chuva
que cai sobre o teclado**

señorita lluvia / me concede la honra / de esta contra-
danza / y vamos a salir / por esos campos / al son de es-
ta lluvia / que cae sobre el teclado

aqui

nesta pedra

**alguém sentou
olhando o mar**

**o mar
não parou
pra ser olhado**

**foi mar
pra tudo quanto é lado**

aqui // en esta piedra // alguien se sento / mirando el mar
// el mar / no paró / para ser mirado // fue mar / para
todo cuanto es lado

tenho andado fraco

**levanto a mão
é uma mão de macaco**

**tenho andado só
lembrando que sou pó**

**tenho andado tanto
diabo querendo ser santo**

**tenho andado cheio
o copo pelo meio**

tenho andado sem pai

**yo no creo en caminos
pero que los hay
hay**

*tengo andado débil // levanto la mano / es una mano de
mono // tengo andado solo / recordando que soy polvo
// tengo andado tanto / diablo queriendo ser santo // ten-
go andado lleno / el vaso por el medio // tengo andado
sin padre // yo no creo en caminos / pero que los hay
/ hay*

duas folhas na sandália

**o outono
também quer andar**

dos hojas en la sandalia // el otoño / también quiere andar

**tanta maravilha
maravilha durar
aqui neste lugar
onde nada dura
onde nada pára
para ser ventura**

*tanta maravilla / maravilla durar / aqui en este lugar /
donde nada dura / donde nada para / para ser ventura*

**você pára
a fim de ver
o que te espera**

**só uma nuvem
te separa
das estrelas**

*te paras / para ver / lo que te espera // sólo una nube /
te separa / de las estrellas*

**verde a árvore caída
vira amarelo
a última vez na vida**

*verde el arbol caido / al amarillo vira / la última vez en
la vida*

o sol escreve
em tua pele
o nome de outra raça

esquece
em cada uva
a história do céu
do vento
e da chuva

*el sol escribe / en tu piel / el nombre de otra raza // olvida /
en cada uva / la historia del cielo / del viento / y de la lluvia*

a estrela cadente
me caiu ainda quente
na palma da mão

*la estrella cadente / me cayó aún caliente / en la palma de
la mano*

MALLARMÉ BASHŌ

um salto de sapo
jamais abolirá
o velho poço

un salto de sapo / jamás abolirá / el viejo pozo

AVISO AOS NAÚFRAGOS

Esta página, por exemplo
não nasceu para ser lida.

Nasceu para ser pálida,
um mero plagio da Ilíada,
alguma coisa que cala,
folha que volta pro galho,
muito depois de caída.

Nasceu para ser praia,
quem sabe Andrômeda, Antártida,
Himalaia, sílaba sentida,
nasceu para ser última
a que não nasceu ainda.

Palavras trazidas de longe
pelas águas do Nilo,
um dia, esta página, papiro,
vai ter que ser traduzida,
para o símbolo, para o sânscrito,
para todos os dialetos da Índia,
vai ter que dizer bom dia
ao que só se diz ao pé do ouvido,
vai ter que ser a brusca pedra
onde alguém deixou cair o vidro.
Não é assim que é a vida?

*AVISO A LOS NAÚFRAGOS /// Esta página, por ejemplo / no nació
para ser leída. / Nació para ser pálida. / un mero plagio de la Ili-
ada. / alguna cosa que cala. / hoja que vuelve a la rama. / mucho des-
pués de caída. // Nació para ser playa. / quien sabe Andrómeda, An-
tártida. / Himalaya. sílaba sentida. / nació para ser última / la que no
nació todavía. // Palabras traídas de lejos / por las aguas del Nilo /
un día esta página, papiro. / va tener que ser traducida. / para el
símbolo, para el sânscrito. / para todos los dialectos de la India. / va
tener que decir buen día / a lo que solo se dice al pie del oído. /
va tener que ser la piedra brusca / donde alguien dejó caer el vi-
drio. // ¿No es así que es la vida?*

ADMINIMISTÉRIO

Quando o mistério chegar,
já vai me encontrar dormindo,
metade dando pro sábado,
outra metade, domingo.

Não haja som nem silêncio,
quando o mistério aumentar.

Silêncio é coisa sem senso,
não cesso de observar.

Mistério, algo que, penso,
mais tempo, menos lugar.

Quando o mistério voltar,
meu sono esteja tão solto,
nem haja susto no mundo
que possa me sustentar.

Meia-noite, livro aberto.
Mariposas e mosquitos
pousam no texto incerto.
Seria o branco da folha,
luz que parece objeto?
Quem sabe o cheiro do preto,
que cai ali como um resto?
Ou seria que os insetos
descobriram parentesco
com as letras do alfabeto?

ADMINIMISTÉRIO /// Cuando el misterio llegue, / me va a encontrar
dormiendo / mitad dando al sábado, / la otra mitad, domingo. / No ha-
ya son ni silencio, / cuando el misterio aumente. / Silencio es cosa sin
sentido / no dejo de observar. / Misterio, algo que pienso, / más tiem-
po, menos lugar. / Cuando el misterio vuelva, / mi sueño esté tan suel-
to / ni haya susto en el mundo / que me pueda sustentar. // Media no-
che libro abierto, / Mariposas y mosquitos / se posan en el incierto tex-
to / ¿Sería el blanco de la hoja / luz que parece objeto? / ¿Quién sa-
be el olor del negro, que cae allí como un resto? / ¿O será que los
insectos / descubrieron parentesco / con las letras del alfabeto?

ICEBERG

Uma poesia ártica,
claro, é isso que eu desejo.

Uma prática pálida,
três versos de gelo.

Uma frase-superfície
onde vida-frase alguma
não seja mais possível.

Frase, não. Nenhuma.

Uma lira nula,
reduzida ao puro mínimo,
um piscar do espírito,
a única coisa única.

Mas falo. E, ao falar, provoço
nuvens de equívocos
(ou enxame de monólogos?).

Sim, inverno, estamos vivos.

ICEBERG /// Una poesía ártica, / claro, es eso que yo deseo.
/ Una práctica pálida, / tres versos de hielo. / Una frase-su-
perficie / donde vida-frase alguna / no sea más posible. /
Frase, no. Ninguna. / Una lira nula, / reducida al puro mínimo.
/ un pestañear del espíritu. / la única cosa única. / Pero hablo.
Y, al hablar, provocho / nubes de equívocos / (¿o un enjambre
de monólogos?). / Sí, invierno, estamos vivos.

abrindo um antigo caderno
foi que eu descobri
antigamente eu era eterno

abrindo un antiguo cuaderno / fue que descubri / antigua-
mente yo era eterno

O MÍNIMO DO MÁXIMO

Tempo lento,
espaço rápido,
quanto mais penso,
menos capto.
Se não pego isso
que me passa no íntimo,
importa muito?
Rapto o ritmo.
Espaçotempo ávido,
lento espaçodentro,
quando me aproximo,
simplesmente me desfaço,
apenas o mínimo
em matéria de máximo.

EL MINIMO DEL MAXIMO /// Tiempo lento, / espacio rápido, / cuanto mas pienso, / menos capto. Si no entiendo eso / que pasa en lo íntimo, / ¿importa mucho? / Rapto el ritmo, / Espaçotempo ávido / lento espaçodentro, / cuando me aproximo / simplemente me deshago, / apenas el mínimo / en materia de máximo.

tarde de vento
até as árvores
querem vir para dentro

tarde de viento / hasta las árboles / quieren ver para dentro

PLENA PAUSA

Lugar onde se faz
o que já foi feito,
branco da página,
soma de todos os textos,
foi-se o tempo
quando, escrevendo,
era preciso
uma folha isenta.

Nenhuma página
jamais foi limpa.
Mesmo a mais Saara,
ártica, significa.
Nunca houve isso,
uma página em branco.
No fundo, todas gritam,
pálidas de tanto.

PLENA PAUSA /// Lugar donde se hace / lo que ya fue hecho / blanco de la página / suma de todos los textos, / se fue el tiempo / cuando, escribiendo / era preciso / una hoja exenta. // Ninguna página / jamás fue limpia. / Incluso la más Sahara. / ártica, significa. / Nunca hubo eso / una página en blanco. / En el fondo, todas gritan. / palidas de tanto.

escurece
cresce tudo
que carece

oscurece / cresce todo / lo que carece

DESENCONTRÁRIOS

O PAR QUE ME PARECE

Pesa dentro de mim
o idioma que não fiz,
aquela língua sem fim
feita de aís e de aquis.
Era uma língua bonita,
música, mais que palavra,
alguma coisa de hitita,
praia de mar de Java.
Um idioma perfeito,
quase não tinha objeto.
Pronomes do caso reto,
nunca acabavam sujeitos.
Tudo era seu múltiplo,
verbo, triplo, prolixo.
Gritos eram os únicos.
O resto, ia pro lixo.
Dois leos em cada pardo,
dois saltos em cada pulo,
eu que só via a metade,
silêncio, está tudo duplo.

EL PAR QUE ME PARECE /// Pesa dentro de mi / el idioma que no hice. / aquella lengua sin fin / hecha de aís y de aquis. / Era una lengua bonita. / música, más que palabra. / alguna cosa de hitita / playa de mar de Java. / Un idioma perfecto / casi no tenía objeto. / Pronombres del caso directo. / nunca acababan sujetos. / Todo era su múltiplo / verbo, triplo, prolijo. / Gritos eran los únicos. / El resto, a la basura iba. / Dos leones en cada pardo / dos saltos en cada salto. / yo que vi sólo la mitad. / silencio, esta todo duplo.

Mandei a palavra rimar
ela não me obedeceu.
Falou em mar, em céu, em rosa,
em grego, em silêncio, em prosa.
Parecia fora de si,
a sílaba silenciosa.

Mandei a frase sonhar,
e ela se foi num labirinto.
Fazer poesia, eu sinto, apenas isso.
Dar ordens a um exército,
para conquistar um império extinto.

DESENCONTRARIOS /// Mandé a la palabra rimar / ella no me obedeció. / Habló en mar, en cielo, en rosa / en griego, en silencio, en prosa. / Parecia fuera de si. / la sílaba silenciosa. // Mandé a la frase soñar. / y ella se fue por un laberinto. / Hacer poesia, yo siento, apenas eso. / Dar órdenes a un ejército / para conquistar un imperio extinto.

que pode ser aquilo,
lonjura, no azul, tranqüila?

se nuvem, por que perdura?
montanha,
como vacila?

¿qué puede ser aquello / largura en el azul, tranquila? // si nube. ¿por que perdura? / montaña / ¿como vacila?

O QUE QUER DIZER

para Haroldo de Campos,
translator maximus

o que quer dizer, diz.
Não fica fazendo
o que, um dia, eu sempre fiz.
Não fica só querendo, querendo,
coisa que eu nunca quis.
O que quer dizer, diz.
Só se dizendo num outro
o que, um dia, se disse,
um dia, vai ser feliz.

LO QUE QUISIERAS DECIR /// Lo que quisieras decir, di. /
No quedas haciendo / lo que, un día, siempre hice. / No
quedes sólo queriendo, queriendo, / cosa que nunca yo
quise. / Lo que quisieras decir, di. / Sólo diciéndose en el
otro / lo que, un día, se dice. / un día, va ser feliz.

brisa quente
que te precisa
presente

brisa caliente / que te precisa / presente

O NÁUFRAGO NÁUGRAFO

a letra A a
funda no A
tlântico
e pacífico com
templo a luta
entre a rápida letra
e o oceano
lento

assim
fundo e me afundo
de todos os náufragos
náugrafo
o náufrago
mais
profundo

EL NÁUFRAGO NAUGRAFO /// la letra A a / braza el
A / tlántico / y pacífico con / templo la lucha / entre la
rápida letra / y el océano / lento // así / abrazo y me
abraso / de entre todos los náufragos / náugrafo / el náu-
frago / más / profundo [versión I. V.]

lua crescente
o escuro cresce
a estrela sente

luna creciente / lo oscuro crece / la estrella siente

A LUA NO CINEMA

A lua foi ao cinema,
passava um filme engraçado,
a história de uma estrela
que não tinha namorado.

Não tinha porque era apenas
uma estrela bem pequena,
dessas que, quando apagam,
ninguém vai dizer, que pena!

Era uma estrela sozinha,
ninguém olhava pra ela,
e toda a luz que ela tinha
cabia numa janela.

A lua ficou tão triste
com aquela história de amor,
que até hoje a lua insiste:
—Amanheça, por favor!

LA LUNA EN EL CINE /// La luna fue al cinema. / pasaba un film divertido / la historia de una estrella / que no tenia enamorado. // No tenia porque era apenas / una estrella bien pequeña / de esas que cuando se apagan / nadie va a decir: ¡qué pena! // Era una estrella solita. / nadie miraba hacia ella. / y toda la luz que ella tenia / en una ventana cabia. // La luna quedo tan triste / con aquella historia de amor / que hasta hoy la luna insiste: / — ¡Amanezca por favor!

PARADA CARDÍACA

Essa minha secura
essa falta de sentimento
não tem ninguém que segure
vem de dentro

Vem da zona escura
donde vem o que sinto
sinto muito
sentir é muito lento

PARADA CARDÍACA /// Esa sequedad mía / esa falta de sentimiento / no tiene a nadie que asegure / viene de adentro // Viene de la zona oscura / donde viene lo que siento / siento mucho / sentir es muy lento

HAI

Eis que nasce completo
e, ao morrer, morre germe,
o desejo, analfabeto,
de saber como reger-me,
ah, saber como me ajeito
para que eu seja quem fui,
eis o que nasce perfeito
e, ao crescer, diminui.

HAI /// He aqui que nasce completo / y al morir, muere germen. / el deseo, analfabeto / de saber como regirme. / ah, saber cómo me arreglo / para que yo sea quien fui. / he aqui lo que nasce perfecto / y al crecer, disminuye.

KAI

Mínimo templo
para um deus pequeno,
aqui vos guarda,
em vez da dor que peno,
meu extremo anjo de vanguarda.

De que máscara
se gaba sua lástima,
de que vaga
se vangloria sua história,
saiba quem saiba.

A mim me basta
a sombra que se deixa,
o corpo que se afasta.

KAI /// Mínimo templo / para un dios pequeño, / aquí os guarda / en vez del dolor que peno, / mi extremo ángel de vanguardia. // De que máscara / se alaba su lástima, / de que ola / se vanagloria su historia, / sepa quien sepa. // A mi me basta / la sombra que se deja, / el cuerpo que se aparta.

esta vida é uma viagem
pena eu estar
só de passagem

esta vida es un viaje / pena, yo estar / solo de pasaje

SUJEITO INDIRETO

Quem dera eu achasse um jeito
de fazer tudo perfeito,
feito a coisa fosse o projeto
e tudo já nascesse satisfeito.
Quem dera eu visse o outro lado,
o lado de lá, lado meio,
onde o triângulo é quadrado
e o torto parece direito.
Quem dera um ângulo reto.
Já começo a ficar cheio
de não saber quando eu falto,
de ser, mim, indireto sujeito.

SUJETO INDIRECTO /// Quien diera yo hallase un modo / de hacer todo perfecto, / hecho la cosa fuese el proyecto / y todo ya naciese satisfecho. / Quien diera yo viese el otro lado, / el lado de allá, lado medio, / donde el triángulo es cuadrado / y lo sinuoso parece derecho. / Quien diera un ángulo recto. / Ya comenzo a quedar lleno / de no saber cuando yo falto, / de ser, mi, sujeto indirecto.

completa a obra
o vento sopra
e o tempo sobra

completa la obra / el viento sopla / y el tiempo sobra

VOLÁTEIS

Anos andando no mato
nunca vi um passarinho morto,
como vi um passarinho nato.

Onde acabam esses vôos?
Dissolvem-se no ar, na brisa, no ato?
São solúveis em água ou em vinho?

Quem sabe, uma doença dos olhos.
Ou serão eternos os passarinhos?

VOLATILES /// Años andando en el mato / nunca vi un pajarito muerto. / como vi un pajarito nato. // ¿Dónde acaban esos vuelos? / ¿Se disuelven en el aire, en la brisa, en lo alto? / ¿Son solubles en agua o en vino? // ¿Quién sabe, una dolencia de los ojos. / ¿O serán eternos los pajaritos?

meianoite
o silêncio tine
a sombra vira cena
o sonho vira cine

*medianoche / el silencio tine / la sombra se torna escena
/ el sueño cine*

TRÊS METADES

Meio dia
um dia e meio
meio dia, meio noite,
metade deste poema
não sai na fotografia,
metade, metade foi-se.

Mas eis que a terça metade,
aquela que é menos dose
de matemática verdade
do que soco, tiro, ou coice,
vai e vem como coisa
de ou, de nem, ou de quase.

Como se a gente tivesse
metades que não combinam,
três partes, destempestades,
três vezes ou vezes três,
como se quase, existindo,
só nos faltasse o talvez.

TRES MITADES /// Medio dia / un dia y medio / mediodía, medianoche. / mitad de este poema / no sale en la fotografía. / mitad, mitad se fue. // Pero he aquí que la tercera mitad / aquella que es menos dosis / de matemática verdad / que puñetazo tiro, o coz / va y viene como cosa / de o, de ni o de casi. // Como si se tuviese / mitades que no combinan / tres partes, destempestades. / tres veces o veces tres. / como si casi, existiendo. / solo nos faltase el tal vez.

DIVERSONAGENS SUSPERSAS

Meu verso, temo, vem do berço.
Não versejo porque eu quero,
versejo quando converso
e converso por conversar.
Pra que sirvo senão pra isto,
pra ser vinte e pra ser visto,
pra ser versa e pra ser vice,
pra ser a super-superfície
onde o verbo vem ser mais?

Não sirvo pra observar.
Verso, persevero e conservo
um susto de quem se perde
no exato lugar onde está.

Onde estará meu verso?
Em algum lugar de um lugar,
onde o avesso do inverso
começa a ver e ficar.
Por mais prosas que eu perverta,
não permita Deus que eu perca
meu jeito de versejar.

DIVERSONAGENS SUSPERSAS /// Mi verso, temo, viene de la cuna. / No versifico porque quiero, / versifico cuando converso / y converso por conversar. / ¿Para que sirvo si no para esto, para ser veinte y para ser visto, / para ser versa y para ser vice / para ser la super-superficie / donde el verbo viene a ser mas? /// No sirvo para observar. / Verso, persevero y conservo / un susto de quien se pierde / en el exacto lugar donde está. // ¿Dónde estará mi verso? / En algun lugar de un lugar donde lo avieso de lo inverso / comienza a ver y quedar. / Por mas prosas que yo perverta / no permita Dios que yo pierda / mi modo de versificar.

nu como um grego
ouço um músico negro
e me desagrego

desnudo como un griego / oigo un músico negro / y me desagrego

DESPROPÓSITO GERAL

Esse estranho hábito,
escrever obras-primas,
não me veio rápido.
Custou-me rimas.
Umas, paguei caro,
liras, vidas, preços máximos.
Umas, foi fácil.
Outras, nem falo.
Me lembro duma
que desfiz a socos.
Duas, em suma.
Bati mais um pouco.
Esse estranho abuso,
adquiri, faz séculos.
Aos outros, as músicas.
Eu, senhor, sou todo ecos.

DESPROPOSITO GENERAL /// Ese extraño habito. / escribir operas-primas / no me vino rapido. / Me costo rimas. / Unas, pague caro. / Liras, vidas precios maximos. / Otras, no hablo. / Me acuerdo de una / que deshice a puñetazos. / Dos, en suma. / Golpee, pero un poco. / Ese extraño abuso, / adquiri, hace siglos. / A los otros las músicas. / Yo, señor, soy todo ecos.

MAIS OU MENOS EM PONTO

Condenado a ser exato,
quem dera poder ser vago,
fogo fátuo sobre um lago,
ludibriando igualmente
quem voa, quem nada, quem mente,
mosquito, sapo, serpente.

Condenado a ser exato
por um tempo escasso,
um tempo sem tempo
como se fosse o espaço,
exato me surpreendo,
losango, metro, compasso,
o que não quero, querendo.

MÁS O MENOS EN PUNTO /// Condenado a ser exacto / quien diera poder ser vago / fuego fatuo sobre un lago / ludibriando igualmente / quien vuela, quien nada, quien miente / mosquito, sapo, serpiente. // Condenado a ser exacto / por un tiempo escasso. / un tiempo sin tiempo / como si fuese el espacio. / exacto me sorprendo. / rombo, metro, compas. / lo que no quiero, queriendo.

**a chuva é fraca
cresçam com força
línguas-de-vaca**

la lluvia es fragil / crezcan con fuerza / lenguas de vaca

[vers: R. J.]

SETE DIAS NA VIDA DE UMA LUZ

durante sete noites
uma luz transformou
a dor em dia
uma luz que eu não sabia
se vinha comigo
ou nascia sozinha

durante sete dias
uma luz brilhou
na ala dos queimados
queimou a dor
queimou a falta
queimou tudo
que precisava ser cauterizado

**milagre além do pecado
que sentido pode ter
mais significado?**

*Hospital S. Vicente
Ala dos Queimados
Curitiba, outubro 87*

SIETE DÍAS EN LA VIDA DE UNA LUZ /// durante siete noches / una luz transformó / el dolor en día / una luz que yo no sabía / si venia conmigo / o nació solita // durante siete días / una luz brillo / en el ala de los quemados / quemó el dolor / quemó la falta / quemó todo / lo que precisaba ser cauterizado // milagro mas alla del pecado / ¿que sentido puede tener / mas significado?

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

PROFESION DE FIEBRE /// cuando llueve. / yo lluevo. /
hace sol / yo hago. / de noche / anochezco. / se tiene
dios / yo rezo. / no se tiene. / olvido. / llueve de nuevo.
/ de nuevo. lluevo. / silbo en el viento. / de aqui me veo.
/ alla donde voy / gesto en el movimiento

É quando a vida vasa
É quando como quase
Ou não, quem sabe.

Es cuando la vida vasa / Es cuando como casi / O no
quién sabe. [vers. R. J.]

o bicho alfabeto
tem vinte e três patas
ou quase

por onde ele passa
nascem palavras
e frases

com frases
se fazem asas
palavras
o vento leve

o bicho alfabeto
passa
fica o que não se escreve

el bicho alfabeto / tiene veintitres patas / o casi // por
donde el pasa / nacen palabras / y frases // con frases /
se hacen alas / palabras / el viento leve // el bicho alfa-
beto / pasa / queda lo que no se escribe [vers.: I. V.]

**Marginal é quem escreve à margem,
deixando branca a página
para que a paisagem passe
e deixe tudo claro à sua passagem.**

**Marginal, escrever na entrelinha,
sem nunca saber direito
quem veio primeiro,
o ovo ou a galinha.**

Marginal es quien escribe al margen. / dejando blanca la pági-
na / para que pase el paisaje / y deje todo claro a su pasaje. //
Marginal, escribir en la entrelinea. // sin nunca saber directo /
quien vino primero. / si el huevo o la gallina.

TIBAGI

presa no tempo
a lua
lá
como se para sempre

o verde
ali
cumprindo o seu dever

ser verde
até não mais poder

TIBAGI /// presa en el tiempo / la luna / allá / como si para siempre // el verde / allí / cumpliendo su deber // ser verde / hasta más no poder

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

ABAJO EL MÁS ALLÁ /// de día / cielo con nubes / o cielo sin // de noche / no teniendo nubes / estrella / siempre tiene // quien me diera / un cielo vacío / azul exento / de sentimiento / y de celo

un homen com uma dor
é muito mais elegante
caminha assim de lado
como se chegando atrasado
andasse mais adiante

carrega o peso da dor
como se portasse medalhas
uma coroa um milhão de dólares
ou coisas que os valha
ópios édens analgésicos
não me toquem nessa dor
ela é tudo que me sobra
sofrer, vai ser minha última obra

un hombre con un dolor / es mucho mas elegante / camina asi de lado / como si llegando atrasado / andase mas adelante // carga el peso del dolor / como si portase medallas / una corona un millon de dolares / o cosas que les valgan / opios edenes analgesicos / no me toquen en ese dolor / es todo lo que me sobra / sufrir. va a ser mi ultima obra

O QUE PASSOU, PASSOU?

Antigamente, se morria.
1907, digamos, aquilo sim
é que era morrer.
Morria gente todo dia,
e morria com muito prazer,
já que todo mundo sabia
que o Juízo, afinal, viria,
e todo mundo ia renascer.
Morria-se praticamente de tudo.
De doença, de parto, de tosse.
E ainda se morria de amor,
como se amar morte fosse.
Pra morrer, bastava um susto,
um lenço no vento, um suspiro e pronto,
lá se ia nosso defunto
para a terra dos pés juntos.
Dia de anos, casamento, batizado,
morrer era um tipo de festa,
uma das coisas da vida,
como ser ou não ser convidado.
O escândalo era de praxe.
Mas os danos eram pequenos.
Descansou. Partiu. Deus o tenha.
Sempre alguém tinha uma frase
que deixava aquilo mais ou menos.
Tinha coisas que matavam na certa.
Pepino com leite, vento encanado,
praga de velha e amor mal-curado.
Tinha coisas que tem que morrer,
tinha coisas que tem que matar.
A honra, a terra e o sangue
mandou muita gente praquela lugar.

Que mais podia um velho fazer,
nos idos de 1916,
a não ser pegar pneumonia,
deixar tudo para os filhos
e virar fotografia?
Ninguém vivia pra sempre.
Afinal, a vida é um upa.
Não deu pra ir mais além.
Mas ninguém tem culpa.
Quem mandou não ser devoto
de Santo Inácio de Acapulco,
Menino Jesus de Praga?
O diabo anda solto.
Aqui se faz, aqui se paga.
Almoçou e fez a barba,
tomou banho e foi no vento.
Não tem o que reclamar.
Agora, vamos ao testamento.
Hoje, a morte está difícil.
Tem recursos, tem asilos, tem remédios.
Agora, a morte tem limites.
E, em caso de necessidade,
a ciência da eternidade
inventou a crônica.
Hoje, sim, pessoal, a vida é crônica.

LO QUE PASÓ ¿PASO? /// Antiguamente, se moria. / 1907, digamos, aquello si / que era morir. / Moría gente todo el dia. / moria con mucho placer / ya que todo el mundo sabia / que el Juicio, al final, vendria. / y todo el mundo iria a renacer. / Morriase practicamente de todo. / De dolencia, de parto, de tos. / Y aun se moria de amor. / como si amar muerte fuese. / Para morir bastaba un susto. / un pañuelo en el viento, un suspiro y pronto. / alla se iba nuestro difunto / para la tierra de los pies juntos. / Dia de años, casamiento, bautismo / morir era un tiempo de fiesta. / una de las cosas de la vida. / como ser o no ser convidado. / El escandalo era costumbre. / Mas los daños eran pequeños. / Descanso. Partio. Dios lo tenga. / Siempre alguien tenia una frase / que dejaba aquello mas o menos. / Tenia cosas que mataban por cierto. / Pepino con leche, viento canalizado. / maldicion de vieja y amor mal curado. / Tenia cosas que tienen que morir. / tenia cosas que tienen que matar. / La honra, la tierra y la sangre / mandó mucha gente para aquel lugar. / ¿Que mas podia un viejo hacer,

/ en los idos de 1916. / a no ser pegar neumonia. / dejar todo para los hijos. / volverse fotografia? / Nadie vivia para siempre. / Al final. la vida es una upa. / No dio para ir mas alla. / Pero nadie tiene culpa. / ¿Quién mandó no ser devoto / de San Ignacio de Acapulco. / Niño Jesús de Praga? / El diablo anda suelto. / Aquí se hace. aqui se paga. / Almorzó y se hizo la barba / tomó un baño y se fue en el veinte. / No tengo qué reclamar. / Ahora vamos al testamento. / Hoy. la muerte esta dificil. / Tiene recursos. tiene asilos. tiene remedios. / Ahora. la muerte tiene limites. / Y en caso de necesidad / la ciencia de la eternidad / inventó una crónica. / Hoy si. personal. la vida es crónica.

TRAVELLING LIFE

Para Bere

é como se fosse uma guerra
onde o mau cabrito briga
e o bom cabrito não berra

é como se fosse uma terra
estrangeira até para ela
como se fosse uma tela
onde cada filme que passa
toda a imagem congela

é como se fosse a fera
que a cada dia que roda e rola
mais e mais se revela

TRAVELLING LIFE /// es como si fuese una guerra / donde el mal cabrito pelea / y el buen cabrito no berrea // es como si fuese una tierra / extranjera hasta para ella / como si fuese una tela / donde cada film que pasa / toda la imagen congela // es como si fuese la fiero / que a cada dia que gira y rueda / mas y mas se revela

fiesta no pavilhão da primavera a música nos perfumes as flores das feras

fiesta en el pabellón de primavera / la música en los perfumes / las flores de las fieras [vers.: R. J.]

ÍMPAR OU ÍMPAR

Pouco rimo tanto com faz.
Rimo logo ando com quando,
mirando menos com mais.
Rimo, rimas, miras, rimos,
como se todos rimássemos,
como se todos nós ríssemos,
se amar(rimar) fosse fácil.

Vida, coisa pra ser dita,
como é fita este fado que me mata.
Mal o digo, já meu siso se conflita
com a cisma que, infinita, me dilata.

IMPARG O IMPARG /// Poco rimo tanto con haz. / Rimo luego ando con cuando. / mirando menos con mas. / Rimo. rimas. miras. rimos. / como si todos rimasemos. / como si todos nos rieramos / si amar(rimar) fuese facil. // Vida. cosa para ser dicha. / como es cinta este destino que lo digo. ya mi juicio se confunde / con la mania que. infinita me dilata.

leite, leitura,
letras, literatura,
tudo o que passa,
tudo o que dura
tudo o que duramente passa
tudo o que passageiramente dura
tudo, tudo, tudo,
não passa de caricatura
de você, minha amargura
de ver que viver não tem cura

leche, lectura. / letras, literatura / todo lo que pasa, / todo lo que dura / todo lo que duramente pasa / todo lo que pasajeramente dura / todo, todo, todo. / no pasa de caricatura / de vos mi amargura / de ver que vivir no tiene cura [vers.: R. J.]

HEXAGRAMA 65

Nenhuma dor pelo dano.
Todo dano é bendito.
Do ano mais maligno,
nasce o dia mais bonito.

1 dia,
1 mês, 1
ano.

HEXAGRAMA 65 // Ningún dolor por el daño. / Todo daño es bendito. / Del año más maligno. / nace el día más bonito. // 1 día / 1 mes / 1 año. [vers.: R. J.]

DATILOGRAFANDO ESTE TEXTO

ler se lê nos dedos
não nos olhos
que olhos são mais dados
a segredos

leer se lee en los dedos / no en los ojos / que los ojos son más dados / a secretos [vers.: R. J.]

Poeta itinerante e peregrino,
pelas ruas do mundo,
arrasto o meu destino.
Mundo? Uma aldeia de nome tupi,
um monstro com nome de santo,
Curitiba, São Paulo,
com vocês me deito,
com algo me levanto.
Vocês aí parados
a mesma vida de sempre,
como vos invejo e vos desprezo,
voz de nós, voz dos meus avós,
prazos, prêmios, praças, preços,
chove sobre mim
a chuva que eu mereço.
Invoco forças poderosas.
Quando vou poder
transformar minhas ruínas em rosas?

Poeta itinerante y peregrino. / por las calles del mundo. / arrastro mi destino. / ¿Mundo? Una aldea de nombre tupi. / un monstruo con nombre de santo. / Curitiba. San Pablo. / con ustedes me acuesto / con algo me levanto. / Ustedes ahí parados / la misma vida de siempre. / como ustedes envidia y desprecio. / voz de nosotros. voz de mis abuelos. / plazos, premios, plazas, precios. / llueve sobre mí. / la lluvia que yo merezco. / Invoco fuerzas poderosas. / ¿Cuándo podré transformar / mis ruinas en rosas? [vers.: R. J.]

um deus também é o vento
só se vê nos seus efeitos
árvores em pânico
bandeiras
água trémula
navios a zarpar

me ensina
a sofrer sem ser visto
a gozar em silêncio
o meu próprio passar
nuncan duas vezes
no mesmo lugar

a este deus
que levanta a poeira dos caminhos
os levando a voar
consagro este suspiro

nele cresça
até virar vendaval

un dios también es el viento / sólo se ve en sus efectos / árboles en pánico / banderas / agua tremula / naves por zarpar // me enseña / a sufrir sin ser visto / a gozar en silencio / mi propio pasar / nunca dos veces / en el mismo lugar // a este dios / que levanta el polvo de los caminos / llevándolos a volar / consagro este suspiro // en él crezca / hasta volverse vendaval

EL MILAGRO DE LA CONCIENCIA

1

**El milagro de la conciencia es apenas un
minimomento brevísimo, en la historia del
universo?**

2

**O la conciencia participa de algún misterio
mayor?**

3

**La vida en la materia. Y, en la vida, la conciencia
habrían sido apenas uno de los acasos posibles en el
universo? Un acaso que pensó el propio
acaso o un acaso por donde el acaso se pensó
a sí mismo, por un momento, y se apagó?**

4

**AQUELLA COSA EXTRAÑA QUE
ACONTECIÓ EN EL PLANETA TIERRA.**

Aparecido en *Qorpo
Estranho*, núm. 3, 1982, no
recogido en libro e incluido
por R. Bonvincino en el
apéndice de *Uma carta uma
brasa a través*. [vers. R.J.]

5



PAULO LEMINSKI DESCUENTA TODO

—ENTREVISTA: RÉGIS BONVICINO

Traducción C. R.

RÉGIS BONVICINO: *Catatau*, René Descartes en el Brasil, años de dominación holandesa, Mauricio Nassau, lenguaje joyceano, galaxias, años 60, tropicalia, liberaciones, Paulo Leminski. En fin, habla sobre el libro. ¿Cuál es el enredo básico de *Catatau*? ¿O qué tiene que ver en él con tu tesis sobre la "pororoca"? Explicá.

PAULO LEMINSKI: *Catatau* no tiene enredo. Tiene apenas un contexto. En *Catatau* casi nada sucede. En el sentido de la narrativa del siglo XIX, claro. Casi todo sucede en el plano del lenguaje y del pensamiento. El enredo en *Catatau* se resume a una espera. Alguien espera a alguien. Una presencia y una ausencia, mondrianescamente. La presencia: Cartesio, que resulta ser el filósofo René Descartes. La ausencia: Artiscewsky, coronel polaco, cabo de guerra de Nassau. El *Catatau* tiene también una situación, un lugar. Todo (o nada) ocurre en el parque (zoológico y jardín botánico) que Nassau construyó en Vrijburg (Recife Batava). Ese parque conservaba ejemplares de la flora y la fauna del Nuevo Mundo. Entre capivaras, guacamayos, pacas, tatús, boas y tucanes, a la sombra de árboles monstruosos, Descartes, el filósofo, intenta encuadrar (Descartes era geó-

metro) aquella realidad emergente dentro de sus viejos esquemas europeos. Aquella realidad lo irrita porque no cabe en su pensar. El calor, los mosquitos. Los olores. Aquella explosión multicolorida de vida desorganiza su pensamiento de aristócrata francés, católico, matemático y científico. Las perturbaciones «vanguardistas» del tejido verbal, en *Catatau* son, por lo tanto, isomórficas (riman) con la situación vivida por el personaje-Cartesio: son necesarias, no arbitrarias.

Descartes fue oficial de Mauricio de Nassau, en Europa. Y bien podría haber venido con él al Brasil. Yo apenas fingí que Descartes vino. El compañero ausente, Cristoff Artichewsky, fue el primer polaco en la historia del Brasil. Yo, nieto de colonos polacos, le rindo mi homenaje. Insinúo toda suerte de relaciones anómalas entre Cartesio (el nombre latinizado de Descartes era Renatus Cartesius, el «renacido de las cartas, o de las páginas») y Artichewsky (en cuyo nombre siempre aparece una variante ortográfica, conforme a las incertidumbres de la grafía de la época): vampirismo, toxicomanía, homosexualidad, canibalismo. El cuadro en suma es el siguiente: el filósofo Descartes/Cartesio está sentado; debajo de un árbol en el parque de Nassau,

en la Recife holandesa, en el Brasil de 1630. Tiene un monóculo en una mano, y una pipa de marihuana en la otra. El monóculo: distanciamiento crítico, blanco, europeo. La hierba: inserción dionisiaca en el mundo nuevo. Cartesio espera la llegada de una figura extraña, que parece tener todos los vicios y que, para colmo, es un hereje. Esa figura llega recién al final del libro, en la última frase. Pero llega borracho. Por lo tanto, inútil para la razón. Pero todo eso (que es muy exacto desde el punto de vista documental, me especialicé en el Brasil holandés para escribir *Catatau*) es apenas el contexto para una aventura textual, que parte de James Joyce y de la macarrónica, desde donde Joyce partió, de Guimarães Rosa, de Haroldo de Campos, de la poesía concreta y de la oralidad humorística de *Mad* y del *Pasquim*. Lo fundamental era rehacer, disolver y licuar las categorías convencionales de la narrativa.

Entonces, *Catatau* tiene dos capas geológicas nitidas. Una, el contexto, que es exacto, escrito en portugués del milseiscientos, y otra, el desborde, el delirio cartesiano (la mayor parte del libro), cuando el filósofo pira. El raye del texto está marcado por la irrupción de una entidad puramente signica, el

monstruo, que es Occam. Occam es la estática, el principio de la desorganización. Occam no existe en la realidad. Habita la sustancia del texto, así como el monstruo del Lago Ness habita las profundidades del lago. Es —creo— el primer personaje SEMIÓTI-CO de la literatura brasileña. *Catatau* es una máquina muy simple y muy complicada. No tiene secretos, y tiene todos los que son del lenguaje. En cuanto a la «pororoca», es lo siguiente. Llamé «pororoca», en un artículo, al encuentro entre la Poesía Concreta paulista con la Tropicalia bahiana. Para mí, ese encuentro es el acontecimiento más importante de la cultura brasilera de los últimos diez años. La Poesía Concreta es cartesiana. La Tropicalia es brasileña. La fricción entre esas dos realidades se reveló riquísima. El encuentro del mar con el río, Amazonas versus Atlántico. *Catatau* es pororoca. Es un libro tropicalista, el libro tropicalista que Gil y Caetano jamás se interesarán en hacer. De hecho, les iba dedicar el libro a ellos pero preferí dedicárselo a Augusto, Décio y Haroldo.

Por su carácter de fábula, pienso que *Catatau* es la *Macunaíma* de los años 70. ¿Cómo encarás esa afirmación? En caso afirmativo, ¿cuál fue o es su *muiraquitã*?*

P. L.: No la voy mucho con Mario de Andrade. Veo en él, en gran estilo, algunas de las cosas chatas de la cultura brasileña: *ufanismo*, «macumba para turistas» y, principalmente, sentimentalismo barato. Mira las cantos que le

escribe a Drummond, que salieron en el «José»: una pavada total. *Macunaíma* es el momento *legal*. Pero no soy fanático. Encuentro, inclusive, que Haroldo de Campos exageró al dedicarle un libro de 400 páginas, analizando *Macunaíma* a la luz de Propp. El texto no importa tanto.

Pero aquí Descartes/Cartesio de *Catatau* viene a ser el héroe de demasiado carácter, su *muiraquitã* es Europa. Es el pasado. Es el teorema de Pitágoras.

¿Qué te interesa de la actual prosa brasileña?

La ficción me deja indiferente. Ya leí todos esos cuentos y novelas antes. En Balzac, en Flaubert, en Maupassant, en Chéjov, en Zola, en Hemingway, en Faulkner, en todo el mundo. Después de Guimarães Rosa ¿quién? *Galaxias* de Haroldo de Campos, está claro. Pero lo que me desagradó en el *Libro de las Galaxias* —que es un momento de alcance— es la estructura muy abierta, complaciente y omnívora: cualquier texto que Haroldo haga cabe allí dentro. Basta con que sea sobre viajes o lecturas. Digo eso sabiendo que *Galaxias* es un libro absolutamente definitivo en cualquier literatura. Pero para mi gusto vulgar, plebeyo, pedestre, grosero, «caipira», «funk», el *Libro de las Galaxias* es un proyecto demasiado sofisticado. Defecto mío. Del resto, la mejor prosa está hecha por los poetas. La prosa de Caetano es una maravilla de precisión, brillo y gracia. Gil, cuando quiere, escribe. Mautner, que es la mezcla más incre-

ble de lo óptimo y lo pésimo que conozco, Mautner sale del mayor lugar común hacia altitudes nietzscheanas, cae en el sentimentalismo más fácil y se levanta en una frase que dice todo de una manera hermosa. (...)

¿Cuáles son tus vínculos con el grupo concreto? ¿Qué significa, o significó, ese contacto? En tu opinión, ¿existe todavía el grupo concreto?

Mis vínculos con el grupo concreto son lo más freudiano que se pueda imaginar. Yo tenía 17 años cuando entré en contacto con Augusto, Décio y Haroldo. El tranvía ya estaba andando. El cisma entre concretos paulistas y neoconcretos cariocas ya había pasado. Miré y dije: son esos los tíos. Nunca me decepcioné. En este país de *pangarés* tratando de correr en primera línea, hasta el día de hoy ellos ganan 10 a 0 en cualquiera de esos equipos de potrero que se forman por ahí. Sólo que descubrí que hay una verdad y una fuerza en esos equipos, en ese potrero subdesarrollado, que yo quiero. La calidad y el nivel de producción de los concretos es un momento de luz total en la cultura brasileña, como dice Risério. Pero ellos no saben todo. La cosa concreta está de tal forma incorporada a mi sensibilidad que suelo decir que soy más concreto que ellos mismos: ellos no empezaron concretos, yo sí. ¿Existe todavía un movimiento concretista? Te doy vuelta la pregunta. ¿Qué entendés por «movimiento»? ¿Qué es un concretista? Quién sabe. Lo que yo sé es que el trabajo de ellos está ahí. Actúa, traba-

ja e influye. Las conquistas del grupo se volvieron un repertorio común. La cosa *legal* que apareció después de eso —la Tropicalia—, luego se le asoció. Y, sobre todo, Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos continúan produciendo, atacando y pensando. Poesía concreta para mí fue siempre conciencia inter-semiótica y asimilación, por la creatividad, de la revolución industrial. Eso hoy es obvio. Agarrá la llamada prensa *nanica*. Pero la primera *nanica*, la *super-nanica*, fue la revista *Invenção*, órgano oficial del movimiento en los años 60.

¿Y el «boom» literario, qué hay de boom en el «boom»?

El boom literario brasileño es un fenómeno, hasta ahora, cuantitativo. Hay millares de brasileños escribiendo cuentos y poemas, editando revistas regionales, suplementos literarios e inclusive libros. Pero nada nuevo. Todos están yendo por el camino de la vieja literatura. El boom es un subproducto del aumento de los índices de alfabetización y universalización que Brasil viene conociendo. Es natural que gente que aprende a escribir comience a escribir. Y entra por la puerta de la sub-literatura. El boom tenía que ser de pensamiento. El brasileño tenía que empezar a aprender a pensar. En vez de eso, se pone a escribir. Una salva de aplausos para la literatura.

¿Qué importa en términos de poesía? ¿Cómo ves las relaciones entre poesía y realidad? Inclusive, supe que

un libro de ensayos que estás preparando.

Poesía para mí es la capacidad de producir información nueva, a nivel de lenguaje. Cuanto más alta la novedad, mejor la poesía. Hago poesía desde que me conozco como gente y toda la vida me identifiqué con la clasificación de poeta. Hace años que procuro trasladar mi poesía hacia otros códigos más allá de lo verbal. Pero sin prisa ni desesperación. Tengo una conciencia intersemiótica introyectada dentro de mí yo verbal. La palabra, la frase, la sintaxis, todas esas cosas de lo verbal, para mí tienen color, sabor, peso, olor. Soy un poeta materialista. Todos mis poemas acontecen. Nunca los hago.

¿Poesía y realidad? Soy un poeta participante. Comprometido. Pero percibo que ese compromiso es una bobada si no tengo en cuenta los lenguajes industriales, tanto en el momento de factura como en el de distribución. Los poetas que participan del linaje semántico son unos románticos bobalicones que piensan estar contribuyendo a mejorar la vida y el estar de las personas preparando una carrera literaria. Aquellos del tipo «Violão de Rua». El compromiso tiene que empezar por la conciencia del lenguaje. De los lenguajes. No es tiempo de ser ingenuo. Puro. Inocente. Ante la embestida multinacional de la tecnocracia, hay que responder con una plena conciencia de los medios, códigos y lenguajes. O perder. El romanticismo es bonito. Pero mata a los poetas. Mi libro *Anseios* es un texto sobre la angustia de la distancia entre la poesía y la producción de

objetos artísticos) y la realidad social y económica de un país subdesarrollado del tercer mundo, sometido a un estatus colonial. Y concluyo que la única salida termina en el lenguaje, en la conciencia del lenguaje y, a partir de ahí, en la producción de un *know how* autónomo.

Vos sos letrista de rock, de música, trabajaste con el grupo A Chave, con Jorge Mautner, habló sobre esa transa.

En materia de música popular, llegué tarde a la fiesta. Aprendí guitarra a los 26 años. La máquina estaba toda en movimiento. Pero daba todavía para componer un poco. El rock me interesó cuando me interesé por la contracultura. Encuentro que el rock es la banda sonora de la contracultura. Es colonizado, masificado, comercial, alienante y alienado. Por eso, encuentro en el rock que las contradicciones del capitalismo saltan a los oídos. Rock es chicle. Es modess. Es bar. Es barato. Es conciencia eléctrica. Industria. *Big business*. En inglés. Cuando entré en un contacto más íntimo con el planeta A CHAVE ya componía. Juntamos repertorios y nacieron muchos rocks. Pero quiero remarcar que me interesan todos los ritmos. De Cartola a Walter Franco. Del bolero al baião, del tango al mambo, hasta el silencio.

* * * * *

* *Muiraquitã*: piedra verde, trabajada. Uno de los principales amuletos de procedencia indígena. La trama de *Macunaima* gira en torno a la búsqueda de este amuleto. La palabra no tiene traducción. (Nota de Elson Fróes.)

PEIXINHO MIGUEL ÂNGEL LEMINSKI

OS FELINOS

Sou um gatão
como um tigrão

Sou um felino
como um menino

77

pássaro no galho deitado
fica assim chamado
chão floreado

75

OS CÉUS

Correndo que se corre
voando que se voa
o céu também tem
olhos brancos e azuis

77

andando que se corre
olhando que se vê
o andar da visão

visto e avisto
o céu de olhos
brancos e azuis
da beleza
das coisas solares

VENTO

vento nos cabelos
corra
puxe
levante
sobre
nos cabelos do vento

FUJA.

Lá vem ele!

empate



manes de vatos
penas, penates
casas de orates
por que te debates?

magnos carlos
mármores marcos
venus em martos
nem xequer nem mate

EMPATE

manes de vates
penas, penates
casas de orates
¿por qué te debates?

magnos carlos
mármoles marcos
venus en martes
ni jaque ni mate

Poema que Leminski ensambló a un dibujo de su hijo Miguel, fallecido en 1979.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

MINIFESTO

1

Se mide un creador (pintor, cuentista, poeta) por la originalidad (+ o - relativa, + o - absoluta) de su producción.

2

Esa originalidad está referida al grado de eficacia [*competência*] con que acciona los códigos que manipula (el sintáctico, el semántico y el pragmático).

3

Esa originalidad es estadística [*estatística*]: se avala en función del (repertorio del) medio en que actúa y obra (en el medio atrasado, por ejemplo, la dilución de información nueva puede ejercer el papel de información nueva).

4

El grado de eficacia [*competência*] nada tiene que ver con dominio artesanal del (de los) código (s). Tiene que ver con su superación.

5

Otros criterios (postura social, justeza ideológica, buenas intenciones) son demagógicos y sólo sirven para encubrir el verdadero problema de la creación (= producción de información nueva) y conducen, natural y lógicamente al academicismo.

6

No hay un público. Ni EL PÚBLICO. Hay públicos.

7

Es correcto, portanto, producir para un tipo especial (o muy especial) de público. Producir para productores, por ejemplo. Hacer poesía, por ejemplo, para un tipo altamente especializado de consumidores. Para poetas, por ejemplo.

8

Es fascismo vetar o desautorizar la existencia/vigencia de una información más exigente y sofisticada tecnológicamente bajo el pretexto de que no es «accesible a las masas», acusación que llevó a Maiakovski al suicidio. Al final, ¿qué «masas» son ésas?

9

El ejemplo de las ciencias es claro. Cuando nació, la Teoría de la Relatividad de Einstein sólo era accesible a media docena de físicos. Hoy, forma parte del programa de las escuelas.

10

Es preciso no creer [*acreditar*] que las personas van a volverse más burras. Que irán perdiendo información. Que sabrán cada vez más menos. Al contrario.

11

Hay públicos pasivos. Y públicos altivos. El caso de hoy: sólo los escritores leen literatura. El llamado «gran público» no lee. O lee sub-literatura. Siempre habrá quien haga el trabajo más ingrato [*mais barato*]: él es el más confiable [*mais provável*], al final.

12

La ignorancia y la desinformación, el provincianismo y el parroquialismo (formas de redundancia, repetición, banalidad y entropía) no prevalecerán sobre la información nueva (CREACIÓN).

La creatividad, cuando radical, es informada.

Así como no se puede hacer que un Rivelino juegue como un suplente de Colorado no se puede hacer que un suplente de Colorado juegue como un Rivelino. Pero el fútbol/farwest literario tiene razones que una otra razón más altamente equipada no desconoce.

—PAULO LEMINSKI

Publicado primeramente en la revista *Corpo Estranho*, núm. 2, 1972, dirigida por Julio Plaza y Régis Bonvicino. [vers.: R. J.]



IDEAL MINIMO

—VÍCTOR TOLEDO

CANTO DE LA NO ME OLVIDES

Colgué a la hojita de hierba
la terrible piedra de Rilke: *la caída está en todos*
tan pesada como el astro de la soledad
que en su ingrávigo paso arrastra el peso de todo.

Hormiga negra: *la palabra plenitud*
recorría el astrolabio del filo de la hoja
y cada vez me hundía en el presente del pasado
—soy diminuto sol rodeado por el cielo del minuto—
pero no desaparecí
verde sobre negro amortiguó el paladar:
fue bóveda celeste
y mi saliva brillantes nubes.

Un rayo de oro fundido
golpeó mi pecho al centro de la tierra
y con la inercia del peso del miedo
el gesto negativo de La Mano
cortó a la hojita
y del lugar fui apartada para siempre
y no recuerdo cómo regresar.
Pero aquí estoy.

CANTO DEL PINZON REAL EN NOTA DO*

Esta palabra es un cuclillo recién nacido
arroja los huevos azules de mi nido
(lo tejí con frases de carrizo al viento
y hojas de agua dorada de la milenrama).

Esta palabra es un chiquillo recién comido
ya no cabe en la copa asombrada de mi nido
ni alcanza el aire boquiabierto
mas no se cansa de pedir
quejambre de azules gritos de polluelos.

Esta palabra es un cuchillo recién hundido
parásito monstruoso (padre bandido)
mas qué sería si cediera un poco de tiempo
para tejer el oro pardo de su nido
y esperara los brotes cenicientos de su canto

si actuara como Dido
sin devorar la sombra que borró las hojas.
Ni yo misma estaría aquí —ni DO
daría— ni podría tener mis propios hijos.

* El cuclillo es ave «parásito» de otros nidos, los padres, o sus crías cuando nacen, destruyen los huevos originales.

**SINCRONICIDADES
(CANCION DE CUNA
PARA BEDZHE Y DANINISA)**

Al norte de Siberia (Siberia significa Norte)
Hay un río llama que se llama Kolima
(Si Beria no te sacrifica siempre llegas a su llaga)
En Rusia (en el corazón esbelto del Invierno)
Hay una Rosa roja y blanca
Un hongo que se llama Mujamor
Muje su amor para las moscas
que arrulla para siempre en el arroyo.
Arriba de la sierra Mazateca
Canta un hongo llamado pajarito (Kant no canta)
Adentro de su carne hay una lengua para el rito
(Se convierte en grulla Nadando y anidando bajo el río).
En ruso y didxazá palo es yagá
Baba mujer, la comezón
Si el río ríe: ri será
Y el cielo como el agua está al revés:
Mientras en ruso nieba aquí es **ibá**
y agua es **nisa** allá **vadá**
en la cabaña (**izbá** o **biazi**) el juego fuego
babeando y balbuceando es **Baba Yagá**.
La **Dx**, la **Zh**, la **Sh**, la **Z** son iguales
—¡Sh...! Las alas del Dragón también.

Su madre es rusa su abuela binizá
¿El cocoloco de su padre qué será?

CANTO CIFRADO

A veces percibo la alegría de estar vivo —a veces la
[intuyo a veces la revivo—
Me muevo como si nada nadando anonadado en las
[ondas de luz a nodos con la nada
A pesar del silencio monádico de mis pocos amigos que
[me mantiene atado o me sueña dormido.
Bañarse en el olvido es renacer (seré como la Cifra)
Bañarse en brillos cóncavos de amanecer
Cantan mis venas con fraseo de luz, mis ojos ven:
La entropía y la cobra de la verdad
Muerden una vez. Mas superado el golpe
Inmunitaria danza al tobillo se enrosca
En el cerebro grita el ácido petrificado de la noche
La lulismática fiebre de la inmadurez.

ANTESER

*El mar era húmedo
cuarzo de humo.*

Gema
donde el cielo graba su imagen.

*Yema de palabras el sueño
prístinas aguas reflejó
del universo*

*soliverso
único verso
germinal sonido:
al reproducirse
—con solar desdoblamiento—*

*se acompañaba
y consolaba.*

LA GUITARRA LUMINANTE

Una arañita en la luna brillando
Con el sol luminante y pocas aguas para lucir mejor
Una araña tejiendo con sus versos
Con luz brillando y pocas aguas y el Universo
Y dios entra a la bellísima flor para iluminar sus en-cantos
Y un piojo saltando saltando
Con sus versos cantando a la guitarra
Y la guitarra sonrío con dios y las estrellas
Y el Universo es una fuente de agua y muchas flores
Que tiene cinco símbolos de los versos
para las futuras canciones.

(6 años)



—BEDZHE MANUEL CONTRERAS BORISLOV

A TRES LUCES

UN DIAMANTE...

Un diamante es un sueño de dios
la niña es una princesa
una flor de dios
cuarto menguante:
la luna sonrío a las estrellas
las lagartijas son del diablo
los dinosaurios son la realidad
que siempre quisieron
un cascabel es un soldado de dios
la bruja es la amiga del diablo
las estrellas miran alrededor
un barco siempre navega
un títere siempre despierta.

(5 años)

VENTANAS DE LA LUZ PROFUNDA...

Ventanas de la luz profunda.
Alma cantante, luz navegante, ventana que brilla, estuche que salta, libro que baila, se duerme la estufa, con el pelo dorado, llega el día, y se ponen a bailar, con los dientes que muerden, y se echan a dormir. Canta la regla, y cierra la ventana.

(7 años)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.anhira.com.ar

Bedzhe Manuel Contreras Borislova
nació en 1992 y es hijo del poeta
mexicano Víctor Toledo.

EL HOMBRE QUE VEÍA PASAR LOS TRENES EN CASTELLAZZO BÓRMIDA

—MARIANO MAYER

El que acaba de nacer no tendrá nombre.
Su padre, un hombre de fe, quiso llamarlo *Lenin*
En un pueblo del norte de Italia en 1930.
El empleado del registro civil se niega a inscribirlo
—pretende salvar su vida—
el padre insiste, repite hasta el hartazgo: «*Lenin o niente*».

El y El
diferentes, como iguales.
Si pide coto, la caza o su mímica llegará a su fin.
El pájaro sobre el rinoceronte anuncia el final de una
|contienda

¿en qué somos diferentes?

El y El
Impostergables, como dos hojas
Apenas caídas para ser guardadas
entre otras hojas, las de un libro.
La estación de los helicópteros
—ya pasó— ahora sólo resta mirar
sus manojos apretados contra las ramas,
ver cómo disciernen ante cada movimiento
graznar
los poros como copos de la tierra.
Una caída: sus hélices son pasado:
Economía del presente que honra lo que pasó:
una mano que se abre —desmadrada— para un dios rubio.
Alguien
Sólo el que bailó la varsoviana con soldados embriagados
Puede preguntar:
¿de qué hablaban, de qué imperceptibles movi-
lidades está compuesta la voz?

—Te voy a regalar una cámara de fotos—
sólo tomarla entre las manos
y el mundo sabrá del mundo:
y la dicha, si existe, estará flotando entre —positivo y negativo—

Un ojo
que de a ratos puede ver la maravilla
Entre el rojo titilante de un semáforo
y un acoplado, abandonado en mitad de la noche:
hielo picado en una cazuela de plata
un pavo real abriendo su cola en la nieve, sus ojuelos se funden en los copos
—cosas que hacen que el corazón lata más rápido—
Una vida
templada por recolectar frases ajenas y levantar las manos
—saludando— cada vez que pasa un tren.
Hubo así, los coa negros luciendo su canto en agua marrón:
luz de opalinas y cigarrillos chinos, para el humo de la chica roja:
sus bucles en la montaña de canto rodado y esa beatitud anaranjada en el rostro:
su alma
la rana —que de mentiras— alguien hizo croar contra la chapa, una triada
de patos salvajes: uno por cada gesto
hablar o mirar o escribir
tres verbos del tiempo,
No un verbo sino un sujeto
Que hable por otro silencio
niente
mi nombre.



Mariano Mayer nació en Temperley, Bs. As., en 1971. Publicó en 1998, en colaboración con Paula Croci, *Biografía de la piel. Esbozo para una enciclopedia del tatuaje (ensayo) y Alguacil (poesía)*.

PERFUME DE LUNA

se prepara con cabeza de rana disecada y ojos de toro, semilla de adormidera blanca con incienso y alcanfor, unido todo a sangre de menstruaciones de mujer o sangre de pato

I. Intención

Doblo sobre lo que me haya nutrido
y el ópalo nunca es una boca
Lo que hace el perfume en la repisa, repetido de luna
es desenrollar una sinfonía de eras demoledoras
bajo el guardasueños del negro estrellado.
Respiraciones del licor temerario
para enfrentar el h-uso
te llevo al borde de la esfera
donde la piel se cura de su incisión de los claveles de fuego
releo de tus ojos
el arpón emanado de venas
donde el accidente de la luz equilibra la ristra elemental
con esqueletos de fuego
donde se esparcen los huesos del rebrote y se rebota
con alarde confitado
me llevo para adentro
y se me quedan mostrando todos los planos
de lo que son capaces estos esqueletos encendidos.

II. Invocación

Tú que agitas el águila de la mente
que se entienda la rasgada luz de la noche
que nubla lo que se cuece cuando pasas
del tú sabes que el amor no vendría
a un ti en que arrojada por la nuez del amado
eres de pronto un árbol semejante
al que agita la cintura de las palomas.
Tú me has empujado a un florecer de noche
llena de orificios de fuego
estoy contraída por la risa de un dios
que agita el ala de un ágata
en mis ojos de humor rojo
de esto se desprende
que no te pido sino florecer como el heliotropo
o el selenotropion, y seguir a mi amo
con naturaleza.
Como cuando tú arrojas agua
y haces nacer alegrías de distintos colores
como el arco que trasluce su tornasol
quiero ese paisaje para respirar
el mentol de la lluvia que danza
mientras cantan las piedras.

AIRE

Vamos bendecidos por el aire
venéreo accidente de la vida
hacia el vino que dilate el escorpión de la voz
y viene de una en una
la palabra del resbaladizo alud que a mí alude
Persiste en el fuego el alta del aire? Le da quién la tea
para incandescerse?
Al albor de palmaditas que traen su agua
malditas contra el cristal hespéride el naípe
repliega su suerte en la cola del deparar.
Te reirás de mí ahora
agua crisálida que me invierte en el espejo
cuando tu rincón partido me muestre la pezuña de cabra
y toda cabra puede deparar en el derrape.
Hay azotea del bienvenir-azote al vamos
hay esperanza de todos tus modos de amor al placer
en su frontal bola derribada
se monta la luna y repite su cansancio
rolado como un ciempiés tiene la noche
en revés, la noche era el revés de la noche
una nostalgia del mundo diurno soluble en la luz.
Morir unifica todos los relojes
y la misma idéntica aguja metamorfoseada
abre una boca que deshalla
suena como el metrónomo
como el insecto chilla en su llama
desvanece la melodía y se pasa al opaco.



Patricia Jawerbaum nació en Buenos Aires en 1967. Publicó en 1990 *Imprudentes insensatas*. Los dos poemas aquí incluidos pertenecen a un libro en preparación

—PATRICIA JAWERBAUM

VICIO

Foto de Amarillis Salcedo



León Félix Batista nació en Santo Domingo, República Dominicana, en 1964. Reside en Estados Unidos (actualmente en Nueva York) desde 1985. Tiene publicados *El oscuro semejante* (Sto. Domingo, 1989), *Tour por todo* (Barcelona, 1995), *Negro eterno* (Sto. Domingo, 1997). Tiene inéditos: *Posturas porno*, *Autopsias a quien duerme* y *Vicio*, del que presentamos algunos poemas.

EL NUMERO DE UN IBIS

...un seno, solamente un seno / no puede vencer al cálculo de probabilidades

ALDO PELLEGRINI

Soldado al plexo. La cabeza fugitiva. En el aire un jazz ligero (inteligente, en otro plano). Una hilera de marfil que dificulta el flujo me dispensa (pavorosa) de mis fuentes de reflejo. Ni siquiera la aridez hostil de una aureola —ni su recinto herbáceo que la ofrece deslumbrante— asumen el exceso sin etapas intermedias: el pezón es como un huerto bajo labor de zapa, y su torso apenas grueso ya genera tempestades y vitalidad demente. Allá abajo yo soy otro, ruina cruda cuando embiste. Pero aquí el desasosiego, el perturbar del bisturí, revelados lentamente al evocar

DEL PROTOTIPO BARBIE

A living doll, everywhere you look

SYLVIA PLATH

Se hará soplando el polvo virtual de un arquetipo. Será de las sustancias dictadas por los sueños. La ropa de la piel se cubrirá con lana y el interior de arterias tomando verdes, vetas: materia despuntando con el énfasis de masa de los predios inconstantes de la nieve. Haré que su cabello flamígero succumba seccionado entre los lindes del envés, como un tálamo de pino cuyas hebras se dilaten hasta el límite y revienten por un exceso rojo. Después tomando el cuerpo (más próximo a mi impulso) tendré que cimentarlo desde un ángulo de red: que postule un dogma nuevo desde su actitud decúbita, perpetuados en los cúmulos dementes los acordes del espasmo del umbral.

PORTAFOLIO DE UN DERRIERE

No sé cómo funciona, germina de improviso y depurado de fisuras: el eje misterioso, trazo de bajorrelieve, me parece un planteamiento sutilísimo del aire. Además está la luna (sostenida con ventosas) generando allí alpinismo, disolviendo en su escalada las sustancias de los surcos. Lo he visto derivar y vivir livianamente como flotan ciertas formas, sublevando superficies. Y mi afán es el principio de las incertidumbres: desconjuntar la entrada, la aparente obli-

CASI CASI SALAZ

La efeméride no cesa de registrarse aquí: entre muebles y aparatos ardimientos de dos cuerpos disociaban la penumbra y la malísima humedad. El uso del espacio por su desquiciamiento, trabado en el impulso, la postura heterodoxa: convertido en homogéneo torrencial de torceduras el orden asimétrico de cosas de una casa. A partir de tal esquema se fija el deterioro, así como su anclaje desgarrado entre las sienes. La trama irá anidando período a período, como esos pegamentos que han prescrito y son casi las materias que adherían.

MEDIUM BUILT AND YELLOW EYES

Recupero bien el rostro, contumaz en sus manchones, pero más su construcción rudimentaria. Miradas amarillas como una red de alambre para frenar mi raudo corazón contranatura. Uno se queda solo, militando en lo confuso, hasta rehacer los hechos: a la radio fragorosa (vetada por la mente) se le vio extenderse a todo, licuefacer las sillas, volver las masas voces. La media luz pillaba, con rudo desbalance, su mazo ya curtido bajo el uniforme caqui, los párpados hundidos pintados densamente y haciéndola más hembra con escándalos de plata. Vuelven los desfiladeros en las ídoles etéreas de los gestos de su mano tomados del común. Sobre mí que les permito fermentar.

CLANDESTINOS EN EL CAMPO DE FRAMBUESAS

Si habremos de creer en mi sinopsis (y el eclipse de artificio así lo indica) dos cuerpos se desbrozan en el yermo: un pretérito que el texto desarrolla en porvenir. El mío es como un lastre que me sustrae de erguirme, ya cadáver y en vulgar obsolescencia, y (caído siempre) el otro, yesca cerca de las llamas, mariposa derribada por la brea de un derrame. Se desenvuelven bosques, superficies corrugadas, en un núcleo de placer y complacencia. Oh duendes de las hierbas, preserven nuestros plexos refrenados por el frío. Contra el correspondiente tejido de los vientos y del pájaro vigía y la extinción.

CALISTENIAS DONDE HERMINIA

En la esfera de la aurora despiadada la cabeza, cien gaiteros sus cautivos. Fulgores increíbles denigraban los segmentos embrionarios de las rectas. Sobre bases más serenas, previniendo este destete, fibras, médula, moléculas lograron embalsar, ambas tibias me trenzaron la pizarra de la espalda recibiendo las albricias del montículo de un pie. Desde un ámbito angular el gallo del villorrio recrea su pasión repoblándola de agudos. Y al final la sien es ciénaga, vidente en su desastre. Prodigio de un enroque y rápida caducidad.

—LEÓN FÉLIX BATISTA

ÁVIDO DON

Los gemelos

Donde los volcanes se asombran
—gemelos que rugieron su mutuo nacimiento—
pace un silencio
al que sólo hostiga el viento
Si guanaco ¿qué importa ya no ser?
¿Qué, si morí bebiendo en este río
y unos muchachos, los últimos del mundo
tras afilar sus flechas
cargaron veloces el resto de su caza?
Trazos abruptos
sedimentan la existencia
una línea ónix, otra mica
el peso de la arena, el peso de la ira
piedra que fue mar y vida
ahora viento sólo
La pica del minero
solitario en la raja
providencial trabaja
el impasible sino

Narcisos

Fragua el eco
en azogada distancia:
ya no encuentro sentido a las palabras
Me atormento en insomnio
pido un hueco de reposo
Pretendo ser la gota que gastará la piedra
y despierto balbuceando un sueño intransmisible
Sin devanar mi única jornada
presiento la lógica del mundo
Mi cuerpo atesora sus recuerdos
pero pierde la delicia del instante

La fuente es de agua tierna
que a la brasa de sed vuelve diamante
mientras tenue hojarasca disfrazo los caminos

Ofelia

Aquí consistencia, ardor, certeza
Aquí vacío, huella, remembranza
Lo único que puedo
frente a la luz incierta de la vela
es escribir la irresoluta carta
que mañana el río
desleerá
Al contacto con el agua
la tinta dibujará fantásticas serpentinas
dragones, mis palabras,
temblarán en la superficie
cada vez más transparentes
Y el papel, abstracto vegetal
volverá hacia el limo
ya sin filo
su lento desempeño
de forma y contenido
Por cortejar
la corriente acompañará con frutos
y hojas, pétalos, levísimas semillas
De vuelta al patio
rozaré el joven gajo
que a mi palma recuerda
el porvenir

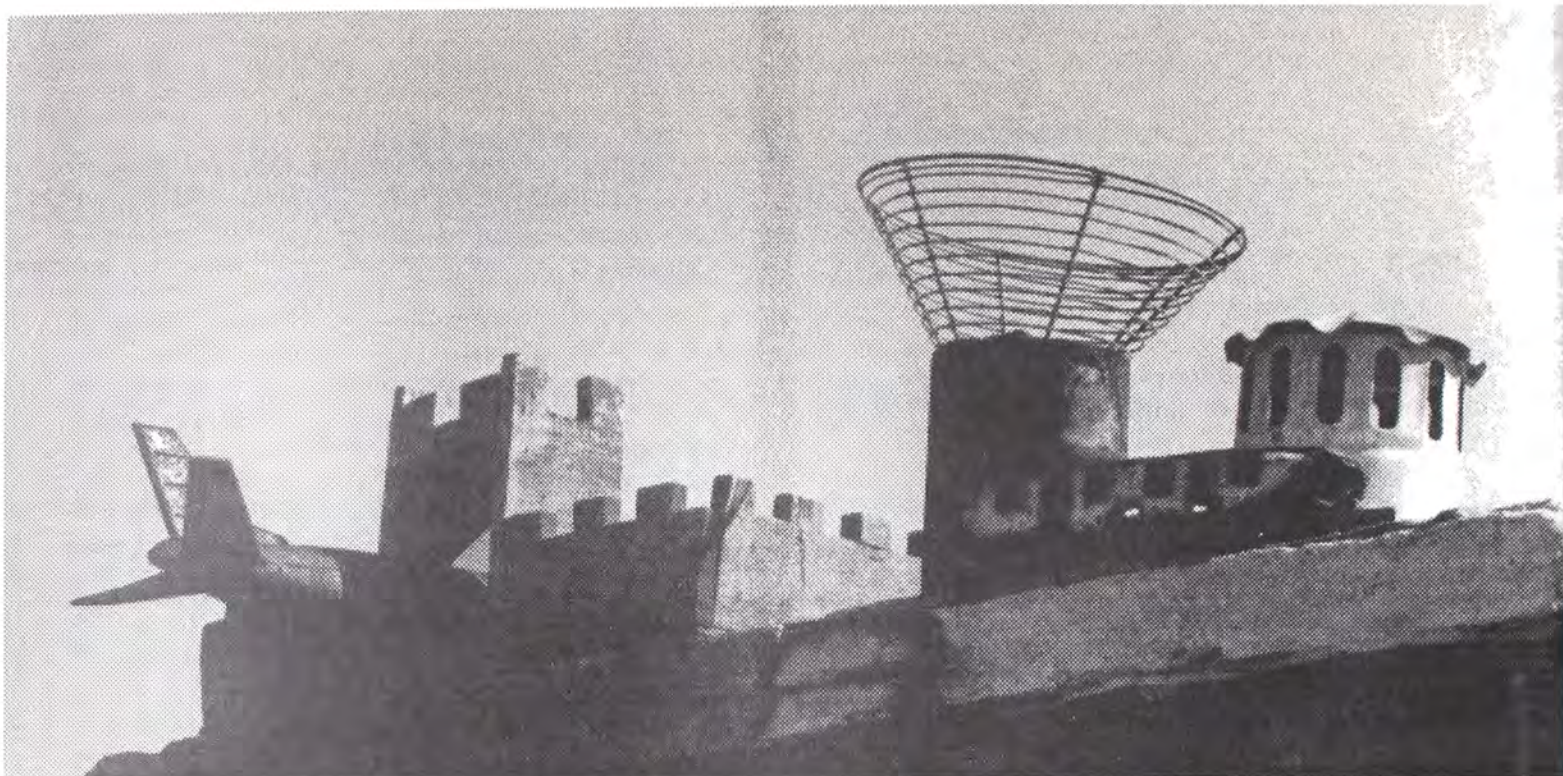
Cursiva

El jardín un relato
de orillas inconstantes
estaciones que suman
un día a los días
de imperceptibles cambios
la taza de té
la herrumbre perfumada
la huella de unos labios
y con letra cursiva
el ala desplegada del viejo sentimiento
El mismo alma mi alma reconoce
y papeles dispersos en habitual desorden
que un raudal de luz
recorre e incendia
El jardín un relato
indefinitamente
posible
apenas interín
de reincidente ausencia

—CLAUDIA SCHVARTZ

Claudia Schvartz nació en Buenos Aires en 1952. Acaba de publicarse,
por Ediciones Angria de Caracas, su traducción de los Sonetos y Elegías
de Louise Labé. Estos poemas eran inéditos y pertenecen a Avido don.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Pietro Cugnasco

MINIMA FICCION



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

La expansión de la realidad que la cámara pone en fotos, y el lenguaje en palabras, no pertenece ni a la palabra ni a la imagen, proviene de lo poético abstracto, de esa potencialidad humana de captar, por momentos, la existencia libre del condicionamiento del tiempo y del espacio que rige la materia.

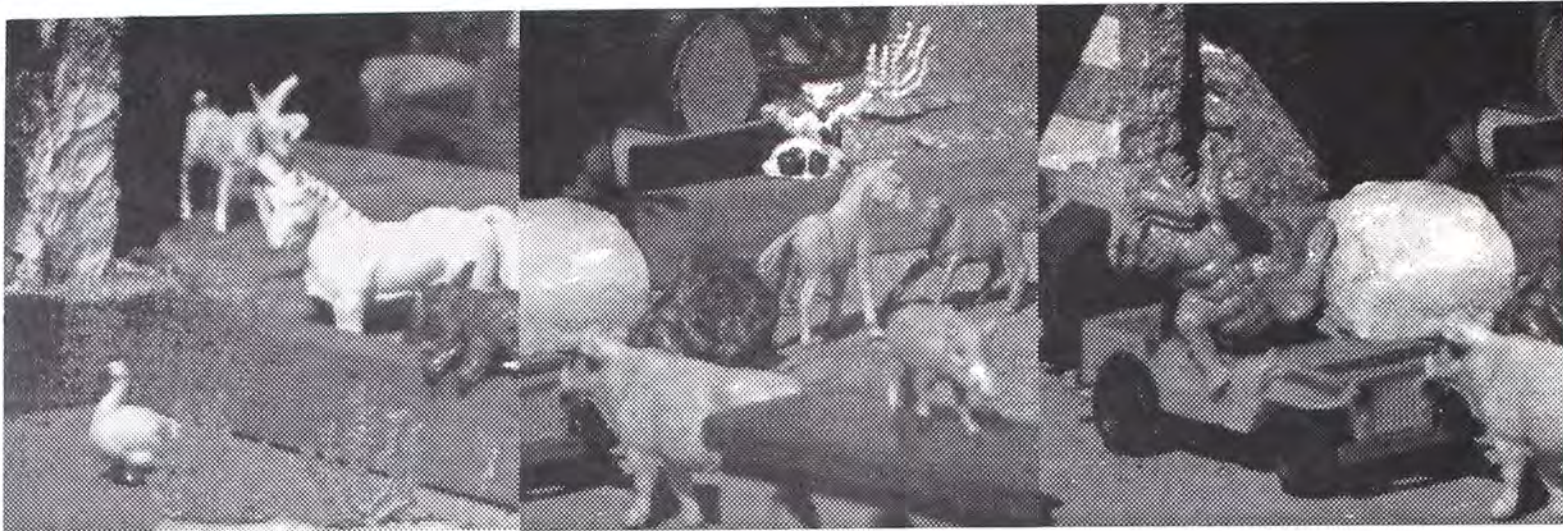
FERIADO (a) - 1988



Minima temporalidad de un devenir atemporal, el instante generacional, reflejado al jugar un secreto explícito, un permiso mítico sin previa interpretación.

Ficción mínima: acción y efecto de la invención poética. Cada fotografía es un instante de una ancestral secuencia de hechos imaginarios, y sus detalles ampliados son instantes de un instante.





FERIADO (b) - 1989

Básicamente, éstas imágenes surgen (25 años después) de jugar con juguetes catalizadores de la magia real de realizar un sueño despierto.

Arte mediante, quedan huellas libres de culpa, al tener la cámara de fotos a mano. Tiempo mediante, queda el arte libre de edad.



Todo niño de pocos años recrea y construye realidad, puede a partir de mínimos objetos y pequeños juguetes, experimentar las emociones que propicia ese viaje. Los adultos conservamos intacto ese poder, pero queda casi siempre desactivado, olvidado. *Me preguntó si me habría animado a pasar larguísimos y maravillosos días, en una soleada terraza y jugando, si no creyera que estaba haciendo fotos.*



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Pietro Cugnasco nació en Buenos Aires en 1960. Estudió bellas artes (Prilidiano Pueyrredón), arquitectura (U.B.A.) y pintura en los talleres de Miguel Dávila y Kenneth Kemble. Fotógrafo autodidacta, incorpora el uso de la cámara como extensión de la pintura, en el campo de la abstracción. Realiza pintura mural en interior y exterior de casas particulares y de lugares públicos, y en piletas de natación. La combinación de estudios y trabajos, que incluyen experiencia de cartografía, publicidad, fondos pintados para fotografía, color y diseño textil, serigrafía y diseño gráfico, convergen desde 1986 en una intensa investigación cuyo eje es la interactividad de las técnicas manuales (pintura, dibujo), mecánicas (fotografía, serigrafía, fotocopia), incorporando desde 1989 tecnología digital, siendo a través de este abarcativo medio donde confluyen dentro de un campo unificado, todas las técnicas mencionadas.



FAR WEST - 1989

OCTAVIO ARMAND

«Nacido en 1946, Octavio Armand sale de Cuba por primera vez en 1958, y por segunda vez en 1960. El dato no carece de importancia. Su poesía y su prosa se muestran, siempre, ariscas a todas las formas de la ortodoxia, como escritas contra una historia demasiado oficial.» —refiere

la contratapa de unos sus libros. Dirigió, en Nueva York, la revista *escandalar*, y posteriormente integró, junto a Lorenzo García Vega y otros, la dirección de la revista *Újule*, editada en Miami. Vive en Caracas. Algunos de sus ensayos integran dos libros: *Superficies* (1980) y *El pez volador* (1997), además de otros dispersos en revistas. Sus libros de poesía: *Horizonte no es siempre lejanía* (1970), *Entre testigos* (1974), *Piel menos mía* (1976), *Cosas pasan* (1977), *Cómo escribir con erizo* (1979), *Biografía para feacios* (1980), *Origami* (1987) y *Sen de ausencia* (1999), del que presentamos tres poemas, además de una conferencia y un ensayo.



—FIORA BEMPORAD

LACAN TE VE

Al aceptar su invitación lo sabía: esta breve charla ante la Sociedad Psicoanalítica de Caracas me obliga a entrar a un caracol. A un laberinto. Acepté como reto lo que ustedes muy gentilmente disfrazaron de convite. Y así llego como Teseo aunque soy el Minotauro. Y entro resueltamente, aunque como diría un mariachi, yo sé muy bien que estoy adentro, en algún meandro de un caos geométrico, perfecto, inagotable. Estoy en el centro de lo que no tiene centro. O tiene infinitos centros proliferantes, invaginados, plegados, evanescentes, casi siempre inhóspitos. Estoy en un lugar de la mancha. Del estigma. Del síntoma. Un lugar de cuyo nombre no quiero acordarme pero que se llama exactamente como yo. Me hallo en el fondo de esa cosa que soy yo mismo.**

Vine a afrontar las astas de una paradoja. Y es que me comprometí a abordar dos temas que apenas conozco; y sobre los cuales, debo confesarlo, quizá no debería ni balbucear. Debo hablar, es lo que me han pedido, de la experiencia poética. O sea de la poesía y de mí mismo, asuntos que son, para propósito de quienes ahora estamos aquí, uno solo. Y digo que son una misma cosa no por vana pretensión: suponer que yo, esto que a veces soy yo, encarno la poesía. Ni siquiera, para ser aun más radical, por otra pretensión menos ambiciosa: creer que me parezco bastante, o demasiado, a mí mismo, a tal punto que una buena mañana puedo hasta representarme teatralmente bien.

Lo digo porque trataré de señalar, como haría un niño levantando el índice hacia algún objeto cuyo nombre o naturaleza desconoce, ese instante maravilloso, fugaz, en que se logra sorprender a la realidad profunda, arisca, siempre distorsionada por los simulacros de otra supuesta y aplastante realidad. Instante maravilloso, sí, pero subrayo fugaz, en que —lo repito— se sorprende y se llega a expresar una realidad dinámica, en plena torsión, en plena transformación. Lo que los

antiguos hubieran llamado una metamorfosis. Lo que sólo acertamos a expresar por contrabando, por metáfora, adecuando, si es que de eso se trata, nuestras frases a sus disfraces, el flujo de las palabras al flujo de aquello que deseamos señalar, tocar. Es como si quisiéramos apresar con una sombra una sombra proyectada por otra sombra. O como si todo esto que les acabo de decir, y que aparentemente tengo redactado frente a mí, estuviese escrito en humo. En las mágicas espirales de un habano.

Estamos en París a mediados del siglo XV a las puertas de un tugurio donde se expende carne de res. O de caballo. ¿O tal vez será carne de perro? ¿Pero no será más bien parte de ese pobre reo que descuartizaron ayer por la tarde en las afueras de la ciudad? Pronto lo sabremos. Un hombre de ojos vivaces, casi afilados por el hambre y la inteligencia, a todas luces simpático y como destinado para mejores causas, pero vestido en harapos, sucio y apestando a un vino barato que lamentablemente no logra ocultar otros muchos olores, se dirige a gritos y según parece, sí, en rimas, a un creciente grupo de oyentes. Es François Villon, trovador y canalla, poeta y hampón. Escuchemos.

Habla maravillas del ejemplar carnicero y de sus viandas fresquíssimas, tiernas, dice, como los repetidos labios de una muchacha de provincia. Le han prometido por lo visto un buen trozo al cierre. O no, escuchemos bien. Habla pestes del cochino carnicero, de su hígado, de sus tripas, de sus morcillas que no sirven ni para... Toda una clase de anatomía rimada. Una minuciosa vivisección practicada con el escalpelo de la lengua sobre el frustrado cirujano, un matarife ahora furioso y desde hace tiempo barrigón que, jifero en mano pero tan impotente como sus morcillas, observa desde su infierno ruinoso y vacío. No entra ni un alma a la carnicería. A Villon evidentemente no le pareció nada aceptable el trato.

Este deslenguado señor de la palabra, este descarado y espléndido poeta, fue un verdadero vagabundo, un forajido. Vivió siempre del cuento. De las cuentas ajenas. Y por supuesto al margen de la sociedad, a la cual, exagerando, diríamos que frecuentaba sólo para robar, exfoliar, chulear. Fue encarcelado, torturado, condenado a muerte en varias ocasiones, hasta que desaparece de París y de la historia tras el decreto de destierro fechado el 3 de enero de 1463. Tenía 31 o 32 años. Ya había escrito su epitafio, jocoso pero macabro, en un célebre *quatrain*. Ahí, «el más imperfecto de todos», según sus propias palabras, se hace un vertiginoso autorretrato de cuerpo completo:

*Yo soy François para mi entero pesar.
Nací en París, que está cerca de Pontoise,
y de una sogá de mi talla tiesa
sabrà pronto mi cuello lo que mi culo pesa.*

Había escrito numerosas baladas y varios poemas extensos que lo inmortalizarían. Se sabía desamparado. Sin duda también se intuía famoso, inmortal. De ahí su estremecedor desenfado. No tenía nada que perder. Pero, en esa precaria eternidad que suele ser la fama, tampoco tenía nada que temer. Quienes sí tenían —y aún tienen— qué perder y temer eran sus perseguidores. A todos los fustigó en vida. Hizo más: los nombró en su demoledor *Testamento*, para que así sintieran la afiladísima lengua del vivo multiplicada en los papeles del difunto. Furor que no amor constante más allá de la muerte.

Vivió como si estuviera muerto. Y escribió como si estuviera muerto. Así podía ser mucho más libre. El estigmatizado era estigmatizador. Un bubón que contaminaba a todos. Hay que tener mucho cuidado con los poetas, le dice al mundo. Mejor darles *pâté* y no bofe que recibir de ellos patadas y bofetadas en un legado infamante. A mí me basta y sobra ser carne para escarnecer. Hasta el esqueleto mismo, o aun las cenizas si me quemán, me sobran para escarnecer. Me sé condenado pero sobre todo sé condenar. Bufón *dixit*.

Reivindico ante ustedes la imagen de François Villon porque en él siento muy viva una raíz de nuestra poesía: la de ustedes como lectores, como sociedad, y la

mía propia, como artesano probablemente nada sano. Villon es sin duda alguna figura clave en la tradición literaria. Y es clave asimismo para comprender la manera, también tradicional, en que se sitúa al poeta —y muchas veces se sitúa el poeta— en su medio. El poeta literalmente está en el medio. Es un atravesado. Un apestado. Sobra. Hay que excluirlo. O recluirlo. Forajido, bohemio, dandy, opiómano, rebelde, antisocial, inútil, nefelibata, habitante de una impenetrable torre de marfil, malcriado, niño, loco, se trata de un cerdo humano. Un cerdo humano. A partir del romanticismo es así como por lo general la sociedad retrata al poeta. Más grave aun: es así como él mismo posa para su estereotipada cédula de borrosa identidad. Cada día, más que artista, parece autista.

Nadie lo duda: el poeta se ha quedado solo. Es una voz clamando en el pretérito. En el pluscuamperfecto. Vive como enajenado: ajeno a la realidad y a sí mismo. ¿Quién lee poesía en nuestros días? ¿Y quién, verdaderamente, escribe poesía? Abunda el taller más que la vocación. Las palabras más que la palabra. La fiera es ahora una inofensiva mascota, un bufón académico. Por eso la poesía moderna es vista —dije vista, no leída— como una especie de escaparate o disparate verbal. Un lenguaje cifrado, oscuro. De catacumba. De unos locos para otros pocos. Una apetosa lengua muerta. Cadáver exquisito. Latín de orates no de Horacio. Silencio o aullido, qué importa, de autistas. Una germanía, en fin, para volver a la imagen de Villon.

Este personaje de quien he abusado tanto hoy, gracias a una última cita, me permitirá pasar un rato con ustedes —a pesar de mi condición de poeta— en *La República* de Platón. Como todos saben, por diversas razones, algunas de las cuales tendremos ocasión de señalar, gente como yo está excluida de la *res publica* de los filósofos. Lo digo así: *res pública*, para hacerle un guiño al amigo François, que aún está despotricando a las puertas de la carnicería. Ahí no nos quieren. No en balde ha habido y hay todavía poetas monarquistas: no somos unánimemente proclives al masoquismo ni al suicidio.

El estribillo de una balada deja entrever lo desamparado y perplejo que se sentía Villon, no ya ante esa socie-

dad de desprecio mutuo que lo excluyó, sino ante sí mismo, ante su abismo, el azogue de sus profundas y escurridizas contradicciones: «Je congnois tout fors que moy mesmes». Lo conozco todo excepto a mí mismo. Este desconcertante resumen de una experiencia que en el fondo nada tiene de bufonada, contraviene rotundamente a la aspiración de Sócrates, también resumida en muy pocas palabras, aquellas grabadas en un muro del templo de Delfos que llegaron a ser la sentencia favorita del maestro: «Conócete a ti mismo.» El poeta, al menos en la imagen legada por Villon, es un antisócrates.

Recordemos que el ateniense establecía una diferencia tajante entre el filósofo, cuya mente es capaz de reconocer y amar la belleza absoluta, y el poeta o el artista en general, que se complace en los productos artificiales de la belleza, en sus meras manifestaciones a través del color, el sonido o la forma. De ahí que sobre en la república perfectamente ordenada, geométrica diríamos, ese estado utópico que es una idea y que por lo tanto sólo existe en la mente y —añadimos— para la mente. De los músicos, sólo ritmos marciales, por favor. De los poetas, únicamente himnos a los dioses y alabanzas de prohombres. Y más nada, gracias.

¿Cómo tolerar a quien nos recuerda desgracias y nos inclina a la lamentación, la irracionalidad y la cobardía? «Tenemos justos motivos —asegura el filósofo— para condenarlo y ponerlo en la misma clase que el pintor. Tiene de común con él el componer sólo obras sin valor, si se las coteja con la verdad, y también se le parece en que trabaja con el fin de agradar a la parte débil del alma, y no a lo mejor que hay en ella; y, por lo tanto, tenemos fundados motivos para rehusarle la entrada...» El poeta, añade, sembraría desorden en el gobierno interior de los hombres «por la excesiva complacencia que tiene para con esta parte insensata de nuestra alma, que no sabe distinguir lo que es más grande de lo que es más pequeño; que sobre un mismo objeto se forma ideas tan pronto demasiado grandes como demasiado pequeñas; que produce fantasmas, y que permanece siempre a una distancia infinita de la verdad.»

El poeta inventa, miente, por lo tanto no tiene lugar en el lugar de todos, o lo que uno supondría el lugar de to-

dos, la res pública, ni tampoco en la idea de dios, como el propio Sócrates había aseverado en previa argumentación. Ironía trágica: será ésta justamente la acusación levantada contra el maestro y que le costará la vida. Lo acusan, se cuenta en el *Eutifrón*, nada menos que de ser poeta o creador de dioses. Al oír semejante acusación, confiesa, quedó sorprendido, atónito.

Sócrates murió en su ley. Su castigo —la cicuta, la muerte— no era tan severo como el que se había estipulado para los poetas en su ley: el destierro. Porque el destierro, para los antiguos, era más grave que la sentencia de muerte. Dios, entonces, no era ubicuo. Cada hombre tenía dioses, sus dioses, que habitaban, como sus antepasados, su casa, su ciudad. El desterrado perdía más que su vida: perdía a sus dioses. Además, al aceptar su castigo, Sócrates —como Cristo o Séneca— aseguraba la fecundidad de su enseñanza. La palabra es la hembra del acto: sin la cicuta, la cruz o la sangría suelta estas tres figuras serían tan borrosas como los sofistas o fariseos que tanto despreciaban. A todos se los hubiera llevado el diablo.

Vamos a hablar claro: Sócrates no toleraba la oscuridad de los poetas. Villon, que todo lo conocía excepto a sí mismo, no hubiera podido ser uno de sus discípulos. Paronomasias, metáforas, versos con perversos juegos de palabras, tropos que son trampas tendidas a través del lenguaje, no facilitan o hacen literalmente imposible el acceso a la verdad, a la idea. Villon —ni yo— jamás podría haber tenido ni siquiera vaga idea de la idea. Precisamente porque tenía ojos para deslumbrarse ante la belleza de una mujer y más que acumulado apetito para saborear una humilde butifarra, era absolutamente ciego para la idea. Paradójicamente —idea viene de *éidon*: 'yo vi'— la vista estorba a la mente. La distrae, la enturbia; y como todos los otros sentidos tiene que apagarse para que impere la *noche oscura de la mente*.

En el primer libro de *La República* se critica el enigmático verbo de Simónides, quien al disertar sobre la justicia «se ha explicado como poeta». Colegimos que no es posible estar seguro de lo que dicen los poetas. No hablan claro. Y por lo tanto no se les entiende. Pero lo que es aún más grave, como veremos, ni ellos mismos se en-

tienden. Dicen lo que no saben y no saben lo que dicen. En otro diálogo, *La apología*, conoceremos más a fondo la aguda crítica del maestro.

Cuando dejé a los políticos, me acerqué a los poetas, trágicos, ditirámicos, de todo tipo. Y ahí me dije, te detectarán; ahora sabrás que eres más ignorante que ellos. Por esto tomé algunos de los pasajes más elaborados de sus propios escritos y les pregunté qué querían decir, pensando que me enseñarían algo. ¿Acaso podrán creerme? Casi me avergüenzo de hablar del asunto, pero debo decir que cualquiera aquí presente hubiera hablado mejor de su poesía que ellos. Eso me demostró al instante que no es por sabiduría que los poetas escriben poesía, sino por una especie de genio y de inspiración; son como los adivinos que también dicen muchas cosas interesantes, pero cuyo significado desconocen. Los poetas me parecieron un caso similar. Y pude observar además cómo, debido a la fuerza de su poesía, se creían hombres muy sabios en cuestiones que ignoraban.

Y es que confunden las imágenes de las cosas con las cosas en sí: «¿Qué significa la vida en un hombre que conoce en verdad las cosas bellas, pero que no tiene ninguna idea de la belleza en sí misma, ni es capaz de seguir a los que quieren hacérsela conocer? ¿Es un sueño? ¿Es una realidad? Fíjate. ¿Qué es soñar? ¿No es, sea que se duerma, sea que se esté despierto, tomar la imagen de una cosa por la cosa misma?» Sí, así es, claramente, por supuesto, corean los discípulos presentes. Yo le invento ahora mismo al ateniense otro discípulo imposible, como Villon, el calderoniano Segismundo, para que le dé la más bella aunque inesperada y, ay, tardía respuesta. Qué significa, preguntas, la vida de un hombre incapaz de la belleza absoluta. ¿un sueño? Segismundo, tan socrático como Sócrates, responde formulando interrogantes:

*¿Qué es la vida? un frenesí;
¿qué es la vida? una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño;
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son.*

El lenguaje de los poetas se parece al de los sueños: habla la noche, no la luz. Cada palabra entonces puede ser un laberinto, una sombra, una ficción. Enarboladas en conjunto para remontar las fuentes del sentido, o sea como sintaxis, como trama de rimas y trampa de imágenes, las palabras conducen al lugar sin salida: el sinsentido, la pesadilla, la locura. Y al otro Segismundo: al nuestro.

Aceptamos esta posible lectura socrática del poema como una confesión de límites por parte del maestro cuyo saber era precisamente saber no saber. Aceptamos los límites que hay entre el decir y el seducir, entre el *currante calamo* de los clásicos y el ocurrente cálamo de esos bárbaros que son los poetas. Escribir un poema es un acto presocrático. Es como pulir una piedra. Un impulso neolítico. Un atavismo. No se trata de que la flecha, con su punta perfectamente pulida, y luego las plumas que servirán para estabilizarla, sea más aerodinámica y así pueda cubrir mejor una mayor distancia para matar. Se trata de crear un pájaro, cuya belleza y vuelo, ambos perfectos, fatales, logren atraer a la víctima y seducirla con su zumbido, con su canto, invitándola a la muerte que ya es suya. No se trata tampoco de que el poema sea reducible a un puñado de lógica. Al permitir, o mejor al provocar la irrupción no exactamente de la sinrazón sino de una paleológica, otra forma de pensar, fenomenal y diversa, que privilegia al predicado sobre el sujeto, el poema nos cura, entre otras cosas, de la razón, de la lógica. El poema no atraviesa la lectura como una flecha insólita, inverosímil, para dar en un axioma sino para regalar un sueño y sus mil y una interpretaciones.

No sé lo que he dicho pero lo he dicho. Como Villon, ni me conozco a mí mismo ni puedo hablar de mi quehacer, esos sumandos que tal vez equivalgan a mi experiencia poética. Y sin embargo fue justamente para eso que me pidieron que viniera hasta aquí. Y yo vine. Francamente qué desatino. De veras lo siento muchísimo. No, no tienen que pedirme que me vaya. Ya me voy.

Caracas, 21 de mayo 1998

—OCTAVIO ARMAND

* El título viene de las siglas de la Compañía Anónima Nacional de Teléfonos de Venezuela: la C.A.N.T.V. Cabría pues añadirle algo: Lacan te ve y te escucha. Desde mi primer viaje a Caracas, en el ya remoto año de 1978; ¡dicen que 20 años no es nada!, me impresionó que sus habitantes, inadvertidos, vivieran tranquilamente bajo el escrutinio implacable del psicoanalista. Desde entonces vengo señalando el hecho con pavor. De una vez por todas, pues, quedan advertidos.

** Cuando iba a mecanografiar s.o.y ni ya habitual torpeza me trancaron y escribí s.o.u. Pasé de un verbo a un pronombre, de primera a segunda persona y de un idioma a otro. Nada menos.

SON DE AUSENCIA

Música de las esferas bruncas

Saludo a quien sabe arder.
Saludo al cocuyo, a la chicharra,
a los amantes retorcidos en lo oscuro.
Escúchenme rodar, dioses de lo ajeno.
Escúchenme cantar en rescoldo
la melancolía de saber que las verdades mueren.
Óiganme callar como un pulpo en esta tinta.

Yo también soy cielo.
Yo también soy ausencia.
Me he enterrado para conocer a los muertos
y llevo más manchas de cunaguaro que de hombre.

Daniel puede contar hasta 300.
A los cinco años tiene como yo la voz quemada:
«Quiero ver hasta dónde llegan los números.»
¿Y ahora qué de tu infinito,
anfitrión de tonterías?
¿Cuánto sabes al saberte pasajero?
Hojas en blanco las hojas de ceiba y de samán.

Libros el pino, el cedro, el uvero
que cobija al pescador.
La sabiduría crece como la yerba.
Soy cada día más sabio.
Callo más al decir las cosas.
Sé la mitad de lo que sabía
y la mitad de la mitad de la mitad me basta.

Ser poco, muy poco.
La corriente no el agua que corre.
La brisa no la rama mecida.
Instantes de carne y hueso.
Esculpida respiración.
Cuerpos los deseos,
vuelos, caídas.

Me enrosqué en el viejo molde de papelón
para bailar con las esferas bruncas
y amanecí un pequeño sol atornillado,
pesando en las raíces y trazando órbitas de humo.
Heme aquí espléndido,
ligera y empinada llama joven.
Cristo en viernes santo y Baco de primera.
Si tienen frío, métanse en la candela.
Coman. Beban.

Pixtoro, Guarco, Garabito,
fieros y delicados señores,
hay verdades en el oro:
el águila y la rana,
el colibrí de espuma fácil,
el jaguar envuelto

en relampagueantes tableros de ajedrez,
el sigiloso lagarto del Térraba.

Al repartir ausencia
repito en un cielo de azogue:
«Soy dios, hoy yo soy dios»,
y la mirada pasea sus perfiles prestados
sin ensuciar la luz.
Por un instante
el equilibrio del pájaro en la altura.
Por un instante
otro orden, otro modo.
Adán nada y aves todas las mujeres.
Ave Eva. Ave María.

Lo roto y lo que rota,
el grito que se gasta,
el jaguar que salta como caballo
sobre alfiles azorados y penúltimos,
el eco que a veces tienen las cosas olvidadas,
tu duda y tu verdad a medias,
la realidad toda dice conmigo yo soy.

Henchido el cuerpo,
la piel vacía como un tambor,
doy vueltas con el guerrero
dibujado en el jarrón.
Bailo abrazado a las esferas
hasta sentir que son míos el viento
y la tierra, el fuego y el agua.

Soy dios.

Hoy yo soy dios.
Callo con la noche y canto con el día.
Bailo y roto.
Muero, muerdo la vida.

Monte La Cruz, Costa Rica, viernes santo 1995

La visita

Rikyu arranca
Todos los crisantemos
Menos uno

Al destruir
El jardín
Lo inventa

Cada pétalo un espejo
Cada espejo una batalla
Y cada batalla compartir

La hoja de la espada
Su filo inmediato
Su belleza

Que Hideyoshi
Llegue hasta la noche
Acostada entre los pétalos

Solo y repetido
Todos menos uno
Que pueda decir

Quiquiera que seas
Tú que me miras sin miedo
Dime quién soy

Caracas, 16 de septiembre 1997

Dafne

Vas por la punta de la lengua
Como dormido sobre una ola
Sigues el rumbo incierto de las nubes
Un árbol y otro a su ala
Un pájaro y otro a su raíz
Centauros de la mente

Ideas palpables pétreas
El laurel devuelve una muchacha de soles trenzados
Qué cerca llevas la noche y el día
Rubia tu cabellera tu pubis negro
Entre mis párpados
Duermes sueñas
Recientes flores de carne y hueso
Dos cuerpos pesan menos que uno
Dime si estás desnuda
Dime si rima el agua entre las piedras
Como la araña
Acércate al brillo tembloroso de la presa
O al abismo solícito paciente
Estoy solo en la piel
Si estás desnuda
Acércate
El chorro de la fuente
Es un mármol de salto y caída
Una oruga que entrega sus anillos a la seda del vuelo
Me habla el sol me habla la luna
Rima el viento entre las hojas

Caracas, 1 de diciembre 1995

Imágenes de lo invisible

Cuando se despega el epicardio del pericardio, la fibrina, adherente como el caucho, reviste ambas superficies y produce el aspecto de dos rebanadas de pan untadas de mantequilla.

STANLEY L. ROBBINS, *Tratado de patología*

1

Más jocoso que macabro, en uno de los juegos poéticos inventados por los surrealistas irrumpe el cadáver. Ese juego, un poema colectivo que intenta aproximarse a la escritura automática y al inconsciente, debe su nombre a la primera frase obtenida con sus reglas: "Le cadavre exquis boira le vin nouveau". El cadáver, que los siglos han domado con la vista y el paladar, ha llegado a ser una exquisitez.

2

De *Cómo escribí algunos libros míos*, Raymond Roussel, que debió llamarse Raymond Carrousel, dijo que se trataba de un texto "secreto y póstumo". El suicidio haría irrefutable esta afirmación aparentemente más enigmática que categórica. Estaba organizado el estreno del cadáver como autor. De hecho hablaba un muerto. En 1933, estando en manos del impresor el manuscrito de la obra, Roussel se quitó la vida. Acción y redacción se confunden. Biografía equivale a bibliografía. Y viceversa.

3

Incluir, en una eventual lista de incidentes en que como por azar se conjugan arte y muerte y vida, episodios como los siguientes. Al *David* de Miguel Angel le quebraron un brazo de una pedrada. A través de un enfurecido detractor de Miguel Angel se vengaba Goliat. El cadáver de Goya fue desenterrado y mutilado: su cadáver mismo, así, resultó goyesco. Las esculturas del Aleijadinho, hechas en piedra porosa, ahora parecen estar contaminadas de su enfermedad: la lepra sigue retocando obras indefinidamente inconclusas: sobras: ruinas. Mallarmé, cuya poética se confunde con el suicidio, muere de un espasmo de glotis. Una traducción psicósomática del Gran Livre, según Charles Mauron. El 27 de agosto de 1938, siete años después de que en un autorretrato se representara tuerto del ojo derecho, a Victor Brauner accidentalmente le vaciaron el ojo izquierdo. El entierro del dramaturgo cubano Virgilio Piñera fue casi una pieza suya: teatro del absurdo *in extremis*. El 9 de septiembre de 1985, durante la cobertura de un *coup* fallido en Tailandia, mueren dos periodistas de la National Broadcasting Company, Neil Davis y Bill Latch. Davis, camarógrafo, fue alcanzado por unos balazos frente a su propia cámara, que al caer al suelo siguió rodando en posición vertical. La muerte del periodista se convierte así en una noticia espectacular. Azar objetivo, teleología, hipertelia, golpe de dados que jamás abolirá el azar.

4

«No es verdad que vivimos, / no es verdad que duramos / en la tierra." Estos versos, de un breve y bellissimo poema azteca traducido por Angel M. Garibay, revelan todo el desamparo del hombre ante la muerte. Revelan además que no sólo en la disciplina médica se libra un combate a muerte contra la muerte. En todas las disciplinas se libra ese combate. Cierto: en algunas ha pasado desapercibido o se ha perdido lo fundamental. Hay una lección para todos en las lecciones de anatomía: lo que el médico busca en el cadáver es la vida; estudia las enfermedades y la muerte para curar, para vivir. Donde y cuando ejerce un desmesurado hechizo, la muerte como tal se convierte en objeto de estudio. Entonces la teología o la escatología cosechan más frutos que la ciencia.

5

Atisbos y contradicciones: el pensamiento de Paracelso es renacentista pero su imaginación es medieval. Por eso unas veces separa al hombre del cielo y otras lo vincula a las estrellas. La medicina, así, forma parte de una rebelión contra el gótico y a la vez se confunde con las catedrales. Paracelso se opuso a las disecciones porque en su opinión los cirujanos no veían nada en las vísceras. A sus colegas, señaló, se les escapaba lo fundamental: la pertenencia de las diversas partes del cuerpo a sus correspondientes estrellas o planetas. La anatomía es una disciplina paralela a la astrología o la astronomía y los dibujos anatómicos en el fondo son cartas estelares. Las infecciones comienzan en las estrellas y de ahí descienden al hombre. El cuerpo también es un firmamento: otro firmamento, delimitado por la piel. La metáfora, que otorga a las vísceras un inmenso esplendor, recuerda la bellissima lección de anatomía del maestro

Rebí Simeón en el *Zohar*. La conclusión inmediata derivada de esta enseñanza diseminada por Moisés de León a finales del siglo XIII en la órbita del misticismo judío y dos siglos después por Paracelso en el campo del conocimiento médico, podría ser, en palabras del *Zohar*: «¡No creáis que el hombre no es más que carne!» Esta sublimación de las vísceras lograda por la conjunción de dos planos, el macrocósmico y el microcósmico, fue retomada y reformulada por la pintura y la gastronomía, más decisivas a la postre en la consecución de la finalidad deseada.

6

Lo único real y verdadero para el pensamiento medieval era lo invisible. El alma, no el cuerpo; Dios, no las maravillas de la naturaleza. Lo que puede ser tocado por la enfermedad y la muerte, sólo la vanidad pretendería embellecer. Ilusiones, vanidades, espejismos: en la medida en que lo visible apartaba al alma de Dios, la condenaba a la irrealidad. Trampas del pecado: creer en el espectáculo del mundo más que en las metáforas de la fe. Creer en la carne más que en la resurrección y en sus apetitos más que en la comunión. Era imposible una estética o una ética basada en lo efímero y corrompible: la catedral se levanta sobre lo eterno. La primera piedra, siempre, es lo invisible. Las otras —agujas, bóvedas, arcos ojivales, rosetones— se enlazan para que se manifieste lo invisible. Las grandes vidrieras, por ejemplo, exprimen la luz, revelan su esencia y a través de unas imágenes que la música realza acercan los sentidos a la fuente misma del sentido, que es Dios. Organizado por una preceptiva teológica y no por una perspectiva pictórica, lo visible deja de ser una trampa y se convierte en una vía de salvación. Es un velo, como decía Hugo de San Víctor. Un velo que para unos oculta lo invisible y para otros lo in-

sinúa, lo manifiesta. «Los dioses —había dicho Homero, ese pagano— no se hacen visibles para todos.»

Hay un sentido oculto en la naturaleza y en el arte. Esta filosofía y estética de raíz medieval está muy viva todavía en el arte religioso renacentista y barroco. No hay objeto que no remita al otro lado de las cosas. Un vasto y minucioso sistema de alusiones: sólo una mirada profana dejaría de ver a san Pedro en un gallo y a san Rafael en un pez. El despreciable mundo de las ilusiones, por la fuerza irradiante de la alegoría, se convierte en un mundo de alusiones que hay que saber percibir e interpretar. Obras como la *Occulta filosofía de la sympathy y antipatia de las cosas*, del padre Nieremberg, publicada en 1646, ayudaban a esclarecer los símbolos, despejaban el camino que llevaba de lo visible a lo invisible, de las cosas a Dios. Un diccionario no de palabras ni de signos sino de señales, de indicios, de designios.



7

En la medicina renacentista opera el mismo principio: percibir, interpretar las manifestaciones de lo invisible en lo visible. El médico será el supremo intérprete de lo oculto. «Así —escribe Paracelso—, ninguna cosa que esté escondida podrá dejar de ser revelada por el médico cuya luz podrá ser proyectada sobre la tierra, el agua, el firmamento, el fuego y sobre todas las cosas, en fin, que quieran contemplar las maravillas del Dios que las ha creado y en cuya mente viven antes de todo.»

Hay que descubrir en el cuerpo los males que le aquejan: «Esta percepción por los ojos en la luz de la Naturaleza, aumenta la comprensión e indica claramente las cosas invisibles que nuestro arte ha de exponer y transformar en visibles». Pero la *luz de la Naturaleza* no basta. El conocimiento tiene que convertirse en una fuente de luz propia: «conviene que no nos conformemos con la luz que irradia de las mismas obras haciéndolas visibles, sino que nosotros mismos debemos poseer una luz mayor y más poderosa, que esté por encima de la propia luz de las obras.»

En la analogía empleada insistentemente para mostrar y elaborar este principio se transparenta la penetración entonces existente entre el arte y la medicina. Temas y técnicas de ésta transforman no sólo la realidad que podía ser comprendida por el arte sino hasta la manera de ver dicha realidad. La disección, así, no fue únicamente un tema: las diversas partes del cuerpo sirven como modelos para el dibujo anatómico; sino una forma de ver y pintar: la perspectiva como técnica de penetración del espacio. Ahora bien, el arte también es un instrumento de la ciencia. No sólo un instrumento pasivo que permite comunicar de manera exacta y efectiva los nuevos conocimientos anatómicos: el dibujo, argüirá Da Vinci, resulta incluso más útil que la disección para estudiar detenidamente la anatomía; sino como medio conceptual de representación y de interpretación del cuerpo.

Así vistos y entendidos, el cuerpo y sus enfermedades son imágenes, efigies, representaciones, copias, formas. «Debéis pensar y saber ahora, escribe Paracelso en su *Opus Paramirum*, que todas las cosas tienen una imagen o efigie (*sunt effigiatæ*), que es lo que llamamos su anatomía. Así el hombre está revestido de una forma (*fictus est*): de ahí que interese al médico conocer la anatomía antes que nada, y no sólo la del hombre normal sino

también la del hombre enfermo, pues todas las enfermedades tienen su anatomía propia.»

Es precisamente a través de efigies, de formas, como lo invisible se manifiesta en lo visible:

Es preciso pues que todas las enfermedades tanto internas como externas, sean examinadas por las más diversas vías, ya que no hay nada invisible en nosotros que no tenga algún signo exterior, aunque en muchos casos no alcance a poseer una verdadera forma (*effigiatum*). Basta en efecto que el germen esté presente en nosotros (*intra nos*) representando exactamente a todo el cuerpo, de la misma manera que la semilla representa a todo el árbol dentro de la tierra. El ventrículo, según esto, es el verdadero escultor del cuerpo, cuya función cumple a pesar de permanecer invisible.

Todas las enfermedades, pues, tienen sus imágenes propias, así como cada imagen posee la medicina y la anatomía que Dios les ha dado.

La analogía entre medicina y arte, entre médico y artista, aparece de manera explícita en los escritos de Paracelso, iluminando, desde la órbita científica, el fenómeno que simultánea y paralelamente se manifestaba en la obra de Da Vinci, por ejemplo. Vale la pena citar *in extenso* el comienzo del quinto capítulo del *Opus Paramirum*:

Acabamos de demostrar que el verdadero «sujeto» de la Medicina son «las tres substancias», al lado de las cuales «el cuerpo intermediario» se diferencia netamente gracias a sus admirables construcciones y perversiones. Esa mutación o perversión no es otra cosa que lo que el pintor o el escultor expresan al realizar una estatua de madera o al trazar una imagen sobre un muro, en donde nadie llega a ver la madera y todos en cambio perciben la imagen dibujada.

Sin embargo, basta con que frotemos ligeramente el lienzo con una esponja humedecida para que desaparezca todo cuanto el pintor ha añadido allí con su oficio.

Lo mismo pasa con la vida. Así, una vez que Dios nos ha esculpido y aglutinado en las tres substancias, la vida nos anima, permitiéndonos andar, detenernos

y movernos en una palabra. A pesar de esto, cualquier «esponja» puede hacer desaparecer todas estas cosas; lo que quiere decir que no debemos dejarnos seducir por la vida ni por todo cuanto ella encierra.

Por lo demás, ese pintor es tan hábil, que ha pintado las tres substancias con los colores del Sol, de la Luna, de Venus... etcétera, ya blancas, negras o de otros colores distintos, obteniendo con ello el más alto grado de maestría, inalcanzable para nosotros, puesto que en verdad sus colores y pigmentos no están desleídos en la cola o en el aceite, como los nuestros, sino que son ligeros como el aire o las sombras, a pesar de lo cual llegan a tener en el hombre vivo la propiedad exacta de su color.

Sólo la muerte puede borrar dichos colores, dando en cambio su pigmento especial, ya que cuando se aposenta en el cuerpo impone su propio color, desplazando a los colores de la vida. De lo que se colige que la aparición de los colores de la muerte significa justamente la muerte de la enfermedad.

Es preciso pues que conozcáis bien estas dos clases de colores —los de la vida y los de la muerte—. Su comprobación no os significará por sí misma sin embargo, el menor conocimiento de la enfermedad, de la cual son sólo signos exteriores. La naturaleza de los signos es, en efecto, tan incierta y falsa como lo es la palabra que se escapa de los labios, ya diga una cosa seria o una simple chanza.



8

La medicina conserva todavía vestigios de antiguas alianzas renacentistas. Los protocolos de autopsia, que suelen ser extremadamente coloristas, señalan a la muerte como integradora de disciplinas aparentemente disímiles, reñidas. La fascinación que provocaron las disecciones entre los pintores permitió una contrapartida provechosa para la ciencia: en la mirada clínica se incorporó algo de la mirada artística. Visto a través de los dibujos anatómicos de Da Vinci o de Vesalio, el cadáver fue descrito en términos pictóricos.

En la teoría del color se nota de manera concreta y específica la influencia del arte en la medicina. «El mundo —dirá Paracelso mostrando la raíz alquímica de su saber— posee en sus entrañas diversos metales, es decir, diversas virtudes, mejores en unos sitios y peores en otros, lo cual se encuentra en el hombre de manera semejante. ...De tal manera que todo aquel que tiene buenos colores lleva en él una buena mina y unos buenos metales, y una mala mina y unos malos metales si por el contrario está mal coloreado.»

La paleta del pintor, y no tanto la paleta cromática como la emblemática, será un instrumento clave de la nueva medicina clínica. Recordemos el decisivo papel emblemático del color en la pintura renacentista. El negro, el verde, el rojo, no expresan exclusivamente una estética cromática. Los colores son signos que remiten el sentido de la vista al sentido oculto y moral de las cosas. Más allá de la posible concordancia que expresan en el orden pictórico, el negro simboliza la Fe, el verde la Esperanza y el rojo la Caridad. Asimismo el color delata un orden o desorden oculto del cuerpo. Dicho de manera sucinta: la emblemática del color subyacente en el arte corresponde a la sintomatología del color redescubierta por la ciencia.

En la medicina antigua, tan marcada por la teoría humoral, el color era un signo clave. Según Galeno, a Diógenes y sus contemporáneos, que lo empleaban como una suerte de arte adivinatorio, les permitiría diagnósticos muy rigurosos. «Mucho, en efecto —escribe en *Sobre los humores*—, discurrieron aquellos varones acerca de los colores, dividiendo también las enfermedades según sus colores, denominando rojizos a los sanguíneos; de ígneo color a aquellos en quienes sobreabunda el humor amargo; negruzcos a aquellos en quienes [sobreabunda el humor] negro; blancuzcos a los flemáticos; y llamando, por éstos, rojizas, ígneas, negruzcas y blancuzcas a las enfermedades...»

En la paleta del médico los buenos y malos colores denotan salud o dolencias: las *enfermedades materiales* que, según Paracelso, «se caracterizan porque poseen o modifican el color»; ya que las *enfermedades espirituales* no están impregnadas de color material. Ahora bien, aunque su ámbito queda limitado a sólo una de las dos clases de enfermedades reconocidas, el color es sumamente útil en el diagnóstico. Diógenes y sus contemporáneos, había asegurado Galeno, «confiaron a los colores solos el definitivo diagnóstico de la dolencia». Paracelso sencillamente recupera esa mirada: «el cuerpo puede adquirir todos los colores, es decir, todas las corrupciones. Y... no hay ningún color que no provenga de algún determinado veneno, con lo que pueden constituirse en el indicador preciso de su veneno correspondiente.»

La ciencia del color se difundió tanto que llegó a formar parte de la sabiduría popular. En el barroco español pintores y médicos no son los únicos que hacen gala de este conocimiento. Mendigos y pícaros también lo poseen y, como en una engañosa perspectiva de un cuadro dentro de otro o en un perfecto *trompe-l'œil*, lo utilizan para hacer de las suyas. «Demás de esto —leemos en el *Guzmán de Alfarache*—, enséñome a fingir lepra, hacer llagas, hinchar una pierna, tullir un brazo, teñir el color del rostro, alterar todo el cuerpo, y otros primores curiosos del arte, a fin que no se nos dijese, que pues teníamos fuerzas y salud, que trabajásemos.»

9

Las metáforas del lenguaje cotidiano a veces resultan particularmente sorprendentes y gratas. Cuando se comunica alguna mala noticia por uno de estos pequeños relámpagos, el regocijo que provoca el brío de la palabra anula casi completamente al plomo de la desazón. Hace ya algunas años una nueva demora en la publica-

ción de *Cómo escribir con erizo* fue puesta en estos términos: «sólo falta un caballo de ocho páginas.» Imaginé algún caballo de Velázquez al cual los *pentimenti* han regalado unas patas de más; imaginé al caballo de Troya, esa desastrosa piñata de los aqueos, que llega siempre en unas cuantas páginas. Llegué a sentirme contentísimo de que a un libro mío le faltase un caballo así. Recientemente un mecánico dio con el problema que tenía mi automóvil: «tiene mala la cadena de los tiempos», me dijo. Me dolió menos, mucho menos, pagar los cuatro mil quinientos bolívares que costó la reparación.

Seguramente los estudiantes de medicina han vivido experiencias similares al confrontar los *Tratados de patología*, donde muchas páginas parecen robadas de novelas góticas. Brillo, textura, tono, color, matiz, son referencias que con todo lujo de detalle resaltan en la descripción de las vísceras para atenuar los sobresaltos y escozores provocados por imágenes extremadamente desagradables. El tacto y el olfato participan también en el examen pero no se prestan al esfuerzo de sublimación. Por lo menos no tanto como la vista y el paladar. El aprovechamiento del sentido del gusto es frecuente y desconcertante. A la arqueología del sabor la medicina aporta un capítulo extraño y a veces estremecedor: la homologación de asco y apetito, repugnancia y paladar. Hay, por ejemplo, quistes achocolatados, lesiones frambuesoides y pericarditis de pan y mantequilla.

El papel del arte en la mirada médica, como aún puede comprobarse en la patología clínica y sus minuciosos protocolos de autopsia, tiene que ver fundamentalmente con la necesidad de superar la repugnancia natural que inspiran los cadáveres y las vísceras. Se aprovecha el sentido de la vista debidamente estructurada por la pintura, y hasta el sentido del gusto, para domar el asco y las otras fieras desatadas por el espectáculo de las entrañas y así permitir su examen minucioso y detenido. El arte la encaja en una estética de la fealdad y logra

que al menos como representaciones sean conmovedoras, extrañamente bellas, casi atractivas.

10

Laocoonte, hito fundamental en el desarrollo teórico de la estética de la fealdad, fue publicado en 1766, o sea dos años después de la aparición de *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, de Kant, y apenas una década después de que Burke, en su *Investigación filosófica*, afirmara que «todo aquello que de algún modo contribuye a excitar las ideas de dolor, es decir, todo aquello que resulte terrible de alguna manera... es fuente de lo sublime.» Es parte, pues, de una tendencia general que ya para esa fecha establecía con suficiente precisión un marco más amplio para esa realidad estética. El barroco había puesto de moda al cadáver y el romanticismo pondría de moda a la descomposición. «En los últimos tiempos —señala Lessing— el arte ha adquirido dominios incomparablemente más vastos. El campo donde se ejerce su imitación se ha extendido a la Naturaleza entera visible, y de ésta lo bello es solamente una pequeña parte.» Y añade: «La verdad y la expresión, se dice, son la ley suprema del arte; y del mismo modo como la Naturaleza está sacrificando continuamente la belleza en aras de designios más altos, asimismo el artista debe subordinar esta belleza a su plan general, sin buscarla más allá de lo que le permiten la verdad y la expresión. En una palabra: la verdad y la expresión transforman la fealdad natural en belleza artística.»

Algunos de los ejemplos citados por Lessing para cimentar sus argumentos son dramáticas lecciones de anatomía. Por ejemplo, este episodio de las *Metamorfosis*:

Mientras grita, su piel es arrancada de sus miembros y todo él es una pura llaga; la sangre mana por todas partes, los nervios están al descubierto y, sin piel, se agitan temblorosas las venas. Podrías contar las palpitantes entrañas y las brillantes fibras de su pecho.

Al comentarlo, Lessing se pregunta: «Pero ¿quién es el que no siente... que la repugnancia está aquí en su lugar? Es lo que convierte a lo terrible en horrendo; y lo horrendo, en la naturaleza misma, cuando logra despertar nuestra compasión, no es algo totalmente desagradable; ¿cuánto menos, pues, en la imitación?»

El suplicio de Marsias encaja perfectamente con lo sublime. Su cadáver también. «Lo mismo ocurre con los cadáveres —había escrito el autor antes de llegar a la cita de Ovidio—: el vivo sentimiento de compasión, la espantosa idea de nuestro aniquilamiento son lo que en la realidad hacen que para nosotros un cadáver sea un objeto repugnante; en la imitación, en cambio, la convicción que tenemos de que se trata de un engaño le quita a aquella compasión todo lo que tiene de incisivo y cortante...»

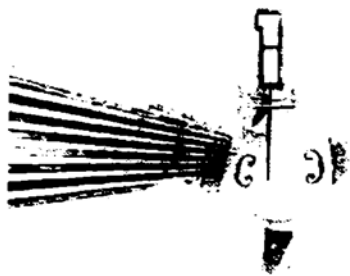
La estética y la sociedad parecían prepararse así —y no es poco estremecedor recordarlo— para el Reino del Terror. En 1793 la vida literalmente imitaría al arte. Del fervor religioso medieval, la política hereda ese año las danzas de la muerte. Purgas y ejecuciones son los nuevos autos sacramentales. Se grita ¡Libertad! ¡Igualdad! ¡Fraternidad! pero se pide más y más sangre. Frases y disfraces. El dogma se llama razón y la consigna teoría pero el hombre se sigue llamando miedo: retórica y miedo. La guillotina y la estética del fragmento son consecuencias paralelas —¿para ellos?— de un mismo proceso de desintegración. Un proceso que desemboca en lo monstruoso: el *collage* y el monstruo como *collage*. La descomposición, la de la carne y la del lenguaje, es una poética: el punto de partida para la recomposición del

cuerpo, de la sociedad y de la escritura. No es otro el propósito que siglos después, y en una Caracas que a golpe de petróleo dejaba de ser afrancesada, alentaría el célebre *Homenaje a la necrofilia* del artista —y médico— Carlos Contra maestre.

11

Casi tres siglos después de que Copérnico, en 1543, aludiera por analogía a un monstruo armado simétricamente de piezas heterogéneas, pero un siglo antes de que se inventara el *cadáver exquisito* mediante la combinación mecánica de las partes de la oración, Mary Shelley combina las partes del cuerpo para crear su famoso monstruo. La realidad y el lenguaje, como las ruinas y las pesadillas, no son sino *disjecti membra*. «Mi atención —dice Frankenstein— se concentraba en cosas que en su mayoría resultaban insoportables para la delicadeza de los sentimientos humanos. Vi cómo la bella figura del hombre se descomponía convirtiéndose en restos despreciables; vi sustituir el rosado color de las mejillas llenas de vida por la palidez de la muerte, y cómo al fin el gusano heredaba las maravillas del ojo y del cerebro...» La moda del suicidio impuesta por Werther es otra manifestación del profundo impulso tanático que entonces llega a popularizarse. «Le daba una especie de sensación voluptuosa —escribe Karl Philip Moritz, quien no en vano tenía el vicio de matar moscas—, cuando a menudo, por la noche, antes de dormirse, se representaba vívidamente la disolución y la descomposición de su cuerpo.»





12

Imaginar el cuerpo propio como cadáver; descomponerlo; recomponerlo; habitarlo como ruina o escaso laberinto. No hay espejo capaz de medir la distancia entre conciencia y vísceras. Distancia que es indicio de un salto hacia adentro. El monstruo sí puede medirla. A través de él cesará por un instante la separación entre el cielo y el hombre. Relámpagos, truenos: una tormenta eléctrica reanima los miembros cosidos de varios cadáveres y el monstruo despierta, vive. El laboratorio de Frankenstein es una catedral; su techo es una bóveda y otra vez se acerca la mano de Dios a la de Adán. Esa prosa es de Miguel Angel.

13

Leonardo atendía las nociones fundamentales de proporción y medida al representar el cuerpo, como testimonio el célebre dibujo donde, siguiendo a Vitruvio, enmarca la figura humana en un cuadrado y un círculo. Pero se inclinó decisivamente por cuestiones ajenas al plano: la anatomía —la profundidad—, por así decirlo, constituye el primer plano de la horizontal y vertical representadas. Era, la suya, una lectura visceral de la geometría. No había verdadero arte, según él, sin ciencia; y su arte, o sea habilidad, capacidad artesanal, que era el sentido del término en aquella época, se basaba en las exploraciones del cuerpo emprendidas por la ciencia

que estaba entonces redefiniendo —y redibujando— al hombre con una técnica que a la vez hechizaba y repugnaba: la disección.

Dürer insiste también en una necesaria fusión entre arte y ciencia, pero en él se afirma otra actitud. Su *Arte de la medición*, de 1525, es un tratado de geometría aplicada. La geometría era lo fundamental en su acercamiento al cuerpo del hombre tanto como al cuerpo de las letras. Una lectura geométrica de la anatomía y del alfabeto.

De la simetría del cuerpo humano, publicado en Nuremberg en 1528, y *De la justa formación de las letras*, de 1535, son ejemplos clásicos de esta mirada que en el fondo resulta arquitectónica. El error de ciertos pintores, asegura Dürer en su tratado sobre las letras, «es que no han aprendido geometría, sin la cual nadie puede ser ni convertirse en un artista absoluto». Este sistema caligráfico para inscripciones antecede al Método Palmer por unos cuantos siglos pero literalmente no es ni puede ser un Método Palmer *avant la lettre*. El texto todo está escrito al pie de la letra. Es el pie de la letra. El texto: la letra. Por ejemplo, ¿qué signo *textur* es la minúscula gótica que Dürer enseña a trazar a partir de la «i»? Fállica, generadora, la «i» es el punto de partida del *textur*: todo el alfabeto gótico en minúscula está construido a base de la i, que en más de un sentido, o sea tanto por su aspecto visual como por su función dentro del sistema de construcción, recuerda a la columna dórica.

Si trazar una letra perfectamente es tan difícil que exige, de entrada, un profundo conocimiento de geometría, ¿qué grado de dificultad no plantearán el dibujo, el grabado, la pintura? La respuesta, como la defensa que hace Leonardo del dibujo anatómico, entraña implícitamente un desafío a los artistas incapaces del absoluto. Ciencia del arte y arte de la ciencia: sin conocer las abstracciones y las vísceras, sin geometría ni anatomía, no hay verdadera figura. En el siglo XVI arte tras arte y

ciencia con ciencia serán insinuaciones de una nueva e insaciable manera de entender la cultura: indicios de la globalidad del saber ya geográficamente realizada.

14

En una conferencia dictada durante el congreso médico celebrado en Saint Louis en 1904 y publicada en Londres en 1905 por MacMillan: *The Historical Relations of Medicine and Surgery to the End of the Sixteenth Century*. Thomas Clifford Allbutt recuerda una observación del profesor Waldstein: la agudeza de la antigüedad clásica no era exclusivamente cerebral. Era, además, visual. El conocimiento anatómico no se da entonces entre filósofos y médicos solamente. Se da asimismo entre los escultores. Así la anatomía clínica de la época de Pericles, o sea la anatomía de las partes palpables del cuerpo, sobrevive en el arte: un músculo de la ingle muy desarrollado por los atletas griegos, que durante siglos pasó desapercibido por los anatomistas modernos, aparece en mármoles del siglo V.



15

Con Leonardo y Miguel Angel los contornos, matices y sinuosidades del paisaje, que suelen servir de fondo al retrato, pasan a primer plano. Ambos son paisajistas del cuerpo. En Miguel Angel, que lo muestra en actitudes que revelan conflictos interiores, los músculos, tensos

macizos, le dan a la figura un ritmo fluvial y simultáneamente una consistencia pétreo. El cuerpo puede confundirse con el paisaje. Puede ser río y puede ser piedra: los músculos crean ondulaciones en la piel y sus contracciones son geológicas. Es, en fin, un paisaje hecho exactamente a la medida del hombre. Un retrato es también un mapa sólo que en él lo topográfico revela no tanto detalles de la superficie sino destellos de la profundidad.

El cuerpo, había dicho Paracelso al referirse a la fisiología de los espíritus, es una traducción del espíritu. Así en el *San Jerónimo* de Leonardo la anatomía pone de manifiesto la agonía del alma, que parece concentrarse y hacerse visible por un instante precisamente allí donde la carne es más vulnerable: en el cuello, donde el esqueleto mismo la desampara. «Y quien contemplaba con atención la depresión del cuello —escribe Vasari acerca de la *Mona Lisa*—, veía latir las venas.»

La agonía de san Jerónimo y la placidez de la Gioconda no se cifran difusamente en el cuerpo como unidad sino concretamente en algunas de sus partes. Pars pro toto: mediante esta especie de sinécdoque visual la parte no sólo traduce al total sino que al hacerlo lo alza y lo muestra en la superficie. «No puede amarse el alma sin amar el cuerpo», había escrito Paracelso. La palabra misma, alma, llega a nosotros empobrecida por el vocabulario psicológico de las lenguas modernas. Los latinos, por ejemplo, distinguían entre *animus*, *anima*, *mens*, *spiritus*, *intellectus* y *ratio*. Menos mal que los pintores y el mundo de las imágenes han podido obviar el desgaste. Gracias a ellos el fondo invisible, eso que ahora llamamos alma, todavía se hace visible en el paisaje vivo y palpante de la carne. Sobre una tela, y siglos después de su muerte, laten las venas de la *Mona Lisa*. La carne no necesita resucitar: no muere. ¿Quién no es capaz de creer esa mentira?

Caracas, 31 de octubre 1989

EL INDÓMITO SILENCIO DEL SENTIDO

*El mundo se me entra por los ojos
Se me entra por las manos se me entra por los pies
Me entra por la boca y se me sale
En insectos celestes o nubes de palabras por los poros*

VICENTE HUIDOBRO, *Altazor*

Épocas no faltarán en las que los poetas, expulsados de la república del Saber pero individuos en una sociedad disociada de eso comunitario que hace al sentido de su práctica intraverbal, continúen involucrándose en una contienda por la Última Palabra. Épocas, por tanto, en las que seguirá prevaleciendo —sobre cualquier alegría compartida ante la aparición de la estrella fugaz, el poema— la frígida contraposición de las estéticas. Hijos dilectos de la disociación entre palabra y verdad, y en tanto nacidos en las Indias, ¿padeceremos también por escrito diletantismo espiritual antes que convivencia en la diversidad que hiciera porosas las visiones y tangibles las intuiciones? Corresponderá, a semejante domesticación de la palabra poética, entonces como ahora, el esfuerzo retentivo de los prejuicios a que se seguirá ciñendo por reflejo la sintaxis: modo de la restricción del alcance de la sensibilidad a través de la sujeción a ciertas formas de concebir lo real —como si al nombrarlo no se lo fundara; como si, en cada ánimo particular de nombrar, no se determinase ya un merecimiento equivalente de percepción. La aceptación de la ignorancia (pero esto ¿quién lo decide?; y al enigma que consustancia los vocablos ¿quién lo estipula?) dispondría tal vez la atención hacia lo diverso y en toda dirección afianzaría la calidad de los intercambios. ¿Solidario no es el ser irradiante por dialógico, un estar en el ser sin estancos, entregado a la reciprocidad? ¿Y la reciprocidad no habrá surgido de la aceptación de lo desconocido, potencia del sentido?

Mi mano es un fantasma cuando escribo. Mi otra mano es otra piedra. Escribo sobre mi mano y la borro. La justicia:

*escribir. El crimen: seguir escribiendo. (...) Mis manos son jaulas. Suelto mis manos. Sobra una piedra. La historia me da sed, me hincha, me escupe, me borra. Estas palabras, quizás, son huellas de un prófugo. Son una trampa, una jaula, una emboscada. Vidrios sobre la piel de una muchacha. Aquí no hay nadie. Aquí estás tú alcanzándome. [«Carnet de identidad», en *Biografía para feacios*.]*

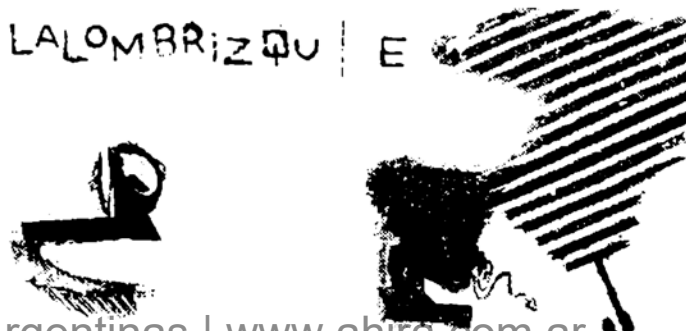
Como el chamán mazateca mediando *los hongos del lenguaje*, pero según la ética excéntrica del solitario —ya que otra, a primera vista, no pareciera la paradoja del que canta para todos, es decir, para conformar a ninguno— la poesía firmada por Octavio Armand explora, cosa insólita, aspectos curativos en el uso de la palabra. Potencia, esta última, que no sustenta autor ni autoridad, y que cambia, en efecto, *el mundo*, cuando el corazón se vuelve el oído, cuando el olvido no se distingue del estar presente. En la rotatividad de las analogías, el misterio de la evidencia. El cambio, a su vez, no podría encuadrarse, proyectar mero reemplazo de este mundo por aquél: devendría curativo apenas reconocido en acto, en los vocablos en trance de entrelínea, y que a lo desconocido —poesía como experiencia directa, no resignada en la alusión— también incubaba. (John Cage: «El cambio no es disruptivo, es gozoso.») Flexibilidad de la materia verbal (es un vislumbre entre las formas de la conmoción); movilidad del sentido (es un juego de transustanciaciones elementales); libertad para la percepción (es una ampliación del registro de lo político). Lo curativo en el poema: la posibilidad de que haga tangible a la reminiscencia —de que signifique con (y para) la diversidad,

que es la posibilidad en sí. El encuentro, si implica comunicación, y si nada tiene que ver con la manipulación de la conciencia (de la palabra y del otro) requiere, por lo tanto, de cierta disposición a la desnudez (adonde el sentido y lo nombrado no establezcan identidad separadora en lo que ésta soporta de supuesto). La intensidad con que el sentido se está moviendo, con la que Armand explícitamente juega, no podría ser manipulada: la fijación autoritaria de las acepciones, al pretender cristalizado el sentido, no en la posibilidad sino en la significancia, vulneraría aún la reciprocidad. La vía amorosa, dada la relatividad de los interlocutores, no consistiría sino en abrirse al enigma de esa relatividad. Abarcante, lo posible; vibrante, no saber.

*Repartiendo fronteras / Entregándome / Soy la parodia de una / Sombra que comparto a gritos // ¿Mi cuerpo es mi voz? // Exijo / Otra anatomía / No necesito estos monstruos inútiles. [«Definición del cuerpo», en *Entre testigos*.]*

Es desde la reciprocidad, madre de las analogías, que se haría posible el espacio simbólico adonde el sentido mismo se renovara, ya no ajustado a un mero imaginario. Adonde el sentido se compartiera, no se explicitaría recortado, herrumbre inasible pero segura que roe las ilusiones dictatoriales del sonambulismo masificante: no acallará el código la intimidad, la transparencia latente en la experiencia poética que participa lo visible con lo invisible; no escatimará el secreto pronunciar que roza al silencio. Sólo ante la aceptación del si-

lencio se ofrecería el sentido. Silencio que horraría a los propietarios del sentido —que se anticipa siempre a toda estrategia que lo adecue a una intención (confirmatoria de un prejuicio). Se orienta el espíritu que vela en la poesía, traspone reglas según esta o aquella interpretación de una laguna narrada como historia; desliga de todo lastre confesional que pudiera afirmar (como si fuese algo más que alguien) al personaje que lee *en* el poema. ¿Quién es el dueño de la tierra, quién es el dueño de la verdad, quién es el dueño de las palabras —quién es dueño de su intuición? ¿Quién es dueño de su corazón? ¿Quién habla cuando el poeta escribe? La de Octavio Armand es poesía que asume una crisis (de valores: de sentido) con solitaria pero frontal indagación connotativa, vía de ampliación del campo perceptual. Internándose en la veta subliminal del lenguaje, resignifica su artesanía ella misma ética herética épica heterodoxa, por la minuciosidad con que traspasa, vívidamente, sin olvidarse incógnita, el desgaste significativo —para evocar aquella comunidad, no apenas de la lengua, ahora amorfa, nunca del todo perdida, a que pertenece por nacimiento. No meramente encara un cierto sentido previo a la experiencia personal, sino eso innominado que mediante su persona (su máscara, su voz) se va buscando al intuirse entre los nombres. El poema hecho con los nombres dados a lo que para existir no depende, en realidad, de un nombre. El intento último del poeta seguirá siendo sin embargo el más antiguo (el más drástico, el más elemental, el más imprevisible): propiciar, mediante incantación, la posibilidad de lo reunido. Incantación de la página, envío de la otra voz, que deviene precisión, según el carácter que a la poesía otorgara Carlos Pellicer al



distinguir la de la opinión, que se limitaría, agrega el mexicano, a predicar series infinitas de lo impreciso (de lo desdibujado, de lo innecesario). Esta manera de sumergirse en las palabras de una supuesta experiencia común —cuando y donde ha sido aplacada toda celebración comunitaria más allá de consignas económicas y de la propaganda (posesiva del sentido, digitadora de la forma) de todo discurso— muestra a un Octavio «capaz de aprender», según se atribuye a Lao Tse en el *Wén-Tzu*, «de un maestro que nunca muere». La palabra, brisa de los labios; la palabra, sustancia alucinógena o esencial (según la verdad de la mirada). Palabra, antes que sistema de la lengua; palabra para recorrer el cuerpo (¿o no es el verbo, pura química de signos, un pronunciar el espíritu?), antes que inventario de las Declaraciones Universales del Sentido.

Contienes los límites del mundo. Te muerdes las uñas, te tocas los dedos del pie. Eres un círculo de carne, eres un niño. Te llamas como te llamo, sencillamente. Solo entonces tienes un nombre material, necesario. Te llamas brazo, cintura, tobillo a la altura del sueño. Tu presencia de lluvia sobre el mar. Me abro en ti súbitamente, despacio, sombra sombrilla estallando en el fondo de tu sangre. Lluvia sobre el mar. Soy una mano entre tus párpados, entre tus piernas. Te separo, te disperso. Nos unimos. Lluvia sobre mar, y no abandones mi piel.
[«Fe en el cuerpo», de *Piel menos mía*.]

No habría mapa que no evocase un espacio imaginario ni palabra que no viniera a moverse con el sentido en su prisma de acepciones. Catador de la crudeza de los desplazamientos connotativos, Armand pareciera laborar a varios niveles simultáneos de conciencia, pero el maestro oculto en el lenguaje (des)entraña su artesanía al margen de saltos ornamentales u observación demasiado entendida como disección de un momento aislado. Resuena lo anónimo. Anómalo, el destino personal o colectivo, podría no exceder una manera de mirar. El destino, claro está, es el origen —y el origen está en blanco. La lengua anónima se impregna y preña de sentido hasta en su falta de sentido. O sale del círculo de los significados para espiralarse con una constante indagación del lenguaje de todos con la palabra que es Nadie. (Aldo Pellegrini: «suspendida en el centro de la mirada / está la desnudez».) Armand escupe, no los nombres: la estatua de los nombres, a los que en tanto poeta seguramente ha de amar, porque su intrínseco sino está entre paréntesis. El sentido (continuo de inminencia) no admitiría los placebos de la significancia. Más bien lo insignificante se apodera con rítmica conversadora con el espejismo que ondula entre las letras, y saca a relucir otra constante: la del pulso que se afirma. La veracidad de quien habla no es toda la verdad, ni tal vez una verdad, pero es la resonancia de quien pronuncia. El que está vivo lo está porque traspasa reductos, barrotes y destierros, la violencia misma de todo estado de Razón y de la razón de Estado. La poesía otra vez burla la distribución mezquina de los significados como si fuesen el sentido. Como si la misma violencia que separa los cuerpos de la veracidad de su percepción, instalando el panóptico en cada conciencia, tuviese sentido.



VEENELHUECO



SEARRASTRA CO N E L

razón de ser. La poesía habla por detrás del lenguaje, lo da vuelta como un guante que al revés vuelve a darse vuelta. Connotación, conmoción entre las notaciones, dúplice alternancia entre virtualidad (letras en el ritmo blanco) y sensualidad (volumen del sentido en el sonido), espiral de las reminiscencias: el indagador de resonancias no afincaría escudado tras la discreta violencia de alguna inquisición por el sentido. El esplendor de las palabras, en el poema, sería su espesor. Paseo que al surco de los dominios no se resigna. Palabras del poema: caras de nube. Al no escatimar recursos (al ensayo, a la cita desviada, al homenaje secreto tras el eco del estilo) esta poesía de la superficie sobre su oscuro sinfondo halla su reflexión. Deja en vilo esta impertinencia letánica en la que el poeta, pez volador por la palabra, busca esa voz de la cual proviene.

*Nadie calla / no quemas la lengua / La lengua te quema / es un hormiguero / Un niño forrado de élitros / pañal de abejas / Aquí / ahora no hay contornos sólo límites / No se ve sino la piel untada al asombro / No se ve / nada / Un espejo sobre tanta vigilia / esta burbuja / Mundo de inútil insistencia / Mundo de ranuras y aletazos / Lengua oblicua en la mirada / Ojo estallando / en la mirada ciega [«Homenaje a Cerletti», de *Cosas pasan.*]*

La piel, el contacto. Los ojos. Sobre todo los ojos haciéndose otra vez manos. Tacto del ojo al contemplar las palabras, al ir las vaciando hacia esa alegría impasible de la página. El

poema, otra mano que habla. Imprevisto que a los vocablos recorre, el sentido implicaría la abolición de toda expectativa, el cese instantáneo de la manipulación del lenguaje que limara los matices de la connotación. La transparencia se haría evidente cuando no quedase nadie para imaginar que la posee. Inherente al sentido será su pasaje por el cuerpo; emergiendo a la página desde lo claroscuro que alinea experiencia e inocencia. (El sentido no fijaría una sensatez o una insensatez.) La aporía, en Octavio, se verifica *koan*; el epigrama, conjuro minucioso; la risa, utopía muda que deja hablar al cuerpo (cuando lo deja sin habla dirigida, cuando sopla la vela de la mente). Tenue guirnalda de viceversas. El cuerpo neutralizado, aislado por el panóptico de la identidad, *tras* la palabra encubridora, distractiva, reclama esa desnudez anterior al desvestido, *un anti-Naturaleza* por excelencia a que aludiera Gombrowicz en sus diarios. Real porque simbólico, múltiple porque misterioso, campo inmanente de la percepción (de la abundancia), viene a comulgar el cuerpo en esta palabra inspirada por su solo anhelo de volverse inspiradora. Quiere, la poesía de Armand, volver al aliento. Lo curativo en esta poesía —más allá de ese condicionamiento moral que norma una Medicina, una Estética, una Erótica— ¿no será el encuentro que, aun bajo extrañamiento, al proponerse se hace posible: escribir desde el cuerpo, incorporar la palabra? Una alternancia de intensidades trasluce Al Sentido.

Tu sabiduría está en el ojo, que no ve polvo / en tanto rostro remozado, y se cierra sobre huesos / y fango, lo que queda, como si así tocara un gesto, / alguna deseada costumbre de



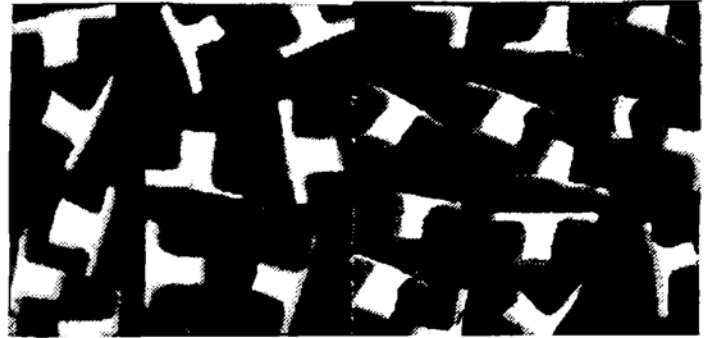
*la carne. // Facciones/fracciones. Pequeña noche repartida / en dos ascos: son mis labios. Palabras ya, palabras / solamente. Pero adivinas mi alarido en lo que dije, / los reproches en la boca cerrada, dura como semillas. [«Contra el alma (Monólogos)», en *Cómo escribir con erizo.*]*

...¿que qué festejar? El surgimiento de una lírica, no de la autoafirmación sino de la autoindagación (del ahondar un decirse cada vez más preciso al desasirse). Lírica lúcida o, aun, traslúcida: atravesante de la lucidez y por eso también un salto un tanto más allá. Más allá de la autoafirmación, aun si lucidez mediante. Lírica lúdica, sofisticación sin los totales sofisticas, sin la superchería solipsista del confesionario, de esa empírica de biombos cartesianos. Cuando a la escritura lo incondicionado (siempre recién) emerge en su dimensión abrazante o abrasada, con especie tántrica el deseo se eleva al cuerpo mismo que ya no es ícono sino parásito despierto de un dormido. Es decir: si está el dormido, o sea el vigía, el vigilante del sigilo, el esclavo del siglo, es decir: si está el dormido, el cuerpo es el fantasma, el que vive del vértigo del viviente. La presencia asusta de tan cerca. La inmediatez hace a lo inconmensurable: la inmensidad de un centímetro cuadrado de la dermis ampliado hasta ser la tapa de un libro acometido en la carnadura de una indagación de los números al filo, cifrado y colectivo de inconsciente, de la geometría disparada en los recuadros de las cajas con unos *toques*, entre cosas otras...

*Porque ayer nació en medio de la cara, en el tentacular asombro de la espalda, con un gorrión pitando en el nombre. Y quiero vivir. Filo o llanto, una cosa más entre las cosas. No la perfección del triángulo sin sombra, Leonardo, o la línea que nunca toca la otra línea. La inteligencia del cuerpo, poro a poro. Lo que cabe en el pañuelo al despedirnos. Esta carne. Esta geometría siempre impura y fabulosa, manoseada a gusto por la lepra. El círculo de trescientas sesenta llagas. Me enseñaron a odiar el cuerpo y odié el cuerpo. Me enseñaron a no buscar hijos con el codo y no busqué hijos con el codo. Me dijeron eres una pasta de jabón y dije espumas. Pero nació, y es mejor entrar con la uña en las heridas. Mejor la cabeza, de buitre, en el centro anular de la materia. [«La soledad como forma», en *Piel menos mía.*]*

Lírica entonces con espíritu encarnado, o mejor con encarnación conciente. ¿Lírica entonces? Octavio en la metamorfosis verbal se sumergió y sus libros son el desarrollo, el rollo (cámara lúcida y habla traslúcida). El sentido se desliza desde la página (blanco) hasta lo preverbal. La poesía en tanto experiencia hacia la palabra y en tanto meditación de lo indecible. Si el sentido no es verbal sino orgánico, la poesía sustantiva el contacto, remite infinitamente a una transmutación de la experiencia mediante la ampliación del «campo de inocencia». Metamorfosis continua de la voz. La voz nada sabe excepto su intento de decir; de lo que se desprende que la entonación que la poesía ofrece a través de esa voz lírica, voz de otro, no colma nunca la capacidad de asombro con contenidos eficientes: tomar la palabra es asumir la voz, de igual ma-





nera que la experiencia lírica del mundo no puede exceptuarse de la contradicción latente en todo decir. Fuerza a asumir la voz, se diría, y por lo mismo: no crece el sentido, mediante la práctica poética, sino la capacidad de inocencia, de receptividad hacia la arrolladora transmutación que es la experiencia. Voz para una reflexión que es una suma de inflexiones así como un conjuro y una tentativa de atravesar los barrotes del juicio y del prejuicio. Voz disolvente, no apenas disoluta: como convencida por la resonancia que deja en suspensión, de que todos somos todo y nadie está en la voz. Entonces el significado no encuadra el sentido, los poemas son rectángulos de superficie o móviles sonajeros para espantar metafísicas. Un libro está en la voz que le prestamos. La voz envuelve a la piel, la aleja del interlocutor distante y la dispone más allá del oído autocentrado. Esto último en caso de que el interlocutor no sea huero ventrílocuo de sus emociones. De que pueda, en su deseo, en la capacidad insólita que su deseo le brinda —asumido y no necesariamente en su aceptación sumisa—, donar la intensidad de su deseo, desensimismar el lenguaje, interrogar su legibilidad a la luz del supuesto de identidad que allí posaba su reflejo. La página no refleja desensimismada, ya las palabras abisales que la habitan, circulan por ella, no miman la intención de un sentido previo, enajenado de la experiencia de volver a decir cada vez que *se dice*. (Aunque no se encuentra explícita en Octavio, cabría intercalar aquí la sospecha de que el lenguaje no sería sino el desarrollo de aquello increado, o, al menos, no creado en términos humanos: la palabra —no inhumana ni carente de humanidad, pero viva en la conciencia. Por su parte el lenguaje tiende a viciarse de estructura, al punto de

hacernos creer en nuestro dominio sobre el sentido, como si supiéramos de qué estamos hablando, según el grado de léxica adhesión al tóxico *natural* de una sintaxis. El lenguaje suele ocultar la palabra como el infinito su cola en la espiral sin punta.)

(...) *Cada día arrepentirse de una pregunta / Reclamar la dosis de verano / ¿Con quién compartir este semen de museo? / Abrázate a tu desnudez. / Abrázate al oxígeno. Que el otoño no / Te halle en actitud / De naípe. // Las paredes son / Los 4 puños del camino / Las 4 uñas de la muerte / Norte X sur X este X oeste / Antesala del cajón monumental. // Ni el dolor es el enemigo // (...) [«La balada del ciego invisible», en *Entre testigos*.]*

Sentido que Octavio toca: el sentido del tacto es el sentido de tocar. En el sentido quien se toca y al sentir se hace el presente... La reciprocidad del tacto absorbe la tautología del espejo con la imagen. Uno no es nadie, uno es nadie: se sabe con los poros, territorio sin mensura, inmensidad de lo ínfimo incognoscible desde el punto de vista del autocentramiento actor en el espejo. ¿Qué es *eso* que se sabe con los poros, que aspiran y expelen a la manera de incontables branquias? La lírica es una práctica conciente de la respiración: la voz es tan porosa como una piel que envolviera para desenvolver. La voz despellejada a la luz del día, expuesta con minucia deferente, elegancia de verdadera pregunta (sin ambición de dar respuesta u obtenerla, convertirla en un *bien*), despeja,



quita el espejo de enmedio no negándolo sino abriéndolo en su justo frío. en su tajo que es la raja entre los mundos, entre los lados, la conciencia dividida. Hasta lo abierto cicatriza un lado. contrario al oponente claustro. El sentido dice pero no habla. El que canta, habla indiviso; el ser entero canta. El afín de la voz es el oído: quien pronuncia no profiere discurso (dioscuro en la pantalla mental). Nadie simplemente está allí. Para estar. no depende de marco que lo afirme, límite fronterizo y policíaco al dejarse asimilar por un estado, suma de estados como celdas separación mediante. La voz señala la púa en el alambre mostrando, al mismo tiempo, que está en la mente esa mentira que hiere de verdad.

Así son las pirámides. / Así me traspasa / la pared del vecino; / saborea mi esqueleto / con su mirada que suena. / ¿Y yo? ¿Yo? Como tú, / atraigo la flecha y respiro. [«Edificio Fonseca». de *Biografía para feacios.*]

Cuando Octavio dispara la piel, no garantiza un reflejo; salta de la página y alumbra un área de los márgenes —casi imaginarios hasta entonces, y que su voz escrita devuelve a realidad matérica. a concretud— y hasta de lo que se creía saber: la página en sí, el espacio allí abierto y encerrado. No sigue apenas un comportamiento el poema cuando en sus aguas trae una voz. No persigue una meta(áfara) la voz que atraviesa el (des)nudo de su fascinación. Semejante al tropismo que libera con calidad entrópica o absorta de (mo)verse, precisa el objeto del poema ser el propio sujeto. Sujetado a

esa fascinación por palpar el otro lado del pellejo. es que esta poesía del exilio se dispara al corazón de la lengua materna. Leche es el lenguaje para el hambre fatal de la palabra. Pues ese hambre implica una cierta calidad de la experiencia. La voz envuelve a la piel como el lenguaje a la palabra. Mas la palabra no es un vacío difícil de llenar sino un continuo vaciarse para la resonancia. Y la resonancia es interna. precisa de una cierta calidad de hambre. Ese vaciarse hace a la índole de lo indecible. Despe(lle)ja. Se hará el intérprete de una voz que será su descaro, y es ahí donde surge. desde lo preverbal de la experiencia humana, la cinética lucidez (en cuanto transparencia) de esta otra lírica que no instala su intensidad. Su estrategia es a pesar del estilo. Y es ahí donde reaparece la figuraiguana del chamán. esta vez urbano y diferido por parlantes de papel impreso. La carnadura está diferida: ¿somos la realidad de lo vestido, no la desnuda realidad? ¿O el cosmético es la mente? ¿O el alambre es el cosmético? Y ¿qué celebra en nosotros el estigma intatuado? ¿Es fasto, es justo recibir el estigma de la mirada como si fuese luz para el ojo del cuerpo? (*La luz cortada al caer / sobre curvas lascias, pequeñas.*) La curación llevada a cabo por el poeta no es el desarrollo de una terapéutica; mucho menos la adecuación interesada de una terapia, de un intento de ordenarle a un supuesto trastorno la vuelta a lo adecuado. La experiencia poética (que no es privativa del autor sino tocante a la lectura) viene implícita en una especie de *ingesta* del lenguaje, que compromete la lengua hasta la raíz en la palabra. Su reflexión de Octavio, el prisma inverso, comprometido hasta el reverso. Reversibilidad que en su esplendor hasta a la sombra da de comer.



TIE M PO



LL EVA



UNAC AJADE



Al cerrar los ojos / Recupero la mirada / Imágenes fugaces / Piedras de humo / Que ocultan / El diamante / De la desesperación / Mi verdadero rostro / Es otra máscara / El párpado / Una herida / Que al fin cicatriza / —¿Quién eres? / —Estoy aquí / Una respuesta exacta / Estabas desnuda / Eras necesaria / Estallan los colores / En un cielo diminuto y mudo / Contra el párpado todo es blanco / El blanco es negro / El negro / Una fruta que madura / ¿Quién eres? / Ni la boca / Ni el cielo de la boca / La boca del estómago / La boca del fémur y la tibia / Golpes de sangre cerrada / Un escaso temblor / Ahueca cuatro mil paredes / De carne y de mentiras / Para respirar me oigo respirar / Respiro el ruido de mi cuerpo / Mi nombre es apenas otro ruido [«Nadabrahma», de Origami.]

No es fakir, tampoco asceta, menos pornógrafo o anatomista, quien pronuncia sin abrir la boca y abarca con la voz lo que a la piel le está impedido. Espira del oído interno, llama en la conciente coincidencia, que podría apartar hasta el aislamiento sensitivo, hasta la negación de cualquier vínculo dispone, en cambio, al juego verdadero, que en absoluto coincide a la fuerza con algún juego de la supuesta verdad o con alguna verdad puesta en juego: aquel del cual ninguna regla podría predicarse, ningún resultado por encima del equilibrio que se acepta en la inestabilidad, en la precariedad de todo enunciado cuando entre uno y otro jugador lo que crece no es la distancia sino el puente. Para lo cual es inexcusable recurso acudir a la aceptación: si la distancia existe, ¿adónde está? Si se está destinado a la separación, ¿por qué la voz no resigna lejanía? Entre dos, es uno el medio. Y la grieta de esta pregun-

ta puede socavar nuevamente los hábitos del pensamiento, que no se dirigen ya hacia un punto específico a ser ahondado, sistematizada la percepción; más bien asume la poesía su pensar. Piensa en voz alta. Pero esa voz de tan alta está muda por la abundancia en recursos para salir retóricamente del paso, confundiendo con el obstáculo, para sustraerse a la intuición deslumbrante y tal vez engeguecedora para siempre. Se hace imperioso tocar porque lo visto y percibido por otros medios, por otros sentidos, parece afirmarse sólo en la distancia. Y para atravesar esa distancia, para atravesar la lucidez, la inteligencia, el pensamiento mismo, para no quedar retenido de nuevo en la afirmación, se hace preciso cantar para tocar con la voz. Cantar el tacto. La curación del poeta no es explícita, porque precisamente se da en lo implícito. La lengua de piel implícita en la luz de papel. La piel reversible o lábil como un anagrama y la palabra impactando el lenguaje, implícito a su vez en la lengua. ¿Y la resonancia, la cavidad, el aspecto intraformal de la palabra: su condición básica, preverbal? La piel despiensa lo que construyo yo. Y conteniendo sobrepasa. La piel atraviesa el pensamiento, mientras éste queda fascinado, luciérnaga, con sus consideraciones acerca de la superficie y el fondo, por ejemplo. O la voz descarnada hace posible la encarnación de la palabra, que no sólo ha reencarnado, al fin, en la página, sino que puede curar —pero para lo cual no hay pruebas, cuando toda prueba proveniría de lo imposible— y, en efecto, cura, no de algún mal sino del mal del mal, de la división, de la repartición (económica) del sentido en fracciones absolutizadas. Y ese juego antes aludido vendría de la mano de la reciprocidad en tanto fuerza inherente al sentido, en tanto éste sería a lo humano como lo hu-



mano a la voz. Este juego de inclusividades reconoce concre-
tud en la palabra. no la referencia sino el cuerpo visible y so-
noro que se materializa en la mente atravesada de conciencia.
Conciencia del lenguaje en que subyace voluntad de palabra.
Tomar la palabra. ofrecer la piel.

*Apaga el fuego con las manos, me dijo. / Yo apagué el fuego.
Es decir, quemé las / manos. Vislumbé entonces la semejan-
za entre / el cangrejo huidizo y la arena, abastados / —como
flores— de una belleza cruel, / inútil. // Los detalles del caso
son relámpagos: / dios es el culpable. Aquel niño, borrado /
bruscamente, adivinó también el enigma. / Enterraba cara-
pachos con pinzas cerca del / agua, en los pequeños castillos
del / verano. [«Parábola con cangrejo», de *Cómo escribir
con erizo*.]*

Es decir lo material del lenguaje: su aspecto visivo-tangible,
consiste y desconsiste. sopla el esquema de toda teoría del
sentido y en vez deposita la ofrenda del chamán, depone las
armas. en manos del que sueña. En el oído está la voz. pero
el que sueña no es el dormido. En nuestros días el poeta pa-
rece desconfiar de su inspiración porque hasta en ella se ha
atrevido a considerar la fijación latente, cristalización que
hace de la transparencia un escudo —es decir un espejo. Si
no habla ya en trance. o pretende que su visión merezca un
braille. un reconocimiento por el tacto, no puede en cambio
dejar de sugerir el trámite de la otredad, de provocarlo inclu-
so a niveles (¿telepáticos?) desde luego imposibles de soportar.

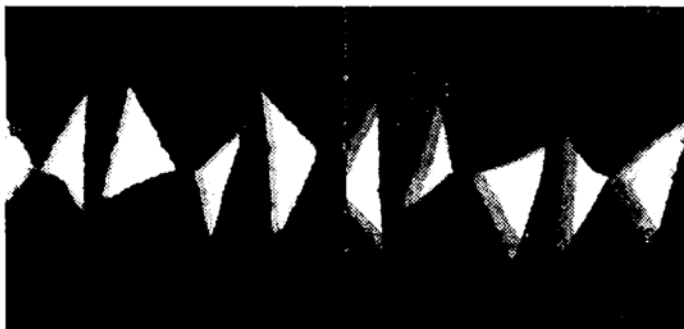
Y en tren de exageración, podría añadirse que un lenguaje
concientemente materializado no tiene cómo prescindir de su
resonancia, su capacidad de corporizar. de ser un medium
para la afinación de la conciencia en su tránsito. Las meta-
morfosis de Armand no derivan hacia una moral para con-
versiones según la reconversión del bardo en su vaticinio so-
litario contra el mundo. No, carente de protesta como de so-
porte metafísico, lo que denuncia siendo descarnado al no re-
ducir su extrañeza a repertorio tópico, lo impele a asumir, en
su yo lírico, el rol del descarado. Como *trickster* que es. pues
ríe cuando los demás lloran y llora cuando los demás ríen, no
hace distingos entre risa y llanto sino que pone en evidencia,
entre otros factores, la docilidad del acatamiento a las fron-
teras y a la existencia devoradora del Estado. de todos los es-
tados, de cualquier predeterminación de la experiencia. La
metamorfosis. del sentido como en la materia. es quietud cen-
tral que no fija su equilibrio. El poeta no actúa para un pú-
blico. decididamente el lector del poema no está en su piel si
persiste en la adecuación a su nombre. Debe tomarlo en con-
creto. así como a todo nombre. y dirimirlo ante su concien-
cia. Así como se denigra el cuerpo en pos de lo abstracto: se
aplana el pensamiento en pos del culto al cuerpo en su pon-
deración desalmada. Elevar la conciencia. o removerla. o
disponerla en cuanto partícipe en la presencia activa de la
metamorfosis. Allí el sentido en ningún punto reside y sin em-
bargo gravita pneumático puente entre los puntos que de tal
suerte en su seno disuelve. Por eso una poética de la visión se
impone crítica de la mirada. No de cualquier mirada: de
aquella que se pretende resuelta en la identidad. en el auto-
centramiento que es la obsesión de los particulares. A la luz

del tacto es que Octavio fue visitado y vio el acto tras el actor. Pero no prescindió del actor en tanto cuerpo en sus cambios, en tanto teatro último de la experiencia. Más bien fue investido por la embestida de ese espejo de palabras obturando la palabra, capturado el cuerpo en el discurso, anulador atávico del verbo en lo que tiene de posibilidad más que de reflejo. La lucha del lírico contra su imagen implica la revisión (la reversión) de lo aprendido, adonde la palabra, cada palabra, nombre, se articula y exhibe por primera vez. Lírica de lo que surge a la interrogación que es un vértigo que no aspira —de ahí el vértigo— a la consumación de una respuesta, que nunca cede a la ofertademandada de algún responder. (Juan Antonio Vasco: «La verdad es que un hombre sensato encuentra un sillón hasta en el borde una herida.») La renuencia al eco de la imagen no olvida la resonancia, a la que tiende quien más vive por solo recordar que vive. La práctica-puente no se predica ni se predice. Antes de decir: ¿qué se decía? Después de decir: ¿quién se diría?

Nace la piel, nace la mitad del mundo, / señora de fáciles leones. // Lejos hago ríos que van a dar a la mar; / más lejos hago un barquito de papel y me voy. // Subo hasta mi sombra. // Cae el cuerpo soñado sobre otro cuerpo que sueña / y se enrosca en la oreja la punta de la lengua. // Así cantan los pájaros y yo los oigo cantar. [«Madrugada», de Origami.]

Por su escritura Octavio Armand casi impele a decir que la poesía es cuestión de piel, y que la porosidad del sentido se

hace tangible en la concreción de la palabra. Lo cual no significa asequible según intención. La serpiente del sentido cambia la piel de quien se entrega a su corriente. Lo cual no cierra un círculo sino que expande rectángulos iluminados desde atrás: cajas de texto cuyo vacío es su plena paradoja. Peor para el lírico, si sólo en páginas renunciara a identificarse consigo mismo o con el borde de percepción llamado Época, por exhibición de atrocidad (el arte por helarte) o la marca contigua de un sacrificio hilarante o un fundamentalismo objetivista. En vías de reciprocidad, surge casi callada y caladora la ironía de Octavio —no exenta de ternura en su exposición del yo en cuya lírica el *Quién* se repone de la significancia—, cernida sobre el hombro del que lee leer con la fatalidad propia del acto escritural, que así asume espesor silencioso. El lenguaje es ofrecido a la ardencia del silencio; el lenguaje se absorbe en la observancia del que dicescribe: la identidad se disuelve en el aire pronunciado. El tacto no habrá de salvarnos de la caída en la contingencia, de lo retráctil de nuestras interminables adaptaciones a la forma, a las condiciones tiránicas de la forma, pero estará escrito con luz indefinida. Una especie radiante de inocencia siembra lo absorto del silencio; en la poesía de Armand vuelve a emerger en el hecho intacto de la voz. ¿Y los juegos de palabras? ¿quien juega con palabras no danza acaso con la muerte —con la cesación del significar, su disolución en el silencio? El reverso de la piel es la conciencia de ser. El reverso de la piel es más acá de la imagen. Tripas y entripados contra la trampa que esconde la verdad, trampolín del truco mismo de ese valor de verdad. Laberinto intestinal por donde circula el minotauro. O la piel sella el vacío reversible y en espejo. O la poesía es un juego per-



LA MARIPOSA



s Argentinas | www.ahira.com.ar

verso polimorfo que se enciende hasta con la moción de lo separado. con la ilusión hiperreal de la distancia. La insuficiencia es una cara. Bajo la piel se está desnudo. La piel es la evidencia del desamparo y lo que ampara a ese vacío, continente que tiembla y vibra al más ínfimo contacto. La sabiduría de la piel no ha empezado, inútil pretender adjudicarle siquiera un comienzo. Poesía es acción en que el actor respira entre paréntesis. Sólo lo reversible está escrito y nadie lo lee. Nadie tiene cara, nombre, destino. Lo irreversible es reversible. La referencia es irrelevante. Cuando la palabra no encaja como un guante en el sentido, en la pretensión de un sentido previo, tocar es curar.

*Desde hace media hora me estoy diciendo: las palabras no son huesos. Abre las manos; suéltalas. Vuelvo, así, al recodo familiar. El punto de partida que son las cuatro paredes del querer decir. El umbral donde la urgencia de decir llega a su máxima expresión, precisamente al rozar con la más absoluta carencia de medios. (...) La voz, pero enroscada en los colmillos; la voz, pero como pegada a la enorme lengua de un ahogado; la voz retenida por unos segundos más durante la tortura. Lo demás, por desorbitado o excesivo que parezca, es aproximación. Todo está ya en el punto de partida, lengua amarrada con dientes; todo es anterior a lo demás, que es el texto. [«La palabra como periferia». en *Biografía para facios.*]*

La imposición de manos evidencia el haz que se desprende de la piel. Una de las pocas zonas no impúdicas del cuerpo, ade-

más de la cara (regulada, domesticada, entrenada día a día en el espejo que es la mirada al desdoblarse, infatuada en el gesto aprendido, en la sobreintención de lo que actúa), la mano, ambas manos, configura la última zona de la dermis que no puede estar desvestida. Investir la mano ilusionista, exponerla a la caída en la horma envolvente, en el tacto arrancado de la piel, sería la negación definitiva, el punto atroz de la catástrofe en que la percepción al parecer se precipita. No sería demasiado agorero proclamar entonces la concretud del aire, si es el aire libre: la voz está desnuda y por eso se enmascara, para seguir desnuda más allá de la desnudez. La cara jamás estaría desnuda porque la visten estas infinitas máscaras que son a la vez testimonio metamórfico de su aislamiento. Claro que el yo separado se encierra en su piel y se constituye en carcelero de su sensación viva; la gravedad de la autoafirmación, de la autoridad en cualquier caso, queda precisamente desautorizada cuando la lírica pasa, de replegarse en la voz, al despellejamiento del significado por estratos. El descaro es más desnudez que ese repertorio de muecas y ensayos del detalle que regulan la circulación social del rostro. La cara suele ser el diplomático que nos pondría a resguardo de lo orgánico (por eso Holbein, estudiado por Armand, no olvida la calavera al dorso de la tela con el retrato de los Funcionarios). Pero tal resguardo sólo es en apariencia, y ésta no nos saca de lo fatal. Las apariencias no engañan: quien se engaña es la mirada si pretende fijeza del sentido. La metamorfosis libera, sin embargo, el hecho palmario de la piel, la presencia que encarnada atestigua su inaferrabilidad sin fondo. El sentido es cenestésico bajo conciencia acrecentada; su corporizada sensación es su acontecimiento espiritual. Allí donde el

ESPERO I VA



PIOLINES



Y DEL FIN ES



sentido florece, nada está desnudo o vestido, nada se oculta o se sugiere, nada está expuesto o en peligro, abierto o enclausurado en el secuestro del sentido. Si del sentido se habla, ay, entonces habrá que abrir un paréntesis para no ponerlo allí, o para poner eso vacío que llamamos (). Si del sentido es que se habla, ya, es que se ha perdido. El silencio se abuelve de la forma. Lo que habla es el (t)acto. Quien está leyendo su ignorancia no puede evitar, y es en esta ausencia de respuesta donde el sentido madura como el felino viento lezamiño: *para no dejarse definir.*

¿Qué ojo, pues, se abre en mi boca cuando repito las mentiras del silencio? Vocifera voz si fuera voz afuera. Porque el espacio miente. El tiempo miente. Aquí estoy. Todavía no he muerto. No me han matado. No me he matado. Aquí estoy. Pero aquí es ¿Dónde?, y allá, allí, arriba, debajo, enfrente, son espacios que no existen. Que no insisten. Ver y mirar; ver, nunca mirar; ni ver ni mirar, sino soñarlo todo. Conozco a la noche mejor que la palma de mi mano. Porque es siempre muy tarde en este cuerpo. Oscuro. Y un erizo. Las púas, todas, hacia el origen. [«Sueño de ciego(2)», de Cosas pasan.]

La consideración de la palabra o crítica del lenguaje es simultánea a la acción del tacto o meditación de la distancia. Quien ha tocado, conoce lo que lo lleva de la mano. No que conozca con sapiencia adquirida o aquiescente, sino que se ha consustanciado con la piel, con la distancia, pues para tocar es imposible no ser tocado. Sin esta rendición a la versátil delicadeza,

que es a la intimidad lo que la veracidad al enlace o unión, único puente asible, no se conoce confianza o cortesía (la piedad sería un género muy menor de compasión, eviscerada), hospitalidad que ennoblece al huésped: al sentido, su corporeidad. Su concretud es su evasiva: es imposible aferrar lo que se toca sin riesgo de sofocar lo intenso, lo recíproco. Si se vive el propio cuerpo como en una propiedad, la piel deviene frontera, el aura es raspada con los bordes de la imagen. Pero este pensar lírico de O. A. queda al margen del exilio que comenta y desmenuza. Pues semejante clase de exilio no ajusta apenas con la imagen del perseguido por las fuerzas de un orden, sino la del que ya no reconoce fronteras. La piel es un *satori* de entera cenestesia, sólo perceptible a la conciencia mediante la meditación en el contacto. Algo de la presencia no está fuera de la forma pero tampoco es mera forma. Algo que no resuelve más allá o en alguna parte, entre las islas de percepción lúcida. Lo curativo del poema, es decir su lucidez en cuanto a lo propio de un decir, sería también la experiencia de ser tocado por la voz. El lenguaje devuelve a la palabra y la palabra al silencio —adonde se está a solas y, sin embargo, menos aislado que nunca. Lo aural de la voz impresa traspasa la frontera perceptual y comunica el aura a la conciencia. Más provenzal, aunque sin ostentación de su mester, que efecto Kirlian a manera de placebo para calmar la sarna escéptica, la sorna que atrae la forma a su imagen: sin secuestrar el soma, el aura no toma distancia de la piel. La página es piel para una voz inclusa. La voz impresa es impúdica, aísla la voz que reviste; pública, hace extensa por metonimia la corriente sanguínea del sentido. Allí la emoción se sostiene a tal punto en su logos que parece un dispensar su



VUELAL IGERRAH ASTA

ELPU E RTU RAPAZ

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

pensamiento. El pensamiento es cuerpo del que sólo notamos la piel de la expresión, las minucias de superficie sintáctica o articular. Pero esa superficie es la presencia.

*Y ahora añado pájaro a la hoja. / Hay voz en la palabra. / Aquí estoy, tú me oyes. / Como si tocara una semilla / Y abrieras la semilla: no estoy solo. / El cuerpo se despeja y asombra. / El cuerpo pone corazón sobre la piel / Y borra sus tatuajes traspasándose. / Sobre la piel ¿sobra la piel? / El cuerpo, la palabra: no estoy solo. / Detrás de la tinta, como raíces. / El pulpo que huye refleja. Como raíces.[«Visita», en *Cómo escribir con erizo.*]*

Meditación de lo inmanente que irriga sentido a los confines de cualquier factor de contingencia, incluyendo por supuesto el destierro de la desnudez. El silencio es abarcante. Ya que de considerar la materialidad verbal como aspecto de la connotación, como indicio de la presencia, se desprende de hecho que meditar la inmanencia es intensidad. Lo intenso no se colma de sentido; el sentido no prescinde de la metamorfosis, que no alcanzando fijación tampoco apuntala una prédica. Ya que el sentido se guarda siempre un poco de la percepción —y siendo ésta el resultado de un entrenamiento—, lo intenso va hacia un silencio así como viene a revelarse el vacío que sostiene a la presencia. Pero este perorar sobre el silencio sólo toca su fracaso: si el silencio es la afinación del sentido, aquello que no puede siquiera connotarse, no es menos cierto que el sentido es la presencia en lo que tiene de si-

lencio. La presencia, tras el sujeto, en su piel, es portadora del sentido. Lo que éste recorre, lo traspasa, lo asimila, lo libra a la no-definición que no es indefinición, a la metamorfosis. Resiste el sentido a la imagen devorante, meramente expresiva, que vive más del reflejo que de la experiencia. Lo que teme la mirada fronteriza, guardiana de sus haberes y deberes, no es tanto la muerte cuanto la evidencia de su porosidad. Palabras concretas y silencio que nunca se concreta. No tiene forma el sentido; si la tuviera, sería como aquello que se hurta al reojo en un espejo una vez vencida la tentación de mirarse. Matiz que nadie atrapa, el instante sigue intacto como el pez de río imantado por el origen que lo disuelve y renueva. (Joseph Campbell: «El efecto de la aventura del héroe cuando ha triunfado es desencadenar y liberar de nuevo el fluir de la vida en el cuerpo del mundo.») Alguna poesía, cuyo lirismo no da consistencia a la ilusión de un yo dominante sino que apuesta a lo intenso en tanto disolución de toda identidad en el cambio y el intercambio, mantiene diálogo votivo con la épica; allí la voz es el periplo. El *viaje del héroe* no persigue el cumplimiento de un itinerario; su aventura, al exponerse a la intemperie, es interior cuando las cosas la tocan. Desde la piel lo ilegible no sería.

A gritos salgo del mapa; creciendo a borbotones. / mido latitudes y quejas que se prenden al / vecino ;sanguijuela que finge ser adorno! // No debo dormir. Me duele el aire, y al verme, / los senos de la madrastra escupen. Me ahogo en / su rebozo de saliva. Estoy infinitamente más / cansado que las piedras, un enorme caballo / galopando sobre las rodillas. // ;Ya



CINTIA VIETTO

Argentina | www.ahira.com.ar

*nada cabe en mis ojos! ¿Quién les untó el / párpado? El ce-
rrojo es un espejo irresistible, / una escama negrísima es-
carbando el fuego, las / entrañas. ¿Quiénes ruedan en mis
venas? ¿de / quiénes son estas manzanas que abultan el la-
tido, / llenándolo de harina inútil? ¿quién soborna las / po-
cas sombras que me quedan? [«Monólogo a dos voces», de
Entre testigos.]*

El ensimismado monólogo (como mínimo en lo doble de la voz) del poeta se extravierte configurando la eclosión infinita de la meditación espontánea. No de lo espontáneo en cuanto sobrevaloración del azar, sino por mantenerse ajena la intención de hacerse discurso. La lírica llega por disolución del autor, o porque la voz en el Autor se disuelve. ¿Será en tratos con el azar, la insistencia práctica del difícil y directo contacto con la palabra indivisa del sentido? Es tan explícita su fuerza evocadora, su don de hacerse sentir aquí operando allí, que el topetazo del silencio pone las cosas en su sitio: en movimiento. Dispone la conciencia a su no-lugar. (Si líneas antes se murmuró acerca del vértigo, ahora se podría acercar el oído a la página, tal Atahualpa surcó su atención hacia el volumen con los Evangelios que le tendían como una trampa conteniendo la Palabra: el inca, ahondando la caracola del oído, no halló la resonancia. La voz estaba ausente: el evangelizador, eclipsando cruz y espada, obnubilado por su metáfora, impertérrito ante el oír ajeno que despreciara.) El oráculo lírico abre invención, de ahí que su índole no sea profética, nuncia, sino partera: solicita la voz toma cuerpo, sobrepasa la identidad (lo aceptable). Vela el rostro para una transfiguración que es una transmutación: indagación en lo verbal para sincronía con lo preverbal. O lo para-verbal. Oráculo lúbrico, flujos del goce y del dolor, haciendo de cada raptó lujo de parquedad. Un trabajo de parto para el que se hace necesario donar la identidad, la reserva del autoenclaustramiento en aras de una mayor persistencia energética del sentido. En la existencia la vida se renueva, cambia la piel; en la lengua poética retoma la palabra su prestigio silenciado y silente. Si la piel, último borde de la forma *hacia afuera*, cada vez más lejos lleva, al menos queda la cóncava voz del corazón.

*De boca en boca, una sola milagrosa fruta de palabras. El
gago la mastica verde. Podrida, la devora el mudo. Tú la
saborearás con deleite y asco, roja nata de palabras.
Mientras vivas, callando, mientras mueras, hablando ha-
blando hablando, ese dedo sucio sobre tu corazón. Muere
y no te matarán. Calla, habla, y no serás comprendido.
Etc. [«Tienes la lengua larga», de Piel menos mía.]*

En Octavio las metáforas se abstienen hasta la actualización, de suma metonimia, del lenguaje metáfora de la palabra y la palabra metáfora del sentido. Pero no imprime iconografías; más bien suprime toda identificación con la cosa metafísica que abomina la piel. Por ejemplo: la misma mente que concibe el laberinto, parece sugerir Armand, conspira por la libertad. La mente consiste de sus asociaciones: la salida al laberinto de los debates con el espejo, ¿no es asimismo entrada, inicio, invitación al atravesamiento del umbral? ¿Pero umbral entre qué magnitudes, la piel? Si el laberinto habla y habla, la libertad simplemente puede ser entrelínea, condición de inasibilidad del poema. (Delicadeza, a veces, de un golpe oportuno a la expectativa.) Libertad para la cual es indispensable donar la propia libertad, cualquier resto de propiedad, cualquier sentimiento de autoridad sobre el sentido. La donación del poeta es la del signo habitado, indiviso del común espíritu donde late el secreto irradiante del sentido. Octavio emprende su estrategia verbal pero para disolver cualquier indicio de diplomacia, de prolijidad incluso, en la medida en que su voz está dispuesta no sólo a atravesar el magma de significados en busca del sentido, sino a ser atravesada, sacada de su claustro perceptual. Octavio la emprende a pesar de los espejos enfrentados y contraría, sin además de solipsismo, lo estático del monólogo lírico, al favorecer apasionado la insinuación de la máxima inmanencia. Jamás pierde contacto con su derecho a devenir la fuente de cualquier diálogo, de cualquier divergencia, de cualquier tensión. La calidad de ese encuentro, entre la conciencia y la voz, realza la experiencia en tanto articulación de inocencias infinitas. Sin saber, sin atenerse a algún saber, la poesía afina la ignorancia que late a la voz. Pero no ignorancia opuesta a un saber, ni inocencia contrariando una culpa, sino en concreto, en las inmediaciones del abismo que presupone reconocer

la meditación en lo inmanente —de la que la materia verbal está preñada. No que Octavio se haga el inocente, ni que peque de ingenuo, sino que su palabra hace contacto, justamente cuando «los hechos a la vista de todos» parecieran bullir en masa a expensas de la reciprocidad. Cuando no encuentra cómo apelar a la intuición cinética del lector, cuando roza lo indecible, enciende al menos el enigma crudo de su fuente. Todo lo cual, dicho así, podría sonar alusivo a una ultimísima poética del éxtasis, cuando la de Octavio, si es que se mantiene unívoca en alguna parte, promulgue tal vez la urgencia de una abstención que es también un exceso. Reparatorias, aceptación y rebelión. La mente que conoce el laberinto, se aguza instrumento para el cambio. ¿Qué es lo que viene a cambiar esta poesía, en tiempos en que hasta el lírico suele verse forzado a acudir, ya ni al sarcasmo sino a la crueldad, a la manipulación subliminal, al aplacamiento de su ser en trance de ser? Conciencia es de lo ínfimo, puesto que reserva energía compasiva, fidelidad al ritmo del pensamiento: la voz lírica es atravesada.

*Prueba estos trapos digo, / mastica bien esta carne. / ¡Yo me limpio las uñas con colmillos de elefante! / ¡Nunca olvidaré cómo hablar a los dioses! / ¡Qué más quieren! / ¡Los poetas son unos hijos de Poe! / Por eso escarbo al revés con letras de niño. / Por eso escribo apretando hormigas / en el nombre del padre y del hijo. [«Cuarta carta de relación», en *Biografía para feacios*.]*

Refiere San Buenaventura que Francisco de Asís se vio llevado, por lo estricto de su práctica, a la perplejidad ante la disyuntiva entre prédica y plegaria. Al fin optó, según nos ha llegado, por la segunda: a la ponderación (aun de lo imponderable) por el discurso, antepone la experiencia de la palabra, que también lo es de lo innominado; a la difusión más o menos convincente de su persona, la expansión interior, que también es exposición sin atenuante, sin engañador o engañado. Una especie amorosa de anonimidad florece la voz incantatoria. La profundidad del corazón es resonante de sincronicidades al interior inagotable del tropismo del sentido, su continua intensidad entre las letras-relieves

de la *impecable* superficie. (Paulo Leminski: «¿Para qué sirvo si no para esto, / para ser veinte y para ser visto, / para ser versa y para ser vice, / para ser la super-superficie / donde el verbo viene a ser más?») Octavio nada más parecería balbucear desde el punto de mira de una empobrecida comunidad de la lengua —adonde lo incondicionado ha sido excluido de los órdenes de lo real, el escepticismo se ha tornado sinónimo de inteligencia y el pensamiento no sistematizado de la lírica forzado a conducirse por los márgenes de la razón— y aduce que la letra es la lepra de la página. Y al mismo tiempo: ese blanco al que parece vulnerar no ofrece marco para la voz. Si la sitúa, eso ocurre en la justa intemperie de su resonancia. No sería cuestión de medida tanto como de ritmo paridor, renovador de lo incondicionado. Nieve inversa dibuja la voz tipográfica. Si las superficies son índice de una presencia existente, los fondos y trasfondos no se dejan así nomás nombrar. (Y otra vez Leminski: «Ninguna página / jamás fue limpia.») En vela deja Octavio nuestro alcance; lo ha azuzado hasta lo íntimo: reversión de la persona localizable o aceptable, no deja de morder su anhelo de honda desobediencia (civil). La meditación de la poesía sólo puede darse en consideración de lo orgánico. Su permanencia en lo inmanente alumbró la fragilidad de las aproximaciones. Aun bajo conciencia de reciprocidad, la voz ha debido devenir su propia escucha. Cantar con letras de imprenta: ningún saber se ha fijado. Si Conocimiento es por asfixia (retención en una moral) de aquello conocido, semejante desconocimiento asumido por el poetizar será, antes que nada, acto de presencia, acción, con lo que *eso* contiene de enigma. Nadie regresa del viaje. El desconocido es quien habla. Réprobo, el poeta es leproso de la *polis*. Canta cuando desaprende a hablar; cuando deja de proferir, prolifera el sentido. Dentro de la sintaxis del orden forzado, la belleza se reduce al maquillaje, el éxtasis está prohibido. La desnudez, vergonzante ofende, o vende mercadería. Salir de sí, esa otra desnudez, también se juzga atentatoria, y, de no ser absorbida por los dispositivos culturales de turno, se hace acreedora al castigo, la exclusión del consenso. Pero la poesía es ilegible porque no puede ser legalizada. El simple desacuerdo con el orden cada vez más establecida, cada vez más firme y uniforme —y aunque en ello resida precisamente su inevitable fisura, su grieta grande—, deja inerme, desnudo, al desobediente: los

dientes de la moral son afilados. La moral se demora en las formas, cuida la realidad del valor de Estado: la existencia del vigía, del *dictador*, deschavan la vulgaridad atroz, la carencia, la desintegración palpables en nuestras concepciones —a falta de ideas— de sociedad e individuo, cuerpo y planeta. Y como empujón paradójico que buscarse la restitución del equilibrio justo antes de su suposición, el poeta hace de su renuncia a la posesión del sentido un elemento integrador. Donde la *intelligentzia* suicida el pensamiento, el desasido saca la lengua. Despiensa donde otros afirmarían pensar, calla donde otros creerían que habla. No recita en la Corte de los Milagros miserable acróstico o copla de ocasión para salvar, todavía, el pellejo: deviene observador implicado en su ironía. Su otra sintaxis es reflexión, su reflexión plegaria. Su humor se cobra en letras de imprenta. Su impronta, a pesar del *mundo* de la mirada, celebra en espiral los recorridos altamente verídicos del ojo. Hay inconfesa solidaridad tras esta apariencia confesional. En épocas de supérstites fronteras, nadie escapa al destierro. Aun vuelta obscena la desnudez visible como se arranca una lengua, persiste la deslumbrante desnudez del ser entregado, por nacido, a la experiencia. El poeta escribe la autobiografía de un paréntesis. Si el ojo ha sido arrebatado por la mirada y el oído engañado por el discurso, concurre imantado al tacto, pasión concreta. Si la palabra es lo preverbal, el poeta no puede ser más concreto. Por ende debe soportar innumerables pruebas (indiferencia, hostilidad, aprobación, interpretación) en la insistencia ancestral de la atención por no fijar el sentido en el lenguaje. Lo receptivo es lo intenso; la experiencia poética revela incondicionado lo inmanente. La desnudez nos habita.

*La superficie / Es el lugar / Donde la luz / Tiene lugar / Contra el párpado / Contra el olvido / Contra la memoria / Contra la mano / Disuelta / Al escribir la mano / Contra la palabra / Que tus ojos borran / La palabra escrita / Que nos sirve / No sirve / Contra ésta / Que / Ahora mismo / Flota / Entre / La sensación / Fugaz / Y el sentido / Vertiginoso precario / Falaz / Nulo / La palabra leída / Que no sirve / Nos sirve (...) Te borro y te dibujo / En el lugar / Donde la luz / Tiene lugar / Las líneas de mi mano / Son las líneas de tu mano / Lees / Lo que tus ojos / Escriben / Así comienza el poema [«Caja», en *Origami*.]*

Nota . Las citas de textos de O. A. con las que intenta dialogar este escrito, forzando en todos los casos su visualidad (pues O. A. cultiva la página), como se habrá notado son inclusiones un tanto al azar. Sin embargo la coherencia asistemática de su poesía hasta la fecha publicada, hace que pueda leerse como un solo libro mutante e inconcluso que el poeta va laborando en tiempo cronológico, aunque en aras de ese tiempo alterno del que cualquier fragmento suyo bastaría para empezar a seguirle el rastro. Por otra parte, sería de gran utilidad para el lector sediento o sedicioso, recurrir a la lectura de dos ensayos por sendos escritores argentinos: *Conversación con la esfinge*, de Juan Antonio Vasco (Editorial Fraternal, Buenos Aires, 1984) y *Octavio Armand y el espejo, o América como ucronía*, de Luis Justo (Ediciones Poket, Caracas, 1988).

—REYNALDO JIMÉNEZ

Cintia Vietto nació en Buenos Aires en 1967. Se dedica, según ella misma dice, «a la gráfica experimental, producciones de indumentaria en miniatura y diseño». Colabora en la revista de historietas *El lápiz japonés* y en diversos medios gráficos. Las secuencias incluidas en págs.

102/113 —pasibles de ser leídas: poemas visuales— forman parte de una serie de seis libros de artista (10 cm x 10 cm). También son suyas las viñetas que se intercalan en págs. 82/100, 116 y 118, más el detalle que aparece aquí y en la tapa. Entre 1990 y 1994 residió en Berlín, Amsterdam y Moscú, adonde participó —junto a Marcelo Weissel y diversos músicos— en unas 200 performances, sobre la base del cruceamiento entre instrumentos musicales electrónicos y otros hechos con *materiales extinguidos*. Este mismo concepto la encuentra abocada a la realización de exposiciones vivas de diseño.



SEÑAS DE SONIDO



—CINTIA VIETTO

No a simple oída, sino tras pasar —los ojos cerrados— esa suerte de sobre-jerarquía que impone la vista, el sonido opera en un intracampo de pura inespacialidad. Zona inversa —espacio negativo—, ilimitada en su núcleo y sobre la cual la conciencia construyó el punto central de su laberinto. Sin embargo (la paradoja es que no hay paradoja) un portazo remite a un lugar —arriba, a la izquierda—, o se vislumbra algo como una proto-imagen, cuando un ruido de camión cruza el penumbroso anfiteatro de la cabeza. El sonido es en ese ámbito, índice singular del espacio, esencia y seña de una sustancia inmaterial que se imprime (el camión hiende un poco la muelle oscuridad interna) como una imagen resonante de invisibilidad.

Por el sonido, cuerpo de la onda captada en su trascendencia acústica, el aspecto invisible de las cosas se hace presente en el tiempo, se diría, ilumina el dominio interior del espacio: el silencio. Pero no hay un verdadero silencio (el silencio es sordo), sino un tejido ondular, no configurado, multidireccional, de napas subyacentes, todas y cada una a la vez profundas y superficiales; una dimensión envolvente de sus-
tratos punzantes y fugitivos, de

situaciones sonoras, donde cada percusión deslizante, el gris ruido ambiente, cada veta molesta de ruido, en el zumbido de lo inmediato, es percibido sin representación. En el umbral de esta pura percepción auditiva, toda la sonoridad del mundo es una vasta floración de estridencias, susurros, crujidos, glissandos que lleguen de esa sustancia vibrátil y transmisora que, a través del alquímico taller del tímpano y el martillo, es procesada en las terminales nerviosas del cerebro a partir de tensiones equivalentes de información química.

Espejo acústico, la conciencia capta el vaivén interminable, sostenido y continuamente variable de la materialidad sonora circundante y, mediante el artificio de la percepción subjetiva funda un mundo de signos, lleno de posibilidades de sentido. Se escucha el *canto del zorzal*, como arrecia la *lluvia* contra el vidrio, el sonar del *viento* entre las hojas; se siente la clara frescura de un *rumor de agua*. Se dice de un eco lo que retumba o rebota y regresa como su laminada secuencia. Se califica, si es preciso, un estrépito como espinoso, una música saturada; se refiere la *angustia* de la lenta oscuridad de los bajos; se oye el palpitar socavado del tiem-

po en el cuerpo. Uno imagina el chirrido deshuesado de la sierra en la carpintería contigua, y las reverberaciones nerviosas, agudas, de las cuerdas de un violín, promueven casi la esencia de una descripción plástica y mental, una paisajística subjetiva de la sensación en el mapa interior de la conciencia.

Caracol parlante: tenemos palabras, pequeñas efigies de sentido, talladas en sonido por las articulaciones de una lengua, con lo que sólo son vibraciones laríngeas, resonancias de paladares y labios, sutiles modulaciones de las cuerdas vocales para reproducir antiguos desarrollos guturales de onomatopéyas devenidas, hace tiempo también, imágenes, metáforas acústicas. Sumamos nuestra voz al tejido siempre inmanente de lo que sueña, para decirnos el mundo, para repetir un maullido, para comunicarnos el miedo (el medio) de nuestro silencio, para explicarnos que la separación que escuchamos en el camino del signo es un modo especial pero incierto de ser que en las cosas resuena y en algún tiempo oímos con primaria intensidad. La conciencia ha hecho del oído la ventana de la casa de la palabra — y de las palabras, la interferencia primordial con el sonido puro, el que permanece y sucede al borde del significar.

(En un principio, la (con)ciencia del sonido puro pudo describir la naturaleza y esencia de su objeto, determinó la velocidad, la frecuencia y la longitud de la onda; intuyó la específica organización molecular de cada materia, la relación simple de los armónicos, la serie de sub-sonidos imperceptibles, concomitantes y transitorios que la coloreaba —el sonido particular de la madera, del metal o del vidrio—; distinguió las leyes de intensidad y altura, las razones de la resonancia, descubrió la concéntrica y aérea esfericidad de las infinitas partículas en conmoción que lo transmite. Pero allí donde la experiencia física hizo visible causas y efectos del continuo sónico, para desarrollar las posibilidades tecnológicas, y demostrar incluso el punto sordo de su imaginación, justamente allí hubo un desvío, mejor dicho, un salto, ya que de las inflexiones de la voz, del ritmo repetido de los pasos, entendió también que era posible domesticarlo, construir instrumentos ya no para reproducir o imitar al viento de las cañas sino para crear una metafísica del sonido: la música. La música —trazos de notas, líneas de tiempo, ramas melódicas de gotas polifónicas, de cadencias rotas, de efímeras trascendencias de simultaneidad, de acordes, de armonía— ha re-esencializado al sonido transformándolo en obra, creación: obertura de la forma en una pura inmanencia de sentido.)



Aparentemente, no hay salida posible del laberinto. El sonido de las cosas (la sensación (in)tangible de las cosas en el cuerpo, la ecuación subjetiva de nuestras respuestas acústicas), nos apresa y nos envuelve en tanto el oído nos sostenga. Para oír un sonido puro hay que escuchar abstractamente, abstraernos necesariamente de las cosas, de sus señas, de sus signos e indicios; abandonarnos a una escucha sin oído y sin sentido. Allí nos perderíamos. Pero si, tras pasados de oreja a oreja —los ojos incluso como microaudífonos— nos dejaríamos atravesar por el balbuceo bajo del mundo para acceder así al borde de la percepción primera (contemplación activa de una escucha absoluta), esto sería la altura del puro oír. Se *escucharía* allí verdaderamente la marea insignificante del sonido, su trama aural, la más concreta vibración de lo inteligible.

La puerta del grillo.

FLÓRULA PRERRAFaelISTA

Lo que normalmente sucede con todos los vencidos, en cualquier historia de que se trate: se toma de ellos lo que hace falta sin nombrarlos (...) son plagiados en el sentido amplio de la palabra plagio, que puede llegar a ser hasta el desarrollo de un tema inicial.

MARÍA ZAMBRANO

***Hermandad Prerrafaelista, verano inglés (sic) de 1848:* tres jóvenes arcaizantes (Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais y William Holman Hunt), fundan una hermandad de pintores con variadas adhesiones anacrónico-utopistas, a la que luego se agregarán poetas con disipadas tonalidades sensualistas-pictóricas. Aunque sería más exacto (por impreciso) decir: que ninguno de los *hermanos era a secas*: pintor o poeta (generosidad o acierto de una esmerada desmesura): cada uno, a su *maniera*, desbordaba los límites de su oficio de forma que un arte se continuaba en otro (digeriendo así la idea nutriz de un *arte total*: unidad de todas las artes en la Edad Media): arquitectura se continúa en diseño (de interiores, de ropa, de papeles, de vidrios y tapices), pintura en decoración, decoración en tipografía, tipografía en escritura: mutaciones de una fuerza o pulso material que sale a las calles (urbanismo), se envía a las estrellas (cantos, música), precipita en los jardines (botánica animista), entra a las casas (arquitectura, fetichismo), se imprime en telas, hojas (tapicería, pintura, escritura, libros infantiles): *revolución* (nada más extremo que una horda de esteticistas *sueños* —de toda experta solemnidad sin pulsaciones: «Estetización que es un impulso brutal, no un paso atrás ante el deseo»: Hocquenghem/Scherer), pulso a su vez miniado del que Swinburne se hace eco en sus *Notes on designs of the old masters in Florence*, publicadas durante 1868: arte de las texturas en los hábitats naturales (panorámicas de la materia y de la luz: fuerzas plásticas) y de los salones salidos de sí (como naturalezas *a rebours*). En 1850 editan el primero de los tres números donde darán a conocer sus producciones: *The Germ*, acaso una de las primeras revistas dedicada por entero a la difusión de una vanguardia artística.**

Aun para las más desconfiadas lentes puritanas, la poesía escrita por los hermanos Rossetti (Dante Gabriel y Christina Georgina), Algernon Charles Swinburne y William Morris, resulta legible o visible —incluso al día de hoy: jueves santo—

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

por obra de un rabillo melódico que les calma toda perfidia de pupila intelectual: y es que subsiste como pulso de superficie (*tónos*), la sensualidad que le es donada a la palabra (resonancia y *rythmós*: pneumatismo) y a la percepción pictorizada (desgranada en partículas de luz: matiz, sugestión), previendo los diccionarios de correspondencias sensistas del simbolismo y sirviendo la mesa de antesala a los aliterativos *nineties* de los clubes de *rhymer*s londinenses (y decadentismo y secesión vienesa: *touché*). Aunque a su vez bastaría con virar un segundo hacia la izquierda la brújula del monóculo, para encontrar que sus absorciones atmosféricas también se desprenden del más reciente romanticismo inglés (Shelley, Keats): leyendas, espacios y tiempos para ningún Ojo. Tal vez de ese paréntesis visivo es que emerge el oro de la mujer en el prerrafaelismo: las niñas (pero también las muertas, las doncellas, la mujer-pep), en una dirección melódica que afemina el párpado y lo pliega como tacto: oído, y de pronto el hombre desaparece hasta la cerradura y frente al siglo entero se hace *vouyeur*, un mesmerizado *vouyeur* auditivo de la sacerdotisa desnuda: abstracción en trance: el Eros suelto. Nimbada esfera de las pasiones que envía su globo desde el vidrio del tímpano, regala el lazo y el tocado de una utopía estética primordial, ya ni siquiera partidaria o sentimental: el cosmos revoluciona por las trenzas, los entrelazos, el follaje.

Esta mínima muestra no pretende más que instalar la miniatura de una simpatía hacia una poética que colaborara con esa sensibilidad ritualista impelida hacia lo atmosférico, la iluminación pulverizada, lo ambiental como *voluptas* y *perversitas* (facultades suspensivas de lo manifestable: rito), y aun las volutas de los campos de fuerza de lo vegetal enlazadas a las poéticas de la arquitectura y del diseño (que desencadenará, como potencia germinativa —*The Germ* dona— las experiencias del *art nouveau* y del *jugendstil*, inspirando luego el programa de integración de las artes en la primera Bauhaus de Gropius, llegando incluso a impregnar con sus líneas cursivas la arquitectura expresionista de un Mendelsohn, de un Finsterlin, así como los decorados orgánicos del cine alemán de vanguardia: Hans Poelzig diseñando la escenografía de *El golem*).

Como corolario, se incluye al final un texto —una acuarela— de Henry James asomando como cordial visita por lo de los Morris en Londres, una tarde. Luego, unos fragmentos circunstanciales de John Ruskin (1819-1900) y Walter Pater (1839-1894), ensayistas que simpatizaron con las variadas iluminaciones de la *Hermandad* y donaron el tono reflexivo a su *puesta*.

—CARLOS ELLIFF

Detalle de El rey Cofetúa y la mendiga, por Burne-Jones





Detalle de Beata Beatrix, por Dante Gabriel Rossetti, en el que se mezclan los rasgos de Elizabeth Siddal, su esposa, y los de Jane Burden, esposa de William Morris.

Christina Georgina Rossetti (1830 - 1894)

Una pausa

Prepararon fragante la alcoba con flores y hojas,
y el balsámico lecho con las flores sobre las que yacía;
mientras mi alma, al amor lanzada, se rezagaba en su senda.
Y no oí los pájaros alrededor de los aleros

ni oí a los segadores hablar entre las gavillas:
sólo mi alma seguía velando día a día,
mi alma sedienta seguía esperando a quien no estaba;
quizás él ama, pensé, él recuerda, se apena.

Por fin llegó la pisada sobre el peldaño,
sobre el cerrojo la antigua mano familiar:
de allí en más mi espíritu pareció descubrir el aire

del paraíso; de allí en más la retrasada arena
del tiempo corrió dorada; y sentí mi pelo
coronado por un esplendor, y mi alma expandirse.

Canciones de cuna

Un cordero fogoso
y un niño de fuego
jugando sus bromas
en un prado de prímulas:
el cielo todo azul
y todo el aire apacible
y los campos todo sol
y las sendas medio en sombra.

.....

**¿Quién ha visto el viento?
Ni tú ni yo:
pero cuando las hojas cuelgan temblando
es el viento que pasa entre ellas.**

**¿Quién ha visto el viento?
Ni tú ni yo:
pero cuando los árboles inclinan sus copas
es el viento que pasa de largo.**

Dante Gabriel Rossetti

(1828 - 1882)

Súbita luz

stuve antes aquí
pero cuándo y cómo no puedo decirlo:
conozco el pasto más allá de la puerta,
el dulce y hondo aroma,
el sonido susurrante, las luces alrededor de la costa.

Has sido mía antes
aunque hace cuánto no lo sepa:
pero ante el vuelo de la golondrina
tu cuello se volvió
y allí cayó el velo: lo sabía todo desde otra era.

¿Así fue desde antaño?
¿Y así el vuelo del torbellino del tiempo
amable con nuestras vidas nuestro amor nos devuelve
y a pesar de la muerte
una vez más día y noche cosechar la delicia?

Detalle de La bienamada
o La esposa, por Dante
Gabriel Rossetti

Mediodía silente



Tus manos descansan abiertas en la extensa y fresca hierba,
las puntas de los dedos la hojean como flores rosas:
tus ojos sonríen en calma. El pasto brilla y se oscurece
bajo los cielos ondulantes que dispersan y acumulan.
Todo alrededor de nuestra guarida, tan lejos como el ojo puede viajar
campos de botones dorados con bordes de plata
donde el perejil rodea el seto de espinos.
El silencio es visible, inmóvil como un reloj de arena.

En lo profundo de la vegetación explorada por el sol
la libélula cuelga como una hebra azul suelta desde el cielo:
así cae hacia nosotros esta hora alada.
Oh... estrechémonos hasta nuestros corazones
esta íntima y callada hora como don inmortal
cuando el pliegue del silencio era canción de amor.

William Morris

(1834 - 1896)

Conozco un pequeño recinto en un jardín
muy tupido y arreglado con el lirio y la rosa roja
por donde vagaría si pudiera
desde el alba rociada hasta la rociada noche
y conmigo llevar a alguien vagando.
Y aunque dentro de él no canta el pájaro
y aunque allí no se alza pabellón alguno
y aunque las ramas del manzano estén desnudas
de fruta y flor, quiera Dios
que sus pies sobre el pasto verde caminen
y vuelva a contemplarlos como antes.

Ahí viene un murmullo desde la costa
y en el lugar hay dos límpidos arroyos
derramados de las colinas lejanas y púrpuras
y llevados abajo hasta el agitado mar;
colinas cuyas flores nunca alimentaron la abeja,
la costa que ningún barco ha visto nunca
aun mordida por las verdes oleadas
cuyo murmullo avanza incesantemente
hasta el lugar por el que lloro.

Por el que clamo día y noche
por el cual dejo que todo deleite decline
y me hace sorda y ciega a la vez
insensible a la victoria, inhábil para encontrar,
y rápida para extraviar lo que el hombre busca.

Sin embargo, ruinoso y tenue como soy,
he apartado un ínfimo aliento
para rastrear entre las quijadas de la muerte
una entrada al paraje afortunado
y buscar el rostro imperecedero
una vez visto, una vez besado,
alguna vez hurtado de encima mío,
junto al murmullo del mar.

Canción de la ninfa a Hilas

—Traducciones **CARLOS ELLIFF**

Algernon Charles Swinburne

(1837-1909)

El jardín de Proserpina

(fragm.)



Detalle de La muchacha ciega, por J. E. Millais

Aquí, donde el mundo está en reposo,
aquí donde todo conflicto imita
un tumulto de vientos mortecinos y olas extintas
por entre inciertos sueños de los sueños;
miro el prado verde crecer
para la siega y siembra de los pobladores,
para el tiempo de la recolección y la siega:
un somnoliento mundo de corrientes.

Estoy cansado de lágrimas y risas
y del hombre que ríe y llora,
de lo que podrá venir después
para el hombre que siembra por segar:
estoy hastiado de los días y las horas,
de los brotes marchitos de estériles flores,
y deseos y sueños y fuerzas,
y de todo menos del dormir.

Aquí la vida ha muerto para el prójimo
y lejos del ojo o del oído
olas macilentas y húmedos vientos se esfuerzan,
frágiles barcos y espíritus navegan,
timonean a la deriva, y algún

no saben quién los conduce,
pues no hay vientos que soplen:
esas cosas no crecen aquí.

Ningún crecimiento en el páramo
/o en el monte.

ni flor de brezo ni vid,
sino adormideras de capullos sin flor,
verdes uvas de Proserpina,
pálidos macizos de sibilantes juncos
donde ninguna hoja florece o se enciende
conservan este ámbito en donde ella tritura
el vino mortal para los muertos.

Pálidos, sin nombre o número,
en campos de trigo sin fruto,
reverencian y se abandonan al sueño
toda la noche hasta la luz que nace;
y como un alma tardía
en cielo e infierno sin pareja,
por la nube y la bruma abatido
entre las nieblas de la mañana aparece.

Una dama prerrafaelista

Ayer, querida y vieja hermana, fue el día de mi coronación, porque pasé la mayor parte del mismo en casa del poeta William Morris. Morris vive en la misma casa en que tiene su taller, en la Queen's Square de Bloomington, distrito un tanto pasado de moda, pero antes muy querido en Londres, que parece oler al siglo pasado y dotado de una noble estatua de la reina Anna en su centro. Para Morris, la poesía es una ocupación marginal. Ante todo, fabrica pinturas para vidrieras, azulejos, tapices murales eclesiásticos y medievales, así como lienzos para los altares, todo ello pasado de moda, antiguo, prerrafaelista y, yo desearía añadir, exquisito. Su oficio, naturalmente, es reducido y puede realizarlo en casa: las cosas que crea son tan hermosas, tan suntuosas y tan caras (y de un lujo tan extraordinario) que su fábrica no puede ser muy grande. Pero todo lo que tiene y todo lo que hace es hermoso y maravilloso. Y más extraordinario que todo lo expuesto es él mismo. Diseña las cosas en su cabeza, y con sus manos configura todas las figuras y modelos para sus ventanas y colgaduras murales; además, estas últimas las confecciona él mismo, puntada a puntada con sus propios dedos y ayudado por los de su esposa y varias jóvenes. Querida mía, ¡qué mujer! En todo caso, ella es un milagro. Imagínate a una mujer de elevada estatura, muy delgada, vestida con una especie de túnica larga, sin cinturón, de un tejido color púrpura mate, con una masa de cabello negro, rizado, como amontonado, que cae sobre sus sienes en la forma de grandes ondas; una cara delgada y pálida; unos ojos extrañamente tristes, profundos, oscuros como Swinburne, con unas cejas grandes, gruesas, negras e inclinadas que parecen unirse en el centro y desaparecer lateralmente bajo el cabello; una boca como la de Oriana en nuestra edición ilustrada de Tennyson; un cuello estirado sin esclavina alguna, en su lugar quizás una docena de collares de perlas extrañas. En la pared colgaba su cuadro, casi de tamaño natural, pintado por Rosetti, tan irreal y curioso que tú, si no la hubieses visto con anterioridad, podrías creer que se trata de una visión enfermiza cuando, en realidad, es sumamente parecido a ella. Después de la cena, Morris nos leyó una poesía, aún no publicada, de la segunda continuación de su no tan *Paraíso terrenal*, mientras su mujer, estirada sobre el sofá y aquejada de un fuerte dolor de muelas, presionaba un pañuelo contra su mejilla. Tuve la sensación de que en aquella escena flotaba algo especial, algo muy apartado de nuestra vida presente: Morris que leía con facilidad la prosodia métrica de una leyenda de milagros y espantos (se trataba de la historia de Belerofonte); a nuestro alrededor, el abigarrado y pintoresco conjunto de cosas viejas (cada muebles es, realmente, un modelo para una cosa u otra) y, en una esquina, su oscura, silenciosa y medieval esposa con su también medieval dolor de muelas.

Digo que el artista «piensa» esto, que «introduce» aquello. De hecho, estrictamente hablando, no piensa en nada. Si pensara, se extraviaría al instante (...) está enteramente poseído por un sueño imperioso que le grita: «Esto debe ser así» (...) El sueño no consiste en la producción voluntaria de nuevas imágenes, sino en el recuerdo involuntario de cosas ya vistas (...) Cuanto más examino esta cuestión, más me persuado de que el poder de la imaginación reside en su maravillosa penetración, que lejos de ser ilusoria y engañosa, es, por el contrario, la facultad más precisa y verídica que posee nuestro espíritu, tanto más verídica por cuanto, gracias a su acción, se encuentran aniquiladas la vanidad e individualidad del creador (...) Hemos visto que todo gran arte debe ser imaginativo (...) La cuestión más importante que un artista puede plantearse es: ¿tengo o no inventiva? Y puede resolverse fácilmente. Si las visiones de objetos irreales se presentan a él independientemente de su voluntad, pidiendo ser pintadas, sin que pueda ordenar que aparezcan o no, sin que pueda conjurarlas si no quieren llegar ni desterrarlas si llegan, él tiene inventiva.

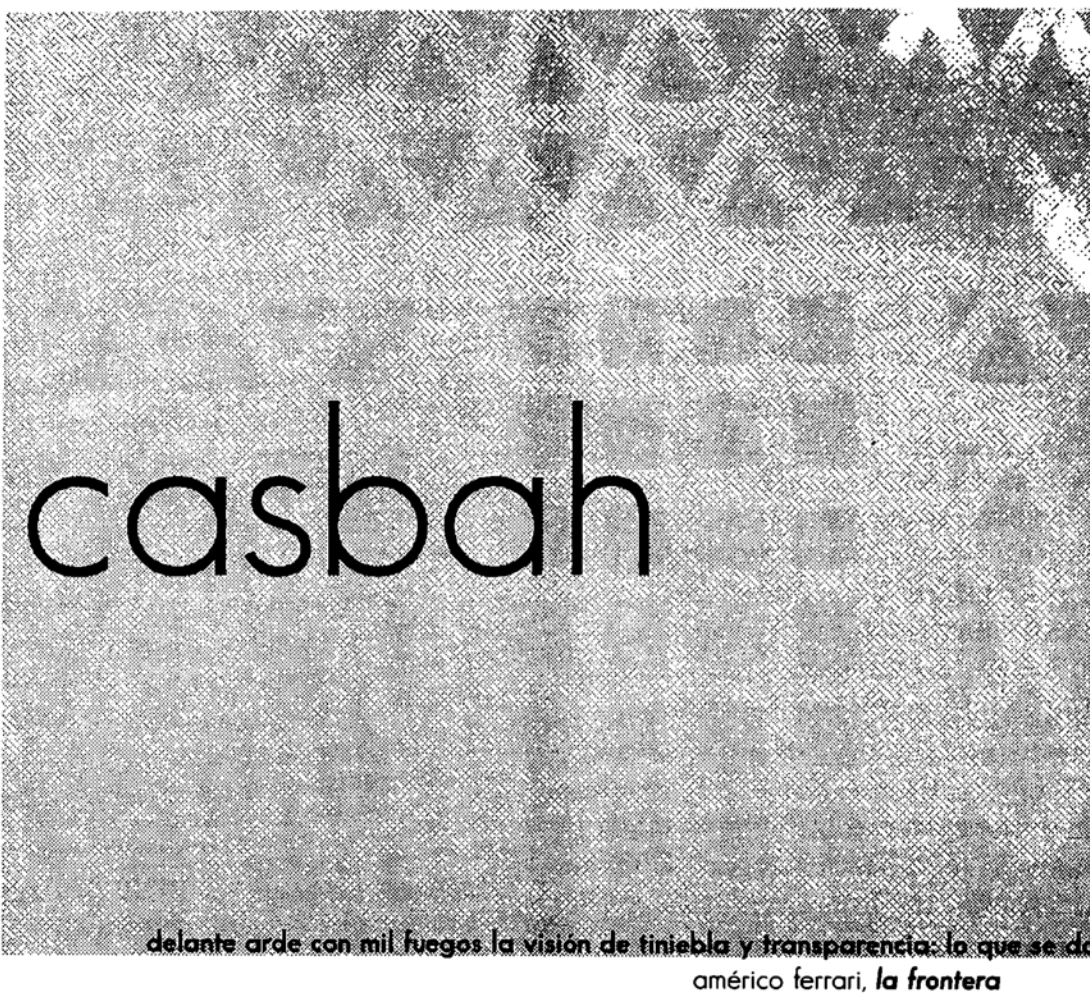
—JOHN RUSKIN

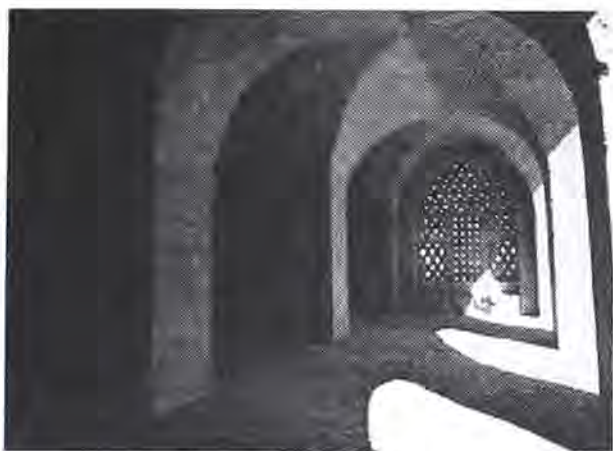


Detalle de la Reina Genoveva, pintado en 1857 por William Morris, que es en realidad el retrato de su esposa, Jane Burden.

En cada momento existe dentro del campo de nuestra atención un tono, un matiz, una emoción dignas de acaparar nuestro espíritu. Como que sólo nos han sido concedidas algunas pulsaciones de una vida dramática y breve, constituye locura menospreciar una sola de las ocasiones de emoción que ella puede ofrecernos (...) ver cuanto hay que ver, con los sentidos máximamente agudizados. Arder sin medida, con esta llama pura y preciosa, mantener este éxtasis (...) Hay que tener siempre presentes en el espíritu dos ideas: la trágica brevedad de la existencia y su dramático esplendor. Es preciso que el grito de Fausto al instante que pasa: «¡Oh! ¡Permanece! ¡Eres tan bello!», sea el grito continuo de nuestra alma. Nuevos aspectos, nuevas teorías, nuevos goces (...) con los sentidos desesperadamente ávidos...

—WALTER PATER





Hassan Fathy

CIVISMO EN LA ARQUITECTURA. La Arquitectura es un arte social, porque ponemos el edificio en la ciudad para ser visto por todos, la arquitectura en realidad se impone sobre cada uno de los habitantes. Si se pinta un mal cuadro, terminará contra la pared del estudio del pintor, y la mala música no tendrá nunca la ocasión de ser tocada en un concierto. Pero a mi entender el arquitecto puede ser como un dictador porque la gente está obligada a pasar a través de la puerta que él diseña, y cuando pone algo que es feo en su edificio, lamentablemente, se lo impone a la comunidad. Un edificio feo o irracional es un insulto a cada persona que pasa delante de él, les dice: «Esto es lo que usted vale, señor».

Pero la bella arquitectura es un acto de civismo hacia el hombre que entra al edificio. Es como si el edificio le estuviera haciendo venias en cada rincón, como en un minuet. Pero ¿cómo podría hacerlo cuando no tiene respeto por la referencia humana y la escala humana? Tenemos que volver a introducir al hombre en nuestra arquitectura; tenemos que volver a introducir la escala humana, las necesidades humanas y la tradición humana.

La cultura no es solamente un ingrediente en una construcción, por ello no podemos ligeramente importar métodos y materiales porque pueden parecernos, científicamente, eficientes. Cultura es la insustituible respuesta del hombre a su alrededor en su intento de satisfacer igualmente sus necesidades físicas y espirituales. Porque tanto las necesidades como los medio-ambientes son diferentes en cada parte del mundo; la cultura, necesariamente, es distinta en cada sitio.

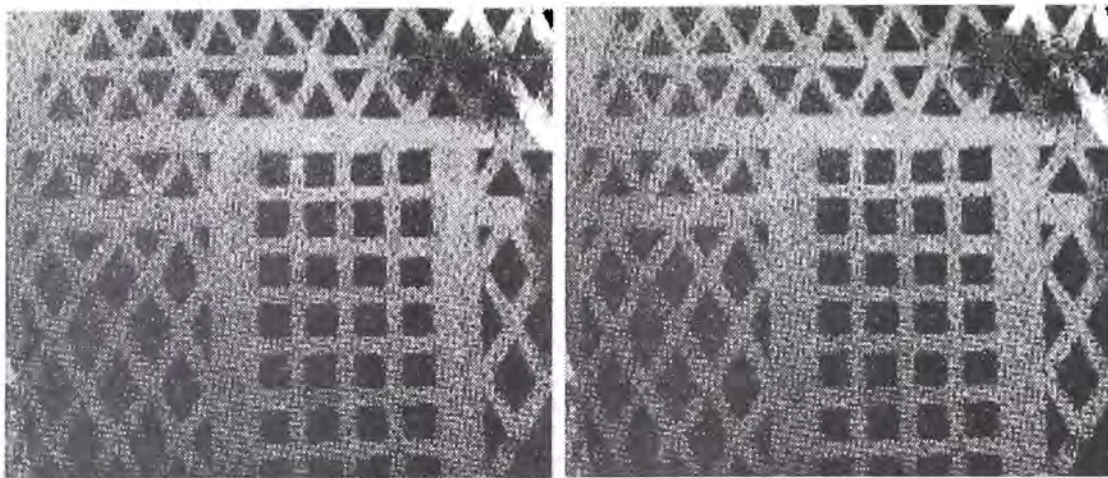
Cada vez que construimos un asentamiento humano, sea una aldea para 50 familias o una ciudad para un millón, la unidad básica e inescapable es la morada familiar individual, y en la ciudad igual que en la aldea tiene la misma función. La casa más que resguardarnos de la lluvia, el sol y el polvo, nos protege del mundo. Una casa no es una máquina para habitar; es un mundo privado, confiable, permanente, un refugio favorable y constante del alud cultural que nos complacemos en llamar civilización. Si la familia es el grupo social fundamental —el puente y el amortiguador entre el individuo y la sociedad— entonces la casa tiene una función análoga entre el individuo y el mundo de las cosas; es la proyección objetiva y tangible de la familia, y es la cosa más importante en la vida de ésta o del individuo.

Si aún en una aldea es deseable que las casas inviten al reposo, sean privadas, de escala humana y en relación sencilla con su alrededor, cuánto más necesita el habitante de la ciudad cuya labor diaria no es con las realidades naturales de la siembra y la cosecha sino con los menesteres artificiales de la oficina y la fábrica, cuánto más necesita un refugio que proteja su individualidad y calme su espíritu.

No nos dejemos atemorizar por el tamaño del problema para hacer que nuestras soluciones sean humanas.

De La ciudad del futuro, la morada dentro del asentamiento humano, 1960.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



MUSICALIDAD EN LA ARQUITECTURA. En un cuarto, el ojo discierne la línea principal, la nota principal, y percibe, al mismo tiempo, como en la música, cualquier otro elemento que contribuye a la sensación de armonía o de desacuerdo. La forma armónica debe irradiar, y crear en color, textura y forma una coherencia con nuestro sentimiento interior, como lo hace la armonía musical. La arquitectura moderna que es solamente ingeniería crea una disonancia porque no armoniza internamente, psicológicamente la fealdad es rechazada. ¡Si el ojo sufriera como el oído, si el ojo cuando ve malas proporciones o cosas feas se pusiera rojo o se llenara de lágrimas! Desgraciadamente esto no ocurre. Pero lloramos internamente.

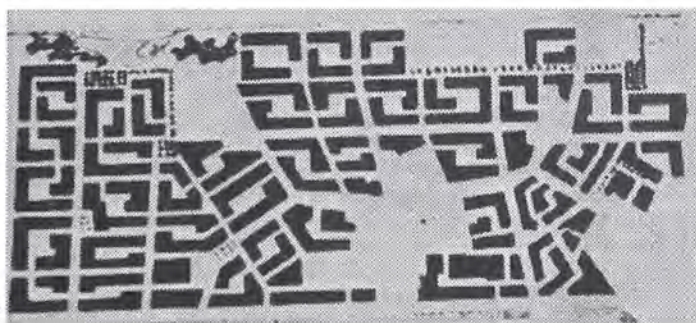
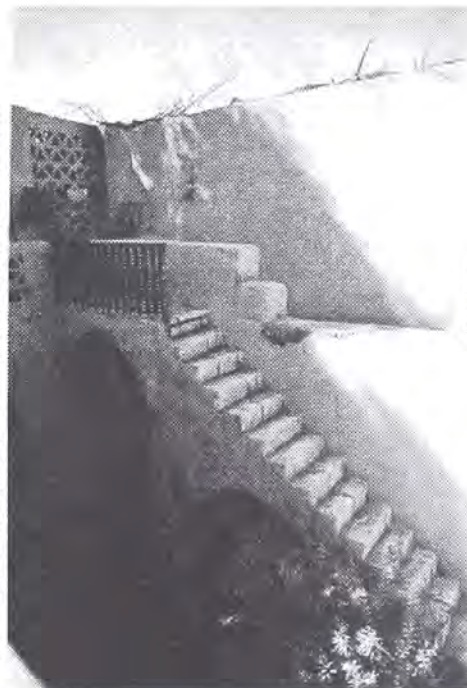
La técnica en la arquitectura debe estar subordinada a los principios naturales de la armonía y de la relación de fuerzas, tanto como a los principios humanos de tradición, escala humana y espiritualidad. La técnica, que puede ser enseñada en las escuelas, no es lo mismo que el arte, que es un don de Dios. La técnica es como las escalas musicales. Las escalas no son música por sí mismas. Si usamos la técnica mecánicamente sería como ir a un concierto a escuchar a alguien tocando escalas. Tiene que haber más y cuando lo hay, oímos música, vemos armonía, creamos cultura.

Hay un monasterio en el desierto de Egipto donde conocí a uno de los monjes. El monje se había hecho su propia celda modelada con sus manos, muy sencilla, pero irradiaba espiritualidad. Más tarde visité el mismo monasterio y encontré que habían construido diez cuartos, diez celdas de concreto. Estaba horrorizado. Fui a ver al Obispo y le pregunté: ¿Padre qué ha hecho usted a sus monjes? Estos cuartos son como para empleados de un hotel de tercera categoría en El Cairo. Les ha robado su espiritualidad.

CONSTRUIR COMO UN ACTO ESPIRITUAL. Cuando un hombre trabaja con un material primario, un material natural como la piedra, ¿qué es lo que hace? Cuando está tallando una piedra está eliminando lo superficial y preservando lo natural. De esta manera, se espiritualiza y espiritualiza la piedra. Hay un cuento de un hombre que pasa al lado de tres hombres tallando una piedra. Les pregunta: ¿qué están haciendo? El primero responde: «Estoy ganándome la vida». El segundo dice: «Estoy tallando una piedra». Y el tercero responde: «Estoy construyendo una catedral». Solamente el último tuvo un sentido de su tarea simultáneamente en el contexto de sus intereses y las posibilidades del material y vio más allá de, meramente, su propio beneficio o el problema técnico de trabajar la piedra.

Los grupos humanos son como individuos —cada uno tiene su propia personalidad y su particularidad en las diferentes ramas de la ciencia o las artes en la cual destaca. Esta personalidad colectiva es el resultado de la contribución de la masa de individuos que conforman el grupo. Depende del genio de la raza, de la experiencia acumulada en la memoria del grupo en forma de tradición, tanto como de otros factores. En consecuencia, es el deber del urbanista considerar la interacción entre la configuración de la ciudad en el espacio y su movimiento cultural; es decir, reconocer la vitalidad cultural del grupo humano.

En una declaración de Aiglemont, abril 1978.



Nuevo Gurno



SOBRE H A S S A N F A T H Y

En enero de este año* tuve la fortuna de hacer un viaje a Egipto en el que no iba solamente a cumplir un viejo sueño de ver los monumentos del pasado, sino que anhelaba ver la obra que el Arq. Hassan Fathy había hecho en las zonas rurales de Egipto y que conocía únicamente por reproducciones fotográficas en revistas de arquitectura. A través de esta obra, en que en una forma contemporánea retomaba Fathy las milenarias tradiciones de la arquitectura egipcia e islámica y las vertía en un lenguaje contemporáneo, descubrí cuántos problemas en común teníamos los artistas de países del tercer mundo que al mismo tiempo tenemos una herencia cultural importante. La presencia de esta tradición heredada gravita en nuestra manera de enfrentarnos a la creación artística y genera el desafío de producir un arte que, siendo contemporáneo, no sea simplemente producto de un estilo internacional, sino que pudiera mostrar al mismo tiempo su circunstancia particular y sus raíces. La lectura del libro escrito por Fathy, *Arquitectura para los pobres (Architecture for the poor)*, The University of Chicago Press, 1973) en que relata sus experiencias antes y después del diseño y la construcción de la aldea Nuevo Gurna, confirmó en mí lo evidente de las coincidencias en los problemas que enfrentan los arquitectos y artistas de Egipto y aquellos

de los países andinos y muy especialmente del Perú.

Cuando llegué al Cairo, acompañado de dos jóvenes arquitectos peruanos, una de nuestras preocupaciones fue tratar de ver al Arq. Fathy. Finalmente lo visitamos en una casona de la Citadel, en el viejo Cairo, donde tiene su oficina y su vivienda. Nos fascinó al mismo tiempo su modestia, la profundidad de sus convicciones y el lenguaje iluminado en que las expresa.

Cuando en 1946 recibió el encargo del gobierno egipcio de diseñar Nuevo Gurna, Hassan Fathy tenía 46 años. Había nacido en 1900 en Alejandría y había hecho sus estudios en la Universidad del Cairo. Nuevo Gurna fue la oportunidad esperada por Fathy para poner en práctica sus teorías sobre la arquitectura, su relación con la tradición y sobre el uso de materiales y formas de diseño que estuvieran de acuerdo con el paisaje y los usos y maneras de vivir de los futuros habitantes. El viejo Gurna era una aldea erigida sobre terrenos arqueológicos en el área de los cementerios de Tebas y el gobierno egipcio había decidido mudarla, para evitar el saqueo constante de los tesoros arqueológicos, a una nueva ubicación unos pocos kilómetros de su sitio original.

La solución arquitectónica propuesta por Fathy no solamente es una solución bella sino

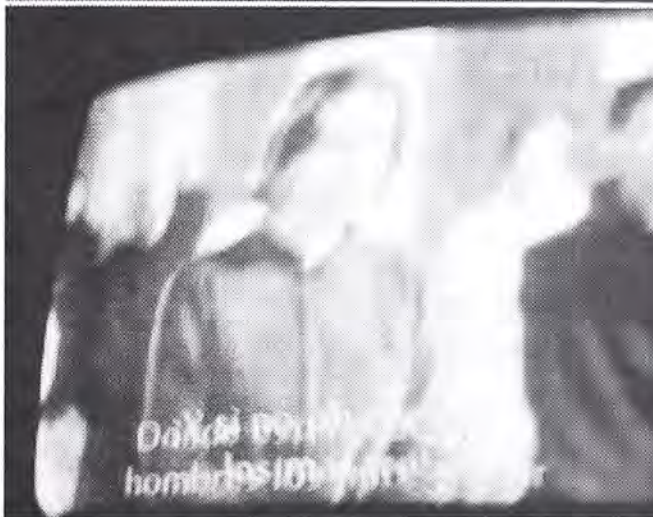
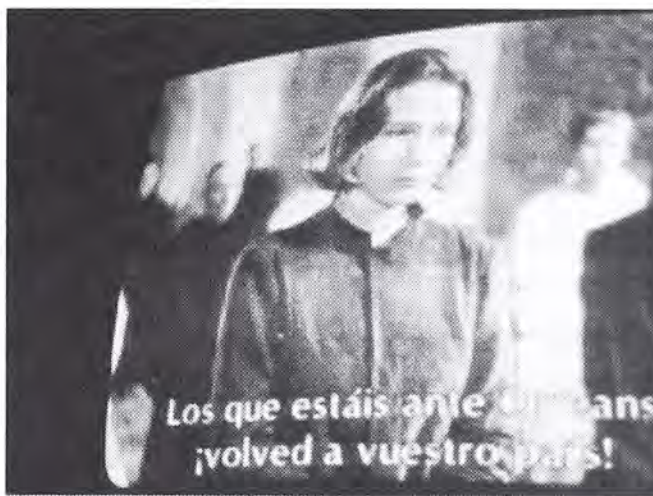
que, además, por ser un método ajustado a las maneras artesanales de construir, no sólo rebaja enormemente el costo de la obra sino que permite que puedan ser los mismos futuros habitantes los que la construyan. En su libro Fathy hace una comparación entre el costo de unas viviendas hechas por el estado egipcio simultáneamente con las viviendas hechas en Nuevo Gurna que puede dar una idea de la relación de los costos entre las construcciones en adobe hechas por él y las otras viviendas hechas de materiales de uso internacional como ladrillos, cemento y fierro. Estas últimas costaron, según Fathy, por unidad alrededor de 3 mil dólares, en tanto que las construidas con adobe tuvieron un costo aproximado de 200 dólares.

A mi regreso del Cairo publiqué una breve nota sobre su obra; me parece que puede ser interesante tratar de ingresar un poco más en el mundo de la arquitectura de Hassan Fathy y en el pensamiento que la sustenta y por ello he preparado esta breve antología tomada de textos y declaraciones que ha hecho en el curso de los últimos años.

—FERNANDO DE SZYSZLO

* El artículo del pintor peruano Fernando De Szyszlo, junto con los fragmentos de Fathy, aparecieron publicados en la revista *Cielo abierto*, volumen X, número 30, Lima, Perú, diciembre de 1984.

Robert Bresson



Lo que sigue son extractos de una entrevista filmada que le hiciera François Weyergans al cineasta francés Robert Bresson, bajo el título de «Bresson: ni visto ni oído», en marzo de 1965, y reeditada luego para el ciclo **Cine de nuestro tiempo**. En la conversación, Bresson habla acerca de su trabajo: «Una película es cosa del momento, es presente continuo», y también: «Cuando un electricista hace mal su trabajo, es que falló en las conexiones. La poesía está en las uniones, en los intersticios». Y luego, precisando agrega: «Lo que creemos ver, no es lo que vemos. Lo que vemos es lo que ve la cámara», para volver a la carga: «La emoción no se da sin sin regularidad y moderación».

ROBERT BRESSON: La película da vida a los personajes, y no los personajes a la película. Lo fantástico y lo sobrenatural en los poetas, no desnaturaliza a la naturaleza. Yo intento pintar solamente y no creo que el cinematógrafo deba ir hacia la psicología, porque entonces se cae en el diálogo, en las palabras. Creo en la pintura, en una pintura o una escritura si se prefiere, pero más bien en una pintura que en una escritura.

FRANÇOIS WEYERGANS: ¿Por qué dice usted «cinematógrafo» en lugar de «cine»?

Porque el cine representa para mí el teatro fotografiado y también las salas donde se proyectan las películas. La palabra cinematógrafo es sinónimo para mí de arte cinematográfico.

**EL CINE TODAVÍA
NO ES EL
CINEMATÓGRAFO**

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

¿Las primeras películas pertenecían ya al cinematógrafo?

No. Eran las pruebas de una máquina. No aportaban gran cosa. Eran una especie de vida muerta desde el punto de vista cinematográfico.

¿Cómo y a partir de cuándo aparece el cinematógrafo?

Creo que todavía no se ha realizado. Que han habido tentativas, ahogadas por el teatro filmado. Pero puede ser que las condiciones propias del cinematógrafo tarden mucho en llegar. Me parece que en este momento el cine se hunde en el cine, y que el cinematógrafo se pierde de vista. Acaso se necesiten decenas de años para encontrarlo.

¿Qué piensa de la crisis del cine?

Creo que los medios actuales de atraer al público con «grandes películas», crean estrellas de todos los países con filmes de gran espectáculo —porque no se trata de cinematógrafo sino de cine. Puede ser un medio, pero no me parece que sea un medio duradero. Lo duradero sería intentar encontrar el cinematógrafo, la poesía del cinematógrafo, y dejar que los jóvenes, la raza nueva de los jóvenes poetas del cinematógrafo, encuentren las cosas. Ellos escribirán con película como se escribe con papel y tinta. Puede ser que las generaciones precedentes estén incómodas, que no hayan entrado todavía en el cinematógrafo. Es una especie de transición. Mientras que los jóvenes, para ellos brilla el cinematógrafo. Es algo muy brillante. Es una nueva escritura que debe conducir a descubrimientos. En el momento en que la literatura y las artes se sienten algo cansadas, o se buscan, la invención del cinematógrafo es algo tan brillante, que hace pensar en una zona nueva de exploración. Una zona que no ofrecen ni la pintura ni la literatura ni otras artes.

¿Y el cinematógrafo?

El cinematógrafo aparece en el momento en que dos imágenes que estaban en contacto, se transforman. Porque no hay par-

tes sin transformación. Si se quiere que el cine sea un arte, necesita un cambio completo —casi de naturaleza— en la imagen. Es preciso que la imagen que se ve en la pantalla no sea la misma una vez que entra en contacto con otra, y con otras indirectamente. Si se quiere ir al fondo de las cosas, es extremadamente complicado y misterioso todo lo que pasa. Pero en ello está el que la imagen que lleva el sello del teatro, es decir donde un director escénico se sirve de un actor que se expresa con gestos estudiados, con efectos vocales o de mímica, sea una imagen intransformable. Lleva la marca del arte dramático. Por mucho que se ponga junto a otra imagen no cambiará, pero si se llega a aplanar la imagen, retirar completamente la expresión de la mímica y de los gestos, y se pone en contacto con otra imagen de la misma especie, de golpe estas imágenes tienen un efecto muy intenso una sobre otra, y ambas cobran otro aspecto.

Puedo explicar el cinematógrafo por tres nacimientos. En el primer nacimiento la película nace en la cabeza y muere en el papel. Después revive con personajes vivos y objetos reales que se mueren al fijarlos en la película. Por fin, el tercer nacimiento, que no existe en el teatro cinematografiado, es el que se ha fijado en la película. Los sonidos y las imágenes adquieren de pronto una especie de vida, que es una palpitación que proviene de la transformación constante de las imágenes en contacto. Y esa es la verdadera vida cinematográfica. En los cuadernos de Leonardo da Vinci hay una frase que dice algo así como «Piensa mucho en el final, piensa ante todo en el final...». Hay que saber que el final es justamente la pantalla, esa pantalla lisa donde se proyectan sombras, y no es la comedia fotografiada que interpretan los actores.

¿Y la naturaleza?

A propósito de la naturaleza, hay una frase magnífica de Chateaubriand en sus memorias, sobre los poetas del siglo XVII: «No les falta la naturalidad, les falta la naturaleza». Eso es lo que me hace pensar que la naturalidad del teatro, con relación a la naturaleza del cinematógrafo, son muy distintas.

¿Y el pensamiento de Pascal sobre el campo, del que me habló el otro día?

He buscado la frase para decírsela, pero no la encontré. Es algo como «El campo son los techos, las casas, los árboles, las chimeneas sobre esos techos y también una hoja, un insecto, una brizna de hierba». Todo se reduce a eso. Y me parece que son las dos maneras de ver las cosas a través de la cámara. O sea, ver las cosas de lejos, o verlas de cerca. Es probablemente la manera de ver lo sobrenatural acercarse a las cosas de la naturaleza.

¿Qué es para usted lo sobrenatural?

Es lo real. Lo real preciso. Lo real visto desde lo más cerca posible. No creo en los trucajes de las películas. O bien se cae en el trucaje del teatro —el decorado del teatro está trucado, con puertas falsas, falsas ventanas. El cinematógrafo es un trucaje en sí mismo; no hay que trucar lo trucado. Si se llegara a acercarse lo más posible a las cosas, casi a traspasarlas, se llegaría a lo sobrenatural a cada momento.

Y está esa otra frase de Pascal que dice usted a propósito de *Pickpocket*.

«El alma ama la mano.» Y añade: «La mano, si tuviera voluntad, debería amarse igual que el alma misma.» Lo que es muy curioso en Pascal, que parece darle una gran importancia al cuerpo. Eso hace pensar en la frase de Leonardo en sus cuadernos: «El alma llora en el momento de la muerte, porque debe separarse de esa maravilla que es el cuerpo». Pascal continúa algo más lejos diciendo cosas muy curiosas como: «Si los pies y las manos tuvieran alguna voluntad particular, sólo estarían en orden sometiendo esta voluntad particular a la voluntad primero que gobierna el cuerpo entero. Fuera de ahí, están en desorden y desgracia, porque queriendo el bien del cuerpo quieren su propio bien». Quiere decir que los pies y las manos tienen una voluntad. Y esta independencia de los pies y las manos está muy cerca de lo que pienso del automatismo y de su importancia en nuestra vida, en la vida corriente. Es lo que intento utilizar en mis películas.

Usted mismo no sabe si su mano se pone en su rodilla. No es usted quien la ha puesto, sino ella misma. También cuando fumamos, nuestra mano busca sin pedirnoslo el cigarrillo en el paquete y nos lo pone en la boca aunque no se quiera fumar. Pero el cigarrillo está ahí. Hay que oponer este automatismo de la vida corriente al pensamiento en el teatro, donde el actor debe «pensar» sus gestos y sus palabras. Y esto recuerda un texto de Montaigne: «La mano va a menudo adonde no la mandamos».

¿Por qué llama usted protagonistas a sus actores?

No quiero llamarlos actores porque no lo son. Y tampoco intérpretes, ya que no son mis intérpretes. Para mí son seres, seres a los que me acerco como a tesoros muy preciados, pero que no puedo considerar como actores —o intérpretes— de ninguna manera. Les pido a mis protagonistas que no se parezcan a un personaje, sino que sean ellos mismos. Sin pensar ni por un segundo que son un personaje. Es decir que en un momento dado, lo que pasa es una especie de domesticación recíproca. Me adapto a ellos, y ellos a mí. Hay un intercambio. Una adivinación. Un entendimiento secreto que no tiene nada que ver con la dirección de actores.

¿En qué momento llega el personaje del guión?

Llega solo. Les pido a mis protagonistas que se parezcan a quienes son fuera, que junten lo que estaba afuera y lo encierran en ellos. Que se refugien en ellos mismos para que se sienta que están allí enteramente. Que son ellos, y que han conseguido meter en ellos lo que estaba afuera. Les digo siempre

«no piensen en lo que dicen, no piensen en lo que hacen», o mejor «no piense lo que dice, no piense lo que hace». (...) A medida que se dicen las cosas mecánicamente, hay un paso hacia el interior de la persona seguido de un retorno, lo que da vida a esta mecánica. Después, esta mecánica hace vivir al personaje de la película y el personaje a su vez hace vivir al diálogo. Esto se parece mucho a la manera de tocar el piano de un gran pianista —no de un virtuoso— como Lipati. Lipati producía la emoción con la moderación y la regularidad. Al contenerse y retener su emoción, intentando incluso suprimirla, era como llegaba a producir una emoción que ningún virtuoso ha llegado a alcanzar.

¿Cómo utiliza usted la voz?

La voz también es reveladora. Informa mejor sobre un personaje que el aspecto de ese personaje, porque lo que se oye es más revelador que lo que se ve. Prefiero abordar por teléfono a la persona que será mi protagonista, antes que verla y hablarle directamente. Así la vista no me perturba y la palabra adquiere matices que no podría apreciar si mis ojos viesen a la persona al mismo tiempo. Al oír un ruido se recrea la escena. Si se oye el silbido de una locomotora, se ve la estación, mientras que si se ve una locomotora no se oye su silbido. Creo que el oído es mucho más creador que la vista. No obstante el ojo inventa también, pero no inventa en el dominio de los sonidos, mientras que los sonidos inventan en el dominio de la imagen, y no dudo ni por un segundo si tengo que elegir entre uno y otro. Si puedo reemplazar un decorado por un sonido, prefiero tomar el sonido y prescindir del decorado. Esto tiene la ventaja de dejar en libertad la imaginación del público, y alcanzar



eso tan difícil que es no enseñar las cosas, sino sugerirlas.

Hay que separar lo que pertenece a la vista y lo que pertenece al oído, y proceder por una especie de relevo. Cuando el oído se cansa, se solicita la atención de los ojos. Conviene saber que las imágenes que se ven en la pantalla no son de la misma naturaleza que la Naturaleza. Lo que es importante, porque el sonido de la pantalla es la naturaleza del sonido, mientras que la imagen no es la naturaleza de la Naturaleza, es otra cosa. Es una imagen plana, son ondas sobre una pantalla.

¿Cómo ve sus personajes, qué juicio le merecen?

No juzgo a mis personajes más que a mí mismo o a lo que hago. Intento verlos, y mostrarlos tal como los veo. O mejor todavía: tal como los siento. Para mí la verdad está ante todo en la sensación y en la emoción. Pero en la emoción derivada de la sensación. Hay que trabajar a partir de la sensación.

¿Cómo utiliza la cámara? ¿Qué es para usted la «toma de vistas»?

Tomar es comprender. Pero no en el sentido de explicar, sino en el de amar. El de apreciar. Una toma es una toma de posesión, como lo que usted hace en este momento conmigo, que es una toma de posesión de mi persona. Cuando tomo a mis protagonistas, tengo la impresión de robar. Cocteau decía algo muy bello: «Es un peón que se roba a la muerte». (...) Tengo esta impresión cuando ruedo, cuando intento tomar lo que mi protagonista intenta ocultarme e incluso lo que él no sospecha que está en juego.

Hay un punto en el espacio desde el que se puede ver una cosa. Y no se trata en el fondo de una vista, sino de una visión. Es necesaria la visión a través de un ojo solo. Lo que choca en las películas es que las cosas son vistas por muchos ojos. Es preciso que sólo sea un ojo el que la ve y sólo un espíritu el que interpreta esa visión. Así se percibe bien en ciertas películas, incluso en la mías cuando me equivoco, cuando el aparato no está exactamente en el sitio donde debería y está demasiado adelante o atrás.

¿Y el guión, la escritura en el papel?

Aunque escribo en el papel lo que voy a rodar, tengo una mayor libertad en el rodaje. A veces se encuentran las ideas que se han tenido en la escritura, y son válidas en el momento del rodaje, lo que no existe en un ejecutor. Tampoco en un director que ejecuta el trabajo de otro, porque no puede saber lo que ese otro ha pensado cuando escribía el argumento de la película.

¿Y el montaje? ¿Cómo monta sus películas?

Las monto sobre todo en la sala de proyección. Voy muy poco a la sala de montaje. No me gusta tocar la película, manipularla. Es una materia desobediente e ingrata.

Hay cineastas que creen en la existencia de un «público medio»...

No hay juicio ni opinión media. No hay una visión media de las cosas, que pudiese ser «la visión del público». El público soy yo, y yo trato de ver la película tal como se proyecta en la pantalla, y de estar allí: delante de esa pantalla, mirando lo que he hecho.

¿Qué me dice del doblaje?

Es una vez más una falsedad que se añade a otra. Utilizar al público sin que se dé cuenta. El doblaje utiliza al público, como lo hacen las malas películas.

No parece tener muy buena opinión sobre los medios masivos de difusión.

El cine, la radio, la televisión, las revistas, son la escuela de la falta de atención. Se mira sin ver, y se escucha sin oír. Y si fuera un dictador, lo primero que haría sería suprimir esa radio, esa televisión, ese cine, para volver a empezar, claro está, a partir de cero.

Usted ha dicho que la radio y la televisión tienen tendencia a convertirse en entidades autónomas.

Una vez le oí decir a un niño: «Ese violinista toca mejor que la radio».

Quisiera hablar de la música de sus películas, porque eso permitiría aclarar otros aspectos de la progresión de su obra...

La música profundiza. Aporta y alcanza algo en nosotros que es misterioso. Nos coloca en una especie de ambiente propicio para recibir ciertas cosas. No he querido privarme de ella, pero la he empleado de otra manera, como lo contrario a un medio en transformación, es decir como una música de oposición. Por ejemplo, en *Un con-*

dené a morte, utilizo una música religiosa de Mozart mientras los prisioneros vacían su balde. Era algo sin relación con el acto, pero que daba a este acto de vaciar el balde casi un valor de rito. En *Pickpocket* es diferente, la música indica un movimiento. En *Jeanne d'Arc* empleo el tambor instintivamente, como algo militar primero y después como algo que puede hacer pensar en la muerte, que cierra la película. Pienso en el toque de muertos, que es muy emocionante.

¿Cómo es la película que prepara y a qué se refiere?

Tuve de repente la inspiración de una película en la que un asno fuera el personaje principal. Es la vida es un asno con las mismas etapas que la vida de un hombre: la infancia, las caricias, la edad madura, el trabajo, el talento —un asno que trabaja en un circo—, y después, antes de morir, el período místico y luego la muerte. El asno muere porque es portador del pecado de los hombres, llevando oro a la frontera.

¿Por qué un asno precisamente?

Siempre me he sentido atraído por los asnos, porque creo verdaderamente que es el animal más importante. Es el más sensible, el más inteligente, el que piensa más y que más sufre. Es la víctima.

Después, Bresson acota: «Quisiera ver otra cosa en la pantalla que los cuerpos en movimiento. Quisiera mostrar el alma. Y esa presencia de algo superior que está ahí. Y que es Dios. Una cosa primordial, un principio que está en mí, forzosamente. Pero todas estas reflexiones vienen después, y no cuando trabajo. Cuando trabajo intento no pensar en nada y ser completamente intuitivo. Afortunadamente una película tiene que acabarse, porque hay que montarla un día y proyectarla delante del público. Si no fuera por eso, no se acabaría nunca. Porque una película nunca será perfecta.»



Elizabeth Bishop

CASABIANCA

Amor es el niño parado en la ardiente cubierta
intentando recitar: «El niño parado
en la ardiente cubierta». Amor es el hijo
erguido en declamación tartamuda
mientras se hundía
el pobre barco
en llamas.

Amor es el hijo obstinado, el barco,
incluso los marineros nadando, quienes también
quisieran un aula de colegio,
o una excusa
para quedarse en la cubierta. Amor
es el niño
en llamas.

[DETALLES PARA UNA BIOGRAFÍA

Elizabeth Bishop nace en Worcester, Massachusetts, el 8 de febrero de 1911. Su padre muere cuando ella tiene ocho años. Debido al «frágil estado emocional de su madre», se cría con los abuelos maternos en Great Village, Nueva Escocia y con una tía en Boston. Los años de la Gran Guerra los pasa en Great Village. En 1916 su madre es recluida permanentemente en un sanatorio. No volverá a verla. A los ocho años comienza a escribir poemas. En 1924 descubre a Walt Whitman, y luego a Emily Dickinson, H. D., Conrad y Henry James. Estudios universitarios en Vassar College, Poughkeepsie, Nueva York, en 1930. Lecturas de Wallace Stevens y los primeros libros de Auden. El verano de 1932 emprende una caminata por Terranova (Newfoundland), Canadá. En Vassar conoce a Mary McCarthy, Eleanor Clark y Muriel Rukeyser. Con ellas hace la revista *Conspirito*, de tres números de duración: entrevista a T. S. Eliot. En 1934 muere su madre. Conoce por intermedio de una bibliotecaria de Vassar a Marianne Moore, a quien la ligará una amistad de por vida, y quien la disuade de seguir estudios de medicina. Empieza sus viajes (Europa). En 1939 se muda a Cayo Hueso, Florida. Durante la Segunda Guerra Mundial trabaja como obrera industrial para la Marina Norteamericana. Vive nueve meses en México, donde comienza su amistad con Neruda, entonces cónsul chileno. En 1945-46, como premio de un concurso, se publica el primero de sus cuatro libros, *North & South*. [Los otros son: *A cold spring*, *Questions of travel* y *Geography III*; en *The complete poems* se incluyen más poemas y sus traducciones al inglés de Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, Max Jacob y Octavio Paz, entre otros.] Amistad con Robert Lowell. En 1949-50 visita con frecuencia a Ezra Pound en el Hospital St. Elizabeth. Enferma durante un viaje por Brasil (1951) y decide residir allí indefinidamente. Trabaja como traductora. En 1961 viaja por Matto Grosso en compañía de Aldous Huxley. En 1967 regresa a Brasil: en Ouro Preto restaura una casa de fines del siglo XIX que había comprado años antes. Se publica su poesía completa en 1968-69. Muere su amiga Lota de Macedo Soares, con quien vivía en Brasil. Empieza a alternar estancias en Estados Unidos y Ouro Preto. Hace una antología en inglés de la poesía brasileña contemporánea en colaboración con Emanuel Brasil. Reparte su tiempo entre la enseñanza (Harvard) y nuevos y continuos viajes.]
Muere el 6 de octubre de 1979.]

Este texto está armado a partir de la mucho más completa cronología aportada por Orlando José H. Cándido en el número 53 especial de *Poesía*, Valencia, Venezuela, 1980, dedicado a E. B.

MIENTRAS ALGUIEN TELEFONEA

Estos gastados minutos
de ruda condescendencia
no pueden ser peores.

—Mira por la ventana del baño, los abetos,
sus agujas oscuras creciendo sin propósito,
de madera hecha cristal, allí
donde dos luciérnagas
desaparecen.

Escucha solamente un tren que pasa, o que debe pasar
como la tensión: *nada*
y esperar:

tal vez ahora emerge
el propio anfitrión de estos minutos
y es un extraño de relajada cortesía
el corazón exonerado.

Y mientras las luciérnagas
iluminan mal estos árboles de pesadilla
sé que no han de ser
las chispas
de sus ojos verdes.

LLUVIA HACIA LA MAÑANA

Se quebró en el aire la gran jaula de luz,
liberando, creo, como a un millón de pájaros
cuyas sombras, que ascienden salvajes, no volverán:
ya están cayendo todos los alambres.
No hay jaula ni pájaro asustado; lo que brilla es la lluvia.
Es pálido el rostro
de quien intentó el enigma de la cárcel
y lo resolvió con un beso inesperado
lanzando al vuelo por pecosas manos
insospechadas.



Acuarela pintada en México en 1942 por E. B.,
que aparece en la portada de *The Complete Poems*
1927-1979, The Noonday Press, New York, 1983.

CONVERSACIÓN

El corazón
sigue haciendo preguntas tumultuosas,
luego se detiene e intenta las respuestas
en el mismo tono de voz con que pregunta.
Nadie notaría la diferencia.

Sin inocencia, comienzan
estas conversaciones
que enlazan los sentidos
con intención sutil.
Entonces no hay opción,
entonces no hay sentido:

hasta que un nombre
sea lo mismo
que su connotación.

INTERROGANTES DE VIAJE

Demasiadas cascadas, los arroyos tupidos
se apuran hacia el mar:
y la presión de tantas nubes en las cimas
hacen al arroyo desbordar como espuma,
transformándolo en cascada justo
frente a nuestros ojos.
—Porque si esos largos trazos brillantes,
manchas de lágrima,
no son cascada todavía,
probablemente lo sean
en la era más próxima.
En cambio, si los arroyos y nubes continúan viajando,
las montañas parecen cascos de barcos volcados
que cuelgan con conchillas adheridas al fango.

Piensa en el largo camino a casa
¿deberíamos habernos quedado allí
y pensar en aquí?
¿Dónde estaríamos hoy?
¿Está bien contemplar a los extraños actuando
en éste, el teatro más extraño?
¿Qué infantilismo es éste
que mientras hay un suspiro vital en nuestros cuerpos
estamos decididos a correr
a ver el sol del otro lado?
¿El ruiseñor más pequeño del mundo?
¿Mirar desde cualquier ángulo
una impenetrable piedra tallada
y encontrarla siempre encantadora?
Oh... ¿debemos soñar nuestros sueños
y tenerlos, también?

¿Nos queda aún espacio
para el pliego de una puesta de sol, todavía tibia?

Pero seguro habría sido una lástima
no haber visto esa ruta de árboles
de belleza realmente exagerada:
no haber visto el gesto de los árboles,
nobles pantomimas vestidas de rosa.
—No haber tenido que parar a cargar nafta
y escuchar dos notas de tonada triste:
madera descargándose
golpeando, descuidada
sobre el piso grasiento
de la estación de servicio.
(En otro país las cargas
serían controladas con minucia:
cada par de maderas
tendría idéntico declive.)
—Una lástima no haber oído
la otra música, menos primitiva,
del pájaro marrón y gordo que canta
sobre la bomba rota de nafta
en una iglesia jesuita de bambú barroco:
tres torres, cinco cruces de plata.
—Sí, una lástima no haber ponderado
de manera borrosa e inconclusa
la conexión que puede existir por siglos
entre el rudo calzado de madera
y las cuidadas, remilgadas fantasías
talladas en las jaulas de madera.
—Nunca haber estudiado historia

en la débil caligrafía de la jaula de pájaros.
—Y nunca haber tenido que escuchar la lluvia
tan similar a un discurso político:
dos horas de monótona oratoria
y luego un repentino silencio de oro
cuando el viajero toma su libreta
y escribe:

*«¿Es falta de imaginación lo que nos hace venir
a lugares imaginarios
y no quedarnos en casa simplemente?
¿O puede Pascal haberse equivocado
con respecto a sentarse en el silencio del cuarto propio?»*

*Continente. ciudad. país. sociedad:
la elección nunca es amplia. nunca es libre.
Y aquí. o allá... No. ¿Deberíamos
habernos quedado en casa.
dondequiera que esté?»*

INSOMNIO

La luna en el espejo de tocador
divisa, con cuidado, un millón de millas
(y quizás se ve a sí misma con orgullo,
pero nunca, nunca sonríe)
allá lejos, debajo del sueño, o
tal vez sea
una durmiente diurna.

Ella mandaría al diablo
al Universo desierto
y encontraría un cuerpo de agua.
o un espejo, que sea su morada.
Entonces envuelve el cuidado en una telaraña
y arrójalo cuesta abajo

hacia ese mundo invertido
donde la izquierda siempre es derecha,
donde la sombra es en verdad el cuerpo,
donde pasamos la noche en vela,
donde los paraísos no tienen
profundidad de mar y
me amas.

EL MAPA

La tierra sombreada de verde
se apoya en el agua.
Son sombras o
superficies flotantes, en sus bordes
muestran la línea de largos arrecifes de maleza
donde la mala hierba pende
desde el simple azul
al verde.
¿O será que la tierra se reclina
para alzar al mar y arrimarlo,
imperturbado,
a su contorno?
¿Está la tierra remolcando las aguas
a lo largo del banco tostado de arena?

La sombra de Terranova yace lisa, quieta.
El amarillo del Labrador: allí donde fue lubricado
por el esquimal lunar:
Podemos alisar las bellas bahías
bajo un vidrio, esperando que florezcan,
o como jaulas limpias
para invisibles peces.
Los nombres de los pueblos costeros corren hacia el mar:
los nombres de las ciudades cruzan montañas vecinas
—el imprentero experimentó aquí
la misma exaltación
de cuando la emoción
su propia causa excede.
Estas penínsulas toman el agua entre el pulgar y el índice
como mujeres sintiendo la suavidad de ciertas telas.

Las aguas cartografiadas son más quietas que la tierra
y le dejan marcado el trazo de sus olas.
La liebre de Noruega corre hacia el sur: agitada,
perfiles escrutan el mar
desde la tierra.
¿Están asignados, o pueden los países elegir sus colores?
—lo que más convenga al carácter o a las aguas nativas.
La topografía no ostenta favoritos: el Oeste tan cercano
[como el Norte.
Más delicados que los del historiador son los colores
[del cartógrafo.

TRADUCIR A BISHOP

El encuentro de un escritor con la hoja en blanco puede no ser siempre trágico si se conocen las artes del disimulo. Se pueden intentar combinaciones de palabras y sonidos casi a modo de digresión para desdramatizar la escena, garabateando un dibujito como quien habla distraídamente por teléfono. Incluso, hecha un bollo, la hoja en blanco puede acabar en la basura. Habrá una segunda, y otras, vendrán a veces en procesión, todas igualmente blancas.

Pero hay otra raza de hojas en blanco, una que trae más problemas: palabras de otro en un idioma otro, palabras a traducir. En blanco porque engendran la creación, blanco como base fértil, ya no como vacío. La vastedad desaparece, el dibujo ya está hecho previamente, hay límites marcados, recortes puntuales, sobre todo claras fronteras lingüísticas y, por consiguiente, poéticas.

El desafío entonces toma otra forma, no parte de la incertidumbre sino de la audacia creativa. El traductor se permite comenzar a jugar con sus propios límites creativos y con los límites idiomáticos que le imponen dos lenguas. Y la música viene, delicada, a instalar otro obstáculo, y la métrica otro, y la tradición poética uno más grave. Traducir es esquivar con elegancia, aunque alimentándose también, selectivamente, de lo que aporta cada obstáculo.

Invariablemente, durante el encuentro entre el traductor y sus dos hojas «en blanco» (la escrita y la vacía) resuena un concepto que al comienzo es vago y bastante abstracto: la fidelidad. Pero no es tanto la fidelidad al poeta en su lengua original, sino más bien fidelidad al propio idioma con el que se comenzará a escribir aquello que no será lo que otro dijo antes con su particular música y su inequívoca gramática. No querer robar, no incurrir en la traducción literal, no intentar el calco de palabras, es más un respeto, en este caso, a las posibilidades del castellano que al poema de Elizabeth Bishop.

Siguiendo a Benjamin, para quien el original alberga todas las posibilidades de su traducción, podemos preguntarnos ¿por qué traducir a esta poeta y no a otro/a, y por qué ahora? La decisión de comenzar una traducción equivale a hacer un corte en esa masa aparentemente amorfa de gran cantidad (aunque no infinita) de posibles traducciones a la que alude Benjamin. La respuesta a esa pregunta es caprichosa. Un acto en cierto modo revulsivo, que responde a un desafío de mover los límites marcados por el original y la certeza excitante de saber que pueden quebrarse. Y evidentemente porque el

trabajo poético de Bishop resulta misteriosamente interesante. Sobre todo por ese misterio, por esa dificultad de acceder de forma directa a una poesía compleja, aparece la traducción como otra forma de lectura, desde un nuevo lugar.

Alguien que conoció a Elizabeth en Brasil me contó que ella y Lota, su compañera brasilera, iban frecuentemente a una tienda en la ciudad. Elizabeth no hablaba, era discreta, de aire tímido y agradable, extranjera. Algunas veces, gracias a la insistencia de Lota, Elizabeth se probaba un sombrero de la tienda y se miraba en el espejo. Se quitaba uno, se ponía otro. Nunca compraba, no elegía uno para llevarse. En el espejo quedan selladas, con tinta invisible, las imágenes de Elizabeth con distintos sombreros sobre su cabeza, como postales de encuadre incierto enviadas desde algún viaje. Como una y otra versión del mismo poema, con rostro idéntico y diferente sombrero. «If you're in the right frame of mind, everything strikes you as poetry», le dijo Bishop a Edward Lucie-Smith durante una entrevista en 1964. Es ese mismo encuadre exacto, esa estratégica posición, desde donde el traductor percibe la forma que elegirá para su versión.

En *Insomnia*, un poema de 1955, escribe Bishop:

*La luna en el espejo del tocador
divisa, con cuidado, un millón de millas
(Y quizás se ve a sí misma con orgullo
pero nunca, nunca sonríe)
allá lejos, debajo del sueño,
o tal vez sea
una durmiente diurna (...)*

Así, Elizabeth (mirándose) en el espejo divisando las posibles versiones que hay más allá de su pluma, de su lengua. Versiones dedicadas, nunca definitivas, nuevos ensayos construidos en base a la virginidad de la hoja escrita, del poema hecho. Nuevos poemas.

—F. F.

Entrevistas con E. B.

Ashley Brown describe: «Brasil: el estudio de Elizabeth Bishop es un pequeño edificio al subir la colina donde queda su casa, en las montañas cercanas a Petrópolis, la antigua capital imperial de verano. El estudio está situado sobre una cascada. Por la ventana pueden verse varios bambúes que descienden hacia una diminuta piscina, donde se detiene el curso del agua de la cascada. El cuarto está lleno de libros, confortables mecedoras, montones de viejas revistas literarias. Un primoroso *oratorio* de Minas Gerais y otros pequeños objetos varios reposan sobre los estantes. Un visitante interesado en literatura notará fotografías de Baudelaire, Marianne Moore y Robert Lowell junto al escritorio de la poeta. Tobías, un gato viejo, y Suzuki, su compañero siamés más joven, se mudan a regañadientes del área donde está la máquina de escribir.»

ASHLEY BROWN: *Creo que tiene usted por casa uno de los lugares más hermosos del mundo. ¿Qué más querría un poeta? ¿Encuentra que un paisaje deslumbrante como éste es un incentivo para escribir, o prefiere escaparse para evitar las distracciones visuales cuando está trabajando?*

ELIZABETH BISHOP: Observaré que el estudio da la espalda a la vista de las montañas —¡distráen demasiado! Pero puedo mirar un paisaje íntimo; las hojas de bambú están muy cerca. Todo el que viene aquí pregunta sobre el paisaje: ¿inspira? ¡Creo que pondré un letrero sobre los bambúes que diga «Inspiración»! Supongo que lo ideal para cualquier escritor es un cuarto de hotel completamente inmune a las distracciones.

A.B.: *En cuanto a su poesía se refiere, ¿ha logrado sacarle algo a Brasil, más allá de lo superficial? O sea, ¿se ha podido compenetrar con las tradiciones sociales y literarias de aquí?*

E.B.: Vivir del modo en que lo he hecho aquí, conociendo a los brasileños, ha cambiado totalmente el panorama. La vida general que he conocido aquí, desde luego, ha tenido un gran impacto sobre mi persona. Creo que he aprendido mucho. La mayoría de las nociones de los intelectuales neoyorquinos sobre los «países subdesarrollados» son erradas en parte, y el hecho de vivir entre gente de una cultura completamente distinta ha cambiado muchas de mis viejas nociones estereotipadas.

En cuanto al medio literario brasileño, es muy distinto del nuestro. En Rio, por ejemplo, la influencia francesa es todavía muy fuerte. La poesía me parece muy interesante, pero no tiene mucho que ver con la poesía contemporánea en inglés. Nuestra poesía tomó un camino distinto mucho antes.

A.B.: *Usted se formó cuando predominaban las corrientes marxistas durante los años '30. ¿Le parece que esta experiencia política radical fue valiosa para los escritores? ¿O el pensar exclusivamente en términos políticos entorpecía la percepción?*

E.B.: Siempre me opuse a que los escritores pensaran en términos políticos en tanto tales. En realidad, ¿qué literatura buena salió de ese período? Tal vez algunos buenos poemas; Kenneth Fearing escribió algunos de ellos. Mucho de todo eso me parecía artificial. Políticamente,

me consideraba socialista, pero me disgustaba la literatura de «conciencia social». Defendí a T. S. Eliot cuando todo el mundo alababa a James T. Farrell. (...) Me parecía que la mayor parte de las chicas del *college* no conocían mucho de las condiciones sociales.

Estaba muy consciente de la Depresión —parte de mi familia se vio muy afectada por ella. Después de todo, cualquier persona que fuera a Nueva York (...) podía darse cuenta que las cosas andaban mal. Pero yo había vivido con gente pobre y conocía personalmente lo que era la pobreza. Para esta época, hice una caminata a través de Terranova (Newfoundland) y vi allí aun peor pobreza. Estaba totalmente de acuerdo con los socialistas hasta que oí hablar a Norman Thomas; ¡qué *aburrido* era! Después pasé brevemente por el anarquismo. Estoy mucho más interesada ahora en la problemática social y en la política que en los años '30.

(Once años más tarde George Starbuck la entrevista en Cambridge, Massachusetts. La descripción de Starbuck: «Ya avanzada, es una tarde gris de invierno. Elizabeth Bishop, vestida informalmente con un *jersey* de Harvard, da la bienvenida al entrevistador y contesta atenta a sus preguntas cerca de un suntuoso espejo dorado sobre la pared de la sala. Sí, es veneciano. Las figuras que lo decoran son venecianas, pero lo consiguió en una subasta en Rio de Janeiro. El entrevistador, seguro antes de comenzar de que no debería hacerle esto a uno de sus poetas predilectos, se alista con su grabador sobre la mesita de café y lanza una pregunta preparada de antemano. Una maravillosa extensión de libros llena la pared de-

trás del sofá. Las risas no se hacen esperar. Su buena memoria, alguna ocurrencia o cualquier extravagancia de sus conocidos o de la gente que aprecia la hacen recordar. La risa es aguda, rápida, punzante: No hay modo de transcribirla.»)

GEORGE STARBUCK: *¿Le parecía importante estar pendiente de lo que las mujeres poetas hacían entonces?*

E.B.: No, nunca hice ningún distingo: nunca lo hago. Cuando estaba en el *college* y comencé a publicar, incluso entonces, y en los años que siguieron, había antologías de poetas mujeres, y números de revistas dedicados exclusivamente a escritoras, pero siempre rehusé que me incluyeran. No reparé bien en la razón, pero me parecía una tontería separar los sexos. Supongo que aquello se debía a principios feministas, tal vez más intensos de lo que los percibía. (...)

Volvamos al feminismo o a la Liberación Femenina. Creo que mis amigas, mi generación, asistieron por lo general a colegios de mujeres (y no todas éramos escritoras). Una se acostumbra tanto desde joven a que la menosprecien que si eres de inteligencia normal y tienes algún sentido del humor pronto desarrollas una actitud resistente e irónica. Una trata de arreglárselas para pasar por alto ese menosprecio.

Durante casi toda mi vida de escritora he sido afortunada con las reseñas. Pero al final, muchas veces ponen: «La mejor poesía escrita por una mujer en esta década, o año, o mes...» Entonces, ¿de qué vale eso? ¿Se da cuenta? Pero una se acostumbra, y casi lo espera, y le divierte. De lo que sí estoy segura es que, sin lugar a dudas, van a haber mejores poetas mujeres.

G.S. *¿Cuándo empezó usted a mirar en derredor suyo y a preguntarse «con quién de los poetas de la generación que*

me antecede, voy a tener que saldar cuentas»?

E.B.: No creo que alguna vez pensara que debía ser de esa manera, pero tal vez ése sería Auden. A lo largo de mis años universitarios, Auden publicaba sus primeros libros, y yo y mis amigas, varias de nosotras, estábamos muy interesadas en él. Sus primeros libros me impactaron sobremanera.

(...)

G.S.: *Usted escribe poemas muy buenos sobre cuadros y cosas por el estilo. El que aparece en **Geography III** sobre un pequeño cuadro que se ha visto a menudo pero en el que no se ha reparado lo suficiente...*

E.B.: En mi primer libro hay un poema que se llama «Cuadro grande y fallido»; ese cuadro lo pintó el mismo tío-abuelo cuando tenía unos 14 años. Pertenecía a una familia muy pobre de Nueva Escocia, y él se hizo a la mar trabajando de camarero. Después, pintó varios cuadros grandes, recuerdos del Norte lejano, Belle Isle, etc. Me encantaban. No eran cuadros muy buenos. (...) Entonces el tío-abuelo George se fue a Inglaterra y se convirtió en un pintor «tradicional» bastante reconocido. (...) Con el tiempo heredé este pequeño boceto («Como del tamaño de un billete de dólar de viejo cuño»), el que he descrito en el poema.

A.B.: *Me pregunto si usted a veces va palpando instintivamente el poema con un sentido del ritmo incluso antes de que el tema se haya revelado —digamos, al modo en que se escribió **Le cimetière marin**.*

E.B.: Sí. Un grupo de palabras, una frase, puede surgir en mi mente como un objeto que flota en el mar y en seguida atrae otras cosas hacia sí. Tiendo a apro-

ximarme al poema como usted ha sugerido. La mente funciona de maneras sorprendentes. Cuando estaba escribiendo «Gallos», me atasqué irreparablemente; sencillamente no me salía. Entonces, una vez estaba escuchando un disco de Ralph Kirkpatrick interpretando a Scarlatti; los ritmos de la sonata me avasallaron y pude poner el asunto en movimiento de nuevo.

A.B.: *Al componer un poema como ése, ¿es el punto de partida un cierto deleite en la disposición de las estrofas propiamente, o deja usted que la experiencia dicte la forma?*

E.B.: En ese caso me es imposible decir cuál vino primero. A veces la forma, otras veces el tema, domina la mente. Todos los poetas con quienes he hablado dicen más o menos lo mismo. Sobre este particular, me interesa el ensayo de Housman, «Del nombre y naturaleza de la poesía». Ahí se presenta sólo un punto de vista, pero con harta elocuencia.

(...)

A.B.: *Para cambiar un poco el tema: «En las pesquerías» me parece un poema wordsworthiano, algo parecido a «Resolution and Independence». Pero su poema está escrito mayormente en el tiempo presente y es más inmediato y «existencialista». Wordsworth podría resumirse como el «sentimiento recordado en la tranquilidad» y pone su poema por lo general en el pasado. ¿Tiene algún comentario sobre esta comparación?*

E.B.: Creo que es un problema que tiene que ver con cómo se escribe la poesía. Ha habido un gran cambio en el conocimiento, o al menos en la actitud hacia la psicología de lo poético. Uno de los grandes innovadores en ese sentido es Hopkins. Cuando estudiaba en el *college* es-

cribí una monografía sobre él. Mientras me documentaba, encontré un ensayo sobre la prosa barroca del siglo XVII. El autor —no recuerdo su nombre— trataba de demostrar que los sermones barrocos (Donne, por ejemplo) intentaban hacer resaltar la mente en movimiento más que en estado de inacción. Cuando apliqué todo esto a la monografía que entonces estaba escribiendo, utilicé una frase de *The Wreck of Deutschland* que me impresionó, donde dice: «Inventiva, ven más rápido». El poeta se desdobra y se dirige a sí mismo. Es un poema barroco. Browning hace algo similar, pero no tan radicalmente. En otras palabras, el uso del presente ayuda a transmitir esta sensación de la mente en estado de movimiento. Cummings hace otro tanto en algunos de sus poemas. Claro que poetas de otras lenguas (especialmente el francés) utilizan el «presente histórico» con más frecuencia que nosotros. Pero no se trata realmente del mismo procedimiento. Aunque el cambio en los tiempos verbales siempre produce la impresión de profundidad, espacio, diversidad de planos, etc.

A.B.: *¿Tal vez algo similar al cambio de clave en la música?*

E.B.: Sí, ciertamente, de eso se trata.

(...)

G.S.: *Usted obviamente se esmera en conocer y emplear el saber de un geógrafo. Domina bien ese lenguaje y maneja el detalle de lo específico, pero déjeme ponerla incómoda: admiro la filosofía de sus poemas, la postura ética.*

E.B.: No sabía que hubiera alguna...

G.S.: *Bueno, pero ¿y la alborada con que termina **Geography III** —«Cinco pisos más arriba»? El modo en que la pesadez de la mañana se convierte, rápido, en nuestra antigua no-inocencia: lo deprimente que resulta tener un pasado y la conciencia de lo que se repite: «El ayer se convirtió en hoy tan rápido / Un ayer que encuentro imposible de disipar».*

E.B.: Sí, parece que a mucha gente le ha gustado ese poema...

G.S.: *A mí me encanta.*

E.B.: Debe corresponder a una experiencia que todo el mundo ha tenido. Vea, un amigo y admirador acabó diciendo sobre mi primer libro, «Pero tú no tienes absolutamente ninguna filosofía». Y a la gente que prefiere la ciudad a veces le disgusta toda esa «naturaleza» que aparece en mis poemas.

(...)

G.S.: *¿Está usted de acuerdo con las clases de escritura?*

E.B.: No. ¡Me opongo a ellas! Les digo a los estudiantes que sería mejor para ellos estudiar latín. Latín o griego. Sirven para escribir versos. Tengo la corazonada de que si hubiera un gran poeta en Boston University o en Harvard en estos momentos, él o ella debería estar escondido por ahí, escribiendo poesía y no asistiendo en absoluto a esas clases.

G.S.: *Usted parece escribir más y nuevos poemas pero como si no le interesara cambiar su trayectoria.*

E.B.: Reconozco que hubiera querido escribir muchísimo más. Creo que si hubiese sido hombre, habría escrito más. Me hubiera atrevido a más, o le hubiera dedicado más tiempo. He malgastado muchísimo tiempo.

G.S.: *Eso que hubiese escrito, ¿habría sido en otros géneros?*

E.B.: No.

G.S.: *¿Poemas largos?*

E.B.: No. Uno o dos poemas largos hubiese querido escribir, pero jamás creo que lo haga. Bueno, en realidad no muy largos. Quizá diez páginas. Eso ya sería largo.

G.S.: *¿Quisiera decir algo misterioso?*

E.B.: ¡!

* Este montaje de dos entrevistas, hecho por Orlando José Hernández —con posterior reedición nuestra— se incluye, como las fotos que reproducimos, en el número 53 de la revista *Poesía*, Valencia, Venezuela, 1980, dedicado por entero a Elizabeth Bishop y coordinado por O. J. H.



William Burroughs

LAS UNICAS PALABRAS VERDADERAS SON LAS PALABRAS QUE SE TOCAN

Vive más abajo del Greenwich Village, en un barrio que parece haber quedado detenido desde la Revolución Industrial. Sólo casas viejas y fábricas, calles desiertas y hollín, que son una clave: poco indicio de bohemia neoyorquina. Allí, en un piso refaccionado que habrá sido alguna vez fábrica o depósito, ha instalado su cocina, sus dormitorios, un escritorio de oficina, una vieja máquina de escribir. La ropa también es una clave. Un saco gris de traje común sobre una casaca de terciopelo hindú, son la marca de dos estilos que conviven en él: un pasado imaginable, mezcla de Hemingway y beatniks, que arrastra anécdotas de vida y seis meses de adicción en

un hotel de Tánger (cuando Jack Kerouac lo encontró mirándose los pies, paralizado), y un presente de formalidad casi inglesa, casi profesoral, que no corresponde con ese ambiente neutral elegido a espaldas de Nueva York.

Volvió a Estados Unidos después de diez años de vivir en Londres y París, y las razones ya no son mitológicas: «Aquí la vida es más barata». Reconoce que de los escritores latinoamericanos sólo leyó a Borges, pero conoce bien las traducciones que de sus libros se hicieron en la Argentina. Le parecieron excelentes.

Frío, casi solemne, poco humor —fue difícil arrancarle una sonrisa—, sus respues-

tas y sus preocupaciones técnicas, a veces se encuadraban perfectamente con ese trasfondo industrial del barrio.

TAMARA KAMENSZAIN: *¿Está trabajando ahora en alguna novela?*

WILLIAM BURROUGHS: No precisamente. Estoy dando una serie de conferencias en el City College. Las pienso transcribir y publicar en forma de libro. A través de ellas me pregunto si la escritura es enseñable, es decir, si hay una tecnología de la escritura. Hasta ahora no llegué a una conclusión contundente.

¿Pero de algún modo, a través de las conferencias, está enseñando a escribir?

Bueno, les hago hacer a los alumnos algunos ejercicios que pueden ser de utilidad. Les hago pensar en la relación entre una novela y la película que se haría sobre ella. Trato de que se pregunten de qué se trata una novela, qué hacen los personajes, a dónde van, etcétera. Creo que en esa respuesta está la clave de lo que será la película que se haga sobre la novela.

Al preguntarse de qué se trata una novela ¿se refiere al «tema»?

Precisamente, creo que lo que en general necesita hacer el cine para poder filmar es preguntarse por el tema de una novela. Tome por ejemplo la película *El Gran Gatsby* y pregúntese de qué se trata. Se contestará: de una niña rica y un joven pobre.

¿Podríamos hacer lo mismo con sus novelas, preguntarnos de qué tratan?

No. Recuerde que una película es una simplificación de la novela. No puede cubrir la complejidad de ésta y filmarla. Y es interesante que eso sea descubierto por los alumnos para que por contraste entiendan el proceso complejo de la escritura.

O sea que usted considera que las técnicas de filmación son siempre menos complejas que las técnicas de la escritura.

No diría eso. Simplemente que hay cosas que pueden ser hechas en novela y no en películas. La prosa lírica, por ejemplo, no puede ser traducida con éxito al lenguaje cinematográfico. Por eso cuando escuché que iban a filmar *El Gran Gatsby* pensé que el resultado sería absurdo.

¿Sus novelas pueden ser filmadas?

Algunas, quizás cortando partes de ellas. Secciones que no dependen tanto de la prosa, que son más cinematográficas. Supongo que debe haber formas de crear ciertos niveles de experimentación en cine. No sé, en realidad no soy experto en eso.

¿A qué llama experimentación, ya que ésta ha sido una palabra muy manipulada...? ¿Cree que cierto tipo de escritura es experimental y otra no?

Creo haber hecho mucha experimentación en escritura. Creo que la forma de la novela tradicional con un argumento —principio, medio y final— es arbitraria, es un accidente. Ahora bien, esto es lo que aún se sigue considerando una novela. Y a todo lo que no sigue este modelo se lo suele llamar experimental e ininteligible. El *Ulises* es un ejemplo de lo que se suele considerar ininteligible. Y aunque eso es ridículo, creo que del *Finnegans Wake* sí se puede afirmar que es una obra imposible de entender.

¿O sea que usted cree en una «inteligibilidad» de la obra?

A cierto nivel creo que la obra debe ser inteligible. Cuando a Salvador Dalí le preguntaban qué quería decir con sus cuadros respondía: «Lo que usted ve es lo que el cuadro quiere decir». Yo creo que entender es poder ver algo, y si lo veo yo, lo tiene que poder visualizar también el lector.

Pero usted deja en sus libros muchos más «espacios en blanco» que la mayoría de los escritores norteamericanos. Es decir, en sus obras no parece que la escritura narrativa esté dada en la linealidad...

Es cierto, pero de algún modo yo «ingenierizo», articulo la estructura como para que el lector pueda participar y penetrar esos «espacios en blanco».

Usted se refiere a articular una narración. ¿Qué relación hay entonces entre lo que usted llama «experimentación» y la estructura narrativa? ¿La deja intacta, la modifica?

Aquí estaría justamente una clave para explicar en qué consisten las técnicas de experimentación que yo empleo, sobre todo el *cut-up*. Habría que retrotraerse un poco a la pintura para ver que la obsesión de representar con estricto realismo fue canalizada por la fotografía, y la pintura pudo en

tonces experimentar. Así surgieron las técnicas de montaje. En literatura en cambio esta obsesión sigue todavía. Yo traté de introducir a través del *cut-up* el montaje en literatura. Creo que está mucho más cerca de reflejar los hechos concretos de la percepción humana que la mera linealidad. Por ejemplo, si usted sale a la calle ¿qué ve? Ve autos, trozos de gente, ve sus propios pensamientos, todo mezclado y sin linealidad alguna. Este modo de escritura de montaje deja intacta la narración. Justamente creo que es todavía más fiel a ella.

En algunos de sus ensayos usted insiste en que la palabra escrita ejerce un sistema de control que es necesario romper. ¿A qué se refiere?

No se olvide que la palabra escrita está atada a la imagen. En los lenguajes antiguos eso se ve bien claro: los signos representan los objetos a que se refieren. Nuestro sistema de signos es tan propenso a la abstracción que las palabras ya no tienen más un sentido preciso. Aquí es donde el control y la manipulación política aparecen. Un ejemplo es el uso de las palabras comunismo, fascismo, etcétera, que se aplican indiscriminadamente a cualquier fenómeno. A situaciones muy concretas como la Alemania nazi, el *apartheid* de Sudáfrica o las dictaduras militares de América latina, se les aplica por igual la denominación de fascismo. Este es un control típico sobre las palabras que suele ejercer la prensa para crear opiniones y producir efectos.

¿Y qué función cumple la literatura en todo esto?

Pienso que habría que llegar a tener un referente para cada palabra que se nombra. Yo trato de evitar toda palabra abstracta en mis novelas. Pretendo hacer un trabajo casi material. Creo en la frase que afirma «si no se ve no se puede decir». Por eso pretendo que el lector pueda ver aquello que se escribe. Creo que el ejemplo de un lenguaje pictórico donde la palabra mesa fuera un dibujito de la mesa real y no un signo tan arbitrario y abstracto, sería una solución. La gente se comunicaría de un modo más real.

Cuando hablamos de escritura usted se refiere a la pintura, al cine, y nunca a la escritura en sí misma. ¿Cree que ella no tiene autonomía, y en ese sentido, cómo ve su futuro?

Usted se olvida de que originariamente todas las artes eran lo mismo. Se trataba de producir un efecto mágico para el que todas estaban aliadas. Recuerde la pintura en las cuevas, que al mismo tiempo era escritura. Creo que el problema del futuro de la literatura es otro tema. Eso depende sobre todo de los lectores. Quizás cuando mueran las señoras burguesas de la costa este, que son las que consumen best-sellers, el tipo de lector cambie. De todo modos supongo que nunca se volverá a leer tanto como se leyó en el pasado...

La técnica del *cut-up* pone a la escritura cerca de la pintura porque utiliza la idea de montaje. ¿Pero acaso esto no sigue siendo un puro esfuerzo literario?

Mire, la experiencia misma es un *cut-up*, y esto se ve claro en la experiencia de escribir. No se puede escribir sin ser interrumpido por todo lo que viene a la cabeza y por todo lo que se ve. Su experiencia como persona adulta no es lineal, está interrumpida por todo tipo de arbitrarias yuxtaposiciones. Pero estos «restos» no se sabe cómo meterlos cuando se escribe linealmente. El montaje en cambio, los integra.

Pero aparte de las imágenes y de las cosas que ve y toca, ¿no cree que las palabras tienen un magnetismo autónomo que las atrae o las repele en el proceso de escritura? Por ejemplo el ritmo. Su prosa tiene un ritmo que no depende de lo que ve...

Sí, por supuesto. Cuando uno sabe una palabra tiene que ir atrás y otra adelante y no al revés, se debe a eso que usted llama magnetismo. Pero ése es sólo el primer nivel, el más inmediato. Como un pintor que antes que nada tiene que poder familiarizarse con los colores y manipularlos.

En un artículo reciente que usted escribió sobre el caso Watergate, lo interpreta como un problema de grabadores y *play back* afirmando que la solución estaría en una especie de desplazamiento del poder de los que serían los «dueños de los grabadores»...

Efectivamente, es como un sistema de control. Depende de quién monopolice los medios. Si todas las personas pudieran grabar lo que dicen las otras, es decir, si como en Watergate cada uno pudiera hacer el juego de grabado y *play back*, Dios habría muerto y todos seríamos dioses.

Usted también introduce el uso de grabadores y *play back* como una de sus técnicas literarias. ¿En ese sentido habría alguna relación con una posible «modificación de la realidad»?

A nivel individual sí. Se intenta, como le dije antes, cambiar el modo habitual de percepción del lector. Ahora bien, a otro nivel creo que la literatura no puede cambiar ninguna realidad, a menos que se trate de un escrito político. Al fin y al cabo, Marx y Engels eran escritores ¿no? Habría un efecto indirecto, llamémoslo cultural. Por ejemplo Kerouac y Scott Fitzgerald pudieron, a través de sus novelas, cambiar modos de comportamiento social.

¿No puede pensarse que a veces simplemente la publicación de un texto puede crear un efecto político? Por ejemplo usted mismo ha tenido problemas con la censura...

En una conversación que mantuvieron Allen Ginsberg y el poeta soviético Evgueni Evtuchenko, el segundo le explicaba a Ginsberg que ya publicar algo implica ser aceptado por el gobierno. Creo que en la URSS es imposible la publicación de un texto que transgreda lo permitido por el gobierno. Aquí —y también en Londres— los escritores fueron los primeros en lograr una quiebra de la censura. Piense en D. H. Lawrence, en Henry Miller, y hasta en mí mismo...

Hace años usted tuvo un pleito famoso por la censura de su novela *Almuerzo desnudo*. ¿Cómo fue?

Fue un escándalo famoso ya que testificaron en mi favor figuras como Allen Ginsberg y Norman Mailer. Creo que todo se debió a que el libro fue encontrado en una librería pornográfica. Sin ese detalle quizás no lo hubieran secuestrado. Preferí no participar en el juicio. Pero por lo que me enteré tengo la sensación de que fue un fracaso. La defensa tratando de demostrar que en el libro hay un contenido social que lo justifica, y el punto que debería cuestionarse —el derecho de la censura a existir— quedó intocado. Creo que de haber estado allí tampoco hubiera podido hacer mucho.

Quizás por la elección de los temas — sexo, violencia— se suele identificar su obra con la de los escritores que fueron llamados «malditos». ¿Qué piensa de eso?

Creo que no tengo nada que ver con ellos. Por ejemplo, sería difícil, sobre todo por la estructura literaria que manejo, encontrar alguna similitud entre lo que hago yo y lo que hizo gente como el Marqués de Sade. Creo que en realidad lo que yo escribo no es otra cosa que la viejísima forma de la novela, aquella que trabajó por ejemplo la picaresca. Los míos son personajes que pasan por una serie de aventuras terroríficas que pasan por una serie de aventuras terroríficas que hacen pensar quizás en libros como el *Satiricón*.

¿Tiene algún plan para cuando termine el ciclo de conferencias?

Sí, pienso seguir escribiendo novelas. O como quiera se llamen.

—TAMARA KAMENSZAIN

BURROUGHS IN SITU



Conversación a voces con Brion sobre quién es y quién no es nativo de este planeta. Hablamos mientras estamos tomando café en un café. Levanto la vista de la mesa y veo a un joven muy pálido que bebe de un vaso. Tiene una mirada muerta y comprendo que es un muñeco que han puesto allí por alguna razón. Un Hopper quizás. Y formulo una frase clara sobre este asunto de los nativos: "Es nativo de un sitio si el sitio no puede existir sin él".

WILLIAM BURROUGHS
My Education: A Book of Dreams, 1995

(...) narrar, filmar, ser testigo de cómo lo mayúsculo se ahoga dentro de la letra minimalista del montaje. (...) Detrás de la cámara, corregir la realidad es desmentir lo que se ve a primera vista.

TAMARA KAMENSZAIN
La edad de la poesía, 1996

Desde la Física de algunas tramas.

Concluida la entrevista a William Burroughs, Michele Stoddard, presente en la ocasión, le comentó a Tamara Kamenszain que durante el diálogo, la escena resultante había desnudado dos tramas: el autor de *Nova Express* se había limitado a bordear minuciosamente toda indagación crítica acerca del carácter performático de su escritura para reincidir, una vez más, en el comentario del método creado por el pintor Brion Gysin en 1957 o 58: el *cut-up*.¹ Este procedimiento de monta-

je actuaba como piedra de choque ante cualquier intento de reflexión de inspiración telqueliana. En uno de los párrafos de la carta escrita por Kamenszain acompañando la entrevista, podemos leer: «a las preguntas que aparecían como abstractas sobrevinieron respuestas que preferían acercar la imagen visual y alejar todo fantasma de reflexión teórica».

Apuntes sobre un Registro de Impresiones. Burroughs evitó sonreír durante todo el reportaje. En una oportunidad, el novelista John Gardner diferenció frente a sus alumnos dos estilos triunfantes en creadores de lengua inglesa al enfrentarse con su público: el estilo «Pato Donald», afectado, malhumorado y fonéticamente ininteligible de Vladimir Nabokov y el estilo «Muerto vivo», pálido, momificado y sepulcral de Burroughs. Kamenszain, sin embargo, lo recuerda como un hombre «cálido y de modales aristocráticos».

En *Escrito sobre un cuerpo* (1969), Sarduy reproduce un fragmento de *La Quinzaine Littéraire*, titulado "Doblaje" en el cual Burroughs argumenta: «El doblaje proporciona al escritor una amplitud infinita de posibilidades; por ejemplo, tome una página de Rimbaud y dóblela sobre una de Saint-John Perse —dos poetas que tienen mucho en común—, de esas dos páginas surge un número de combinaciones incalculable, un número infinito de imágenes». Al momento de la charla, Burroughs practica el *fold-in*² también en su indumentaria: «Un saco gris de traje común sobre una casaca de terciopelo hindú; son la marca de dos estilos que conviven en él: un pasado imaginable, mezcla de Hemingway y beatnik, que arrastra anécdotas de vida y seis meses de adic-

ción en un hotel de Tánger (...) y un presente de formalidad casi inglesa, casi profesoral, que no se corresponde con ese ambiente neutral elegido a espaldas de Nueva York.» Es evidente que en este autor, la construcción metodológica de una ficción autobiográfica condiciona no sólo la materialidad de su escritura.

Desvío beat. «Yo tendría 19 años cuando pegué su foto en la pared de mi cuarto. Todavía vivía con mis padres y ese hombre desnudo —más parecido por la larga barba y el poco pelo enmarañado a un linyera que a un sex-symbol para adolescentes— transformó mi reducto en un búnker con orden de clausura cada vez que una tía visitaba la casa». (T.K., "El verbo to beat", noviembre de 1997).

La idea original de T. K. era entrevistar a Allen Ginsberg. Pero éste no se encontraba en Nueva York. Lo ubicaría un año más tarde, en un recital poético, a horas de regresar a Buenos Aires.³ Kerouac (Jack Carolina, como lo llamaba su suegra) había muerto seis años antes. La guía telefónica y la casualidad impusieron una nueva alternativa: Burroughs estaba de regreso en la ciudad, después de diez años de vivir en Londres y París. El diario *La Opinión*, dirigido por Jacobo Timmerman, publicaría la entrevista el domingo 9 de marzo de 1975. No tuvo comentarios inmediatos sobre la misma.

Arqueología de un lustro. Antes de partir hacia los Estados Unidos, Kamenszain trabajaba como Secretaria de Redacción de la revista *2001*. Esta publicación llevaba como subtítulo la frase *Periodismo de anticipación*⁴ y reunía en sus páginas informes sobre OVNIS y fenómenos paranormales. Para

uno de sus números preparó la nota dedicada al grupo que poco después integraría el comité editor de *Literal* (Osvaldo Lamborghini, Germán García, Luis Gusmán y Ricardo Zelarayán).⁵ Josefina Ludmer se referiría a estos textos como «Literatura experimental» (Diario *Clarín*, 25 de octubre de 1973).⁶

Exactamente en ese momento, Burroughs, residente en Londres, buscaba ampliar más allá de sus actividades literarias las consecuencias de lo «experimental»: «*La Máquina de los Sueños es un asunto de experimentación similar al que vengo desarrollando con la escritura. En este caso, consiste en impulsos de luz estroboscópica a ritmo alfa, con unos doce o trece flashes por segundo. Hay ciertamente una relación entre las ondas cerebrales alfa y esa imaginaria, como las hay entre las ondas cerebrales alfa y los sueños. Las imágenes que Brion Gysin describe como generadas por ésta Máquina, son más bien idénticas a la imaginaria hipnagógica.*»⁷

Osvaldo Baigorria, que difundiría la obra de W. B. desde artículos en revistas de rock (chequear *Nada es verdad, todo está permitido*, Revista *Canta Rock*, 1987) publicó por primera vez en las páginas de *2001* para la misma época.

La Conexión Oriente. Todavía en *2001*, T. K. viaja a Japón, previa escala en Papeete (ciudad de la Polinesia Francesa —territorio ultramar de Francia, formado por más de cien islas. Capital del territorio y puerto principal, está situada en la costa nororiental de la isla de Tahití, en el sur del océano Pacífico).⁸

Una vez en Tokio, recorre la ciudad junto al Gato Barbieri y su mujer italiana, ambos ataviados en ropas de Yves Saint-Laurent.⁹ Son de la partida el poeta Gozo Yoshimasu y Marilia, su esposa. De su estadía provendrá un libro, *Los No* (1977).¹⁰

W. B. escribe: «(Dice) el Inspector J. Lee, de la policía de Nova: (...) Frio como el hierro se sentó y dijo que en verdad había dado la orden de lanzar bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki como primer paso de su plan Nova». (...) «Estamparon 'pagado' sobre mi hombre de la Argentina —una trampa tropical—.»¹¹

Borradores sobre cierta imago fundante de la cultura rock criolla. La relación de W. B. con la cultura rock es inmensa. Ya en los sesenta, grupos como *The Soft Machine* anunciaban, desde su mismo nombre, la deuda con la obra del estadounidense. Con los años, esta vinculación fue volviéndose más y más estrecha. Las participaciones de W. B. con músicos de rock se multiplicaron con las décadas (Brian Jones, Laurie Anderson, Tom Waits, Kurt Cobain, Sonic Youth, etc., etc., etc.). Hasta Paul Mc Cartney reconoce haberse influenciado y David Bowie lo considera el artista del siglo.¹²

Asimismo, T. K. atravesó los momentos iniciales de la formación de la cultura rock en Argentina. Amiga de los integrantes de Manal,¹³ de Tanguito, de Miguel Abuelo, habitué del *Moderno* —local donde *paraban* todos estos músicos—,¹⁴ de Jorge Pistocchi,¹⁵ T. K. advirtió los cruces y referentes que conformaron la vida cultural de entonces.¹⁶

Parte de esa fauna fueron Reinaldo Mariani, encargado de las relaciones públicas del *Moderno*, editaba la revista *Opium*, suerte de baluarte beatnik local y Horacio (Pepe) Romeu, quizá el primer escritor argentino cuya obra estuvo atravesada por el rock, autor de la novela *A bailar esta ranchera*,¹⁷ suicidado a los 24 años, participó en el Instituto Di Tella de *Libertad y otras intoxicaciones*, de Mario Trejo. Frecuentó, también, al mítico Colorado Rabei, creador del *Museo Permanente*, performance callejera desarrollada en las inmediaciones del Di Tella.

Desde entonces, la recepción de la obra de W. B. en el país ha sido más que diversa. El novelista C. E. Feiling, por ejemplo, escribió que sus libros podrían reducirse a una postal de *Tánger y la heroína*.¹⁸

Ahora bien ¿qué habría sucedido si *The Naked Lunch*, en vez de haber sido llevada a la pantalla por David Cronenberg, hubiera sido filmada en aquellos años por Alberto Fisherman? ¿Sería W. B. un *Player* o un *ángel caído*?



1 Fragante paradoja: Brion Gysin escribió entonces: «*La escritura lleva cincuenta años de retraso respecto a la pintura*», a lo que Burroughs agregó, en 1969: «*Este desfase es debido a que el pintor puede tocar y manipular sus materiales, cosa que el escritor no puede. El escritor no sabe qué son las palabras. Opera con abstracciones surgidas de las palabras. Las posibilidades del pintor para tocar y manipular sus materiales le condujeron a las técnicas de montaje hace sesenta años. Es de esperar que la divulgación de las técnicas cut-up hagan viables experimentos verbales más terminantes, acortando este desfase y dando a la escritura toda una nueva dimensión. Estas técnicas pueden enseñar al escritor qué son las palabras poniéndole en comunicación táctil con sus materiales y posibilitando el acceso a una ciencia exacta de las palabras que demostrará cómo combinaciones concretas de palabras producen efectos concretos sobre el sistema nervioso humano.*» A pocos meses del siglo XXI, la «comunicación táctil» con las palabras se complica otra vez: no hay más que buscar el site www.bigtable.com dedicado a Burroughs y poner en funcionamiento el programa *The cut-up machine*. El software, descubrimos, ha vuelto innecesarios al papel y a las tijeras. Imposible acudir al tacto: los textos se reordenan en la pantalla, procesador de textos mediante. Burroughs, sin embargo, lo había previsto. A comienzos de los sesenta, Ian Somerville, programador amigo suyo, metió en una computadora cinco palabras que llenaron sesenta y cuatro páginas, agotando todas las combinaciones posibles.

2 «*The fold-in method* es una extensión del método *cut-up*: una página —mía o de otro— doblada en dos verticalmente y pegada sobre otra. El texto que se obtiene se lee como un solo texto a causa de los doblajes.» W. B.

3 El segundo encuentro con el poeta se produjo en México, en 1982, en el marco de una lectura de la que también participaron Borges, Octavio Paz (con los brazos enyesados), Cabral de Melo Neto y Vasko Popa, entre otros. En la oportunidad, Ginsberg se limitó a cantar sus poemas y a ejecutar algunas melodías con su acordeón rojo.

4 Con el tiempo y las modas mutaría (en los tempranos setenta *lo político* era inimitablemente *chic*) a *Periodismo de liberación*.

5 Ilustra la misma una llamativa foto de estos escritores, que se reprodujo después en los fascículos editados por el Centro Editor de América Latina. Zelarayán fue expulsado antes de llegar al primer número.

6 «*La lectura de estos textos llamados "ilegibles" se abre, pues, cuando se comprende que son mudos, que están hechos de palabra escrita, que no proponen una "comunicación" tal como la entendemos en el lenguaje cotidiano, que "juegan" (pero no en el sentido lúdico, sino que "juegan" como los engranajes de una máquina) con la lengua (...)* Este juego con la lengua es, al mismo tiempo, un juego con las formas de la lengua, con el saber, el goce que produce el ejercicio de la lengua, su historia, sus diferentes "zonas" (subcódigos).» Citado por Héctor Libertella en *Las Sagradas Escrituras* (1993).

7 Parte de una cinta grabada en la casa de W. B. en la Duke Street, junto a Eric Mottram, a principios del verano europeo de 1973.

8 Enciclopedia Microsoft® Encarta® 1993 – 1998. Todos los derechos reservados.

9 La gira del músico coincidió con el éxito de la película de Bernardo Bertolucci para la cual compuso la banda sonora: *El último tango en París*. T. K. volvería a encontrarse con el saxofonista, años después en el *Village Vanguard* de Nueva York.

10 De esta época data la siguiente anécdota (comentada en diversas oportunidades por Arturo Carrera y César Aira): Sarduy y Sábato toman un ascensor. El primero, agitado y a los gritos, dice haber visto al mejor escritor vivo.

Sábato no sale de su sorpresa. Sarduy aclara: «Burroughs acaba de subir al ascensor contigo». La escena transcurriría en París.

11 De «Anciana cara apagada» y «Hace tanto y tanto», respectivamente.

12 «*De la gente que conozco, los que mejor están son los que llevaron una vida más disoluta, más peligrosa, más excesiva. Los que tocaron fondo y consiguieron volver a la superficie se hicieron duros. El ejemplo para mí es William Burroughs. Probó de todo en la vida y va tranquilamente para los 83 años. No es algo que le aconsejaría a cualquiera. Pero a mí me sirvió.*» David Bowie en conversación con J. D. Beauvallet, 1997.

13 Agrupación de rock que tempranamente se llamó *Ricota*, en homenaje al power-trío británico *Cream*. Parece haber sido el crítico Carlos Espartaco quien los bautizó de manera definitiva. El origen de la palabra *Maná* proviene de la costumbre de su líder y baterista, Javier Martínez, de responder con ella a la interrogación clásica de aquellos días: *¿cómo viene la mano?*

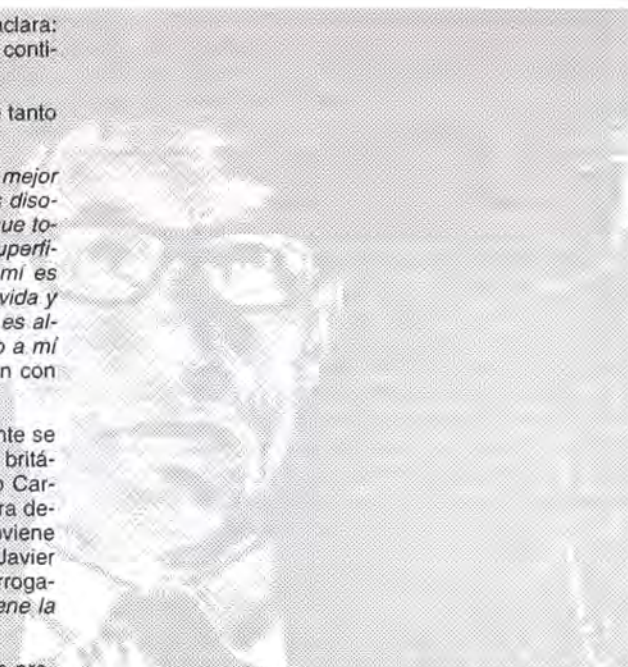
14 No es el caso de Tanguito, quien tenía prohibida la entrada.

15 Editor de las revistas *La Bella Gente* y *Cronopios*, en los sesenta, de *Mordisco* y *Expreso Imaginario* en los setenta.

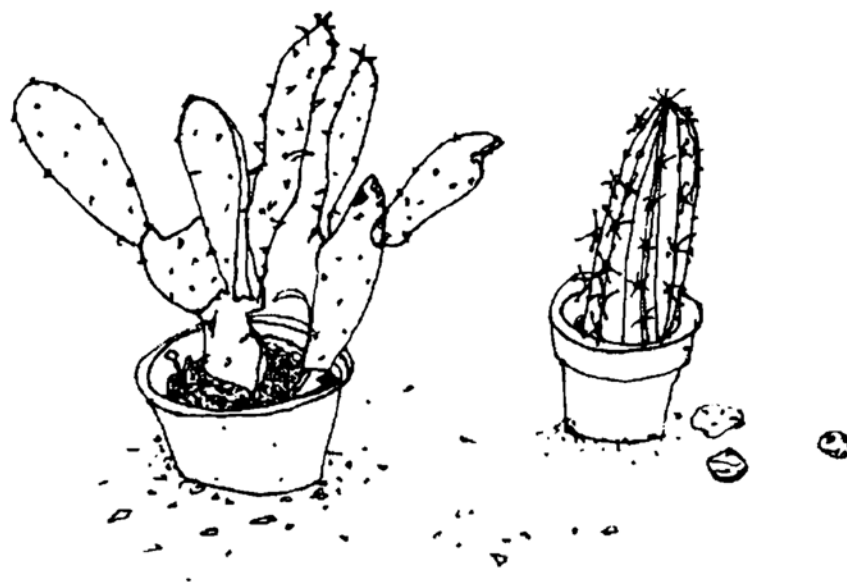
16 El guitarrista Pajarito Zaguri, recién salido de la cárcel, se dirigió al *Moderno*. Señalando a T. K. con el índice, gritó: «*Sos la primera persona que veo desde mi liberación*».

17 Alberto Laiseca utilizó fragmentos de este libro como epígrafes a su compilación de cuentos titulada *Matando enanos a garrotazos*. El mismo Laiseca publicó ensayos sobre música rock en la revista *Twist & Gritos*, editada a principios de los ochenta por Carlos Galanternik y Rafael Bini.

18 Introducción a *Narradores 2. Entrevistas de Paris Review*. El Ateneo, 1996.



Rafael Cippolini (cipp@feedback.net.ar) nació en Buenos Aires en 1967. Escribe narraciones y ensayos. Recientemente, con Alfredo Prior y Sergio Pángaro participó en *Una ópera china*, instalación de televisores y pinturas de A. P.



-gabriela giusti

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

H A B L A R C A S T E L L A N O

Hablar Castellano Cuesta Caro

Esta lectura pertenece a Don Alejandro Ortiz natural de Lunamarca del Departamento de Ayacucho. Trata de tres personas que hablan quechua, y que luego se van a la Capital para aprender o comprar castellano. Y aprenden tres palabras que son: "nosotros", "porque así lo queremos" y "por haber aprendido". esas palabras le cuestan la vida, porque son encarcelados por 25 años.

En el verano de 1993-94, durante una breve estadia en Lima, deambulando por ciertas calles del Centro me detuve, en una cruda avenida, imantado por una esfera tallada en una turquesa que una vendedora ofrecía, sobre una manta en la mugre del suelo. Sutil, esa mercancía irradiaba en la neblina de los actos. De inmediato adquirí la piedra (¡compré una piedra!) y sopesé su abolladura y aquella herida o grieta en la que podía apoyarse, deforme armonía: supe que era un regalo de despedida para alguien en otro lugar. Tenerla en la mano me hacía feliz, pero la vendedora, sin embargo, insistió en envolver como una atención la turquesa en una hojita, que arrancó de un cuaderno escolar. Desde entonces la esfera partió, se partió, el simbolo se hizo trizas, pero entre mis cosas permaneció la hoja de cuaderno, escrita por anverso y reverso, que exhala invicta la incitación a ver y rever toda esta tragedia americana, humana, que se escapa como humo, siempre, de las manos: en este caso, la situación de los emigrantes de la periferia en el llamado Centro o Capital desde donde se promueve o transmite en tanto Orden todo el rigor de La Cultura —a la que se debe ingresar, aunque más no sea por la puerta trasera o la puerta-trampa, simplemente para sobrevivir. Es así que «el acceso» o ultimada posibilidad de «pertenencia», persiste y se actualiza como desaparición en vida de los silenciados, neutralizada la diferencia: arrancados a su lengua. —R. J.

Hablar Castellano Cuesta Caro
Esta lectura pertenece a Don Alejandro Ortiz natural de Lunamarca del Departamento de Ayacucho. Trata de tres personas que hablan quechua, y que luego se van a la Capital para aprender o comprar castellano. Y aprenden tres palabras que son: "nosotros", "porque así lo queremos" y "por haber aprendido". esas palabras le cuestan la vida, porque son encarcelados por 25 años.

CUESTA CARO

Resumen de mi vida personal

Yo nací un 8 de Octubre en el Departamento de Huánuco, Provincia de Dos de Mayo, Distrito de Casma, mis padres son también de este lugar, se casaron muy jóvenes, éramos 11 hermanos pero actualmente somos 6, un hombre y cinco mujeres. Los restos han muerto, un varoncito en aquí o sea en Lima y los demás en Huánuco. De los vivos yo soy la cuarta; mis primeros estudios o sea inicial los realicé en mi ciudad natal. Nosotros en Huánuco teníamos una tienda, ganado choclos, al igual que mis abuelos. Cuando tenía aproximadamente 5 años con toda mi familia nos mudamos a la

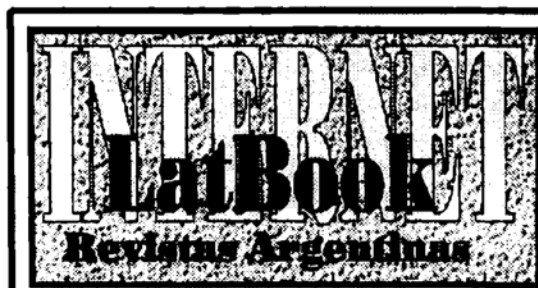
Resumen de mi vida personal

Yo nací un 8 de Octubre en el Departamento de Huánuco. Provincia de Dos de Mayo. Distrito de Casma, mis padres son también de este lugar, se casaron muy jóvenes, éramos 11 hermanos pero actualmente somos 6, un hombre y cinco mujeres. Los restos han muerto, un varoncito en aquí o sea en Lima y los demás en Huánuco. De los vivos yo soy la cuarta; mis primeros estudios o sea inicial los realicé en mi ciudad natal. Nosotros en Huánuco teníamos una tienda, ganado choclos, al igual que mis abuelos. Cuando tenía aproximadamente 5 años con toda mi familia nos mudamos a la

LÍMITES AL DESCUBIERTO

POESIA: palabras ajustadas a la música (Dante vía Pound)
un viaje a lo desconocido (Maiakovski)
esencias y médulas (Ezra Pound)
el habla de lo indecible (Goethe)
lenguaje vuelto hacia su propia materialidad (Jakobson)
permanente oscilación entre sonido y sentido (Paul Valéry)
fundación del ser mediante la palabra (Heidegger)
la religión original de la humanidad (Novalis)
las mejores palabras en el orden mejor (Coleridge)
emoción recordada en la tranquilidad (Wordsworth)
ciencia y pasión (Alfred de Vigny)
se hace con palabras, no con ideas (Ricardo Reis/Fernando Pessoa)
un fingimiento de verdad (Fernando Pessoa)
crítica de la vida (Matthew Arnold)
palabra-cosa (Sartre)
lenguaje en estado de pureza salvaje (Octavio Paz)
la poesía existe para inspirar (Bob Dylan)
diseño de lenguaje (Décio Pignatari)
lo imposible hecho posible (García Lorca)
aquello que se pierde en la traducción (Robert Frost)
la libertad de mi lenguaje (Paulo Leminski)

—PAULO LEMINSKI, en *Distraídos venceremos*



tsé≈tsé

Incluye los sumarios de sus ediciones
en la base de datos Latbook
(libros y revistas).

Disponible en INTERNET:
<http://www.latbook.com.ar>

l a d a n z a d e l r a t ó n

n ú m e r o 1 6 j u l i o d e 1 9 9 9

aldo pellegrini
erik satie
josé ángel valente
alejandro pidello
emilio a. westphalen



charles tomlison
david huerta
maría melek vivanco
carmen bruna
alberto espino
bárbara belloc

tsé≈tsé 7

(verano del 2000)

h. a. murena / nueva prosa porteña / poetas brasileños actuales / néstor perlongher / psicodelia / américo ferrari / lorenzo garcía vega / jean du buffet / luis hernández / horacio zabaljauregui / etc.

gaspar melchor de jovellanos 1068 (1269). buenos aires. e-mail: cofreces@cvtci.com.ar

POESIA MAYOR novedades

24. *Lunas* (Borges, Catulo, Khayam, Dante, Li Po, Homero, Lugones, Pound, etc.). Prólogo Reynaldo Jiménez. /// 23. *Las montañas del oro* (Leopoldo Lugones). Prólogo Carlos Elliff. /// 22. *Siete surrealistas argentinos* (Ceselli, Latorre, Llinás, Madariaga, Molina, Pellegrini, Vasco). Selección y prólogo Javier Cofreces. /// 21. *Obra poética 2: Estrella de la mañana. Poemas dispersos* (Jacobo Fijman). Prólogo Carlos Riccardo. /// Otros recomendados: 18. *Obra poética 1: Molino rojo. Hechos de estampas* (Jacobo Fijman). /// 15. *Poetas americanas* (Agustini, Arvelo, Berenguer, Biagioni, Bishop, Bustamante, Castellanos, Dickinson, etc.). /// 14. *Motivos* (José María Eguren). /// 13. *Cantos a la esencia* (Kabir). /// 11. *Haiku* (Aguirre, Bashō, Barthes, Cage, Tarkovski, etc.). /// 10. *Lluvias. Pájaros* (Saint-John Perse, trad. José Lezama Lima y Jorge Zalamea). /// 9. *El cementerio marino* (Paul Valéry; trad. Javier Sologuren y Alfonso Gutiérrez Hermosillo). /// 2. *La siesta de un fauno y otros poemas* (Stéphane Mallarmé; trad. Salvador Elizondo, Alfonso Reyes, Ricardo Silva-Santisteban, etc.). ///

E D I T O R I A L L E V I A T A N . T e l e f a x : 4 7 7 1 8 9 0 1

AB&C ÁCIDO AMARU BARDO CAELUM BLUE CAMINOS DE TESEI CÍRCULO MITRE CON VERSIONES CORREO DE POESÍA
DESDE LA POESÍA EL GRILLO EL JABALÍ EL REDACTOR EL TYRANO EXTRANJERA A LA INTEMPERIE FRANCACHELA GACETA LITERARIA
GENERACIÓN ABIERTA LA CARTA DE OLIVER LA DANZA DEL RATÓN LA GOTERA LA GUACHA LA GUILLOTINA
LA MÁQUINA DEL TIEMPO LA PLUMA LETRAS DE BUENOS AIRES LLUVIA DE VIDRIO MALDOROR NUEVA GENERACIÓN
PAPEMOR PAPIROLAS PATAGONIA POESÍA PLAGIO POETAS PROA QUEVEDO
SER EN LA CULTURA SPOTS TAMAÑO OFICIO TOKONOMA TSÉ=TSÉ ÚLTIMO REINO VOZ DE TINTA XUL Y...ATRÉVETE

M O V I M I E N T O D E R E V I S T A S L I T E R A R I A S

Querandés 4290 (1183) Buenos Aires. Tel. 4961 3810. Hemeroteca de revistas literarias de consulta gratuita. Lun. a. viern. de 8 a 17 hs.



talismanes de oro ashanti. áfrica occidental

edgardo antonio vigo

paulo leminski

octavio armand

william burroughs

elizabeth bishop

poesía prerrafaelista

hassan fathy

robert bresson