

tsé tsé

7/8



Archiuio.2000. tórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

conde 1430 2º (1426)  
bs.as.argentina.

[tsetse@sinectis.com.ar](mailto:tsetse@sinectis.com.ar)

bobboollas voam  
rotas, brancas, pretas  
pétalas-asa  
patas-raiz  
voam bobo flores  
florellas seiron,  
voam e soam  
formigas

# 7/8

editores

carlos elliff, gabriela giusti, reynaldo jiménez, carlos riccardo

colaboran en este número

gonzalo aguilar, moacir amâncio, arnaldo antunes, lola arias, ademir assunção,  
carlito azevedo, joão bandeira, silvia baron supervielle, león félix batista,  
gabriela bejerman, régis bonvicino, eliana borges, wilson bueno, adrián cangi,  
walter cassara, maría teresa celada, roberto cignoni, rafael cippolini,  
ricardo corona, horácio costa, aníbal cristobo, claudio daniel, angela de campos,  
douglas diegues, luis dolhnikoff, manuel donofrio, roberto echavarren,  
francisco faria, américo ferrari, león ferrari, florencia fragasso, donizete galvão,  
eva garcía, rodrigo garcia lopes, lorenzo garcía vega, federico gorbea,  
laura guelman, daniel herce, tamara kamenszain, marília kubota, collen lasota,  
vivian lofiego, marcos losnak, kleber e. mantovani, ivana martínez vollaro,  
glauco mattoso, tarso m. de melo, edgar o'hara, roberto piva, ronald polito,  
ruy proença, joca reiners terron, claudia roquette-pinto, jussara salazar,  
marcos siscar, sergio uzal, ignacio vázquez, diego vecchio, josely vianna baptista,  
horacio zabaljauregui, edgardo zotto

agradecimientos

maría inés aldaburu, heloísa buarque de hollandia, fabiano calixto, david carbó, javier cófreces,  
juan pablo correa, Pietro cugnasco, oscar del barco, constanza bitthoff, ergoto de bonaero,  
ICI (instituto de cooperación iberoamericana), patricia jawerbaum, José kózer,  
juan lagomarsino, editorial leviatán, marta lindner, gustavo lópez, floriano martins, sérgio monteiro de almeida,  
jorge montesino, guillermo piro, Víctor redondo, jonathan rovner, cristian rovner, Víctor sosa rodríguez,  
víctor toledo, viviana sanchez, herman schwarz, jorge schwartz, fabio weintraub, claudio willer

diseño

r. j. & g. g.

pintura de tapa

gabriela giusti

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

los textos o traducciones de los que no se indica procedencia, eran inéditos  
agradecemos también la infinidad de colaboraciones espontáneas recibidas

# PINDORAMA

## 30 POETAS DE BRASIL



—FRANCISCO FARIA

Pindorama es un neologismo que liga con un término tupi: *pindó* (palmera), pudiendo tener las acepciones de «región o país de las palmeras» y «nombre que dan al Brasil las gentes andino-peruanas y pampeanas» (según un diccionario). Por extensión imaginaria: panorama de forestas disímiles, entrecruzadas, simultáneas.

Durante la elaboración del *dossier-Leminski* (ver *tsé=tsé* #6), topamos con *PopBox*, página en internet creada por el poeta paulista Elson Fróes, donde se pone a disposición de los curiosos el trabajo de varios poetas de los incluidos aquí. De inmediato captan las características de ese *material* ofrecido a la corriente: diversidad, inventiva, escrituras de percepción, voluntades polifónicas. En algunos, resurge la idea del poeta (del artista) como chamán; en otros, se efectúa la rumia expansiva de su autóctona tradición contemporánea (modernismo, concretismo y derivados; sin descuidar el vivo interés de los poetas hacia las otras artes, en las que suelen intervenir, integrando de diversas maneras sus procedimientos con la palabra). En estos poetas, una vez más, la puesta en cuestión del yo lírico constituye un paso al costado de cualquier «crisis (afirmación) del Yo». Se presiente en ellos una convergencia, un margen axial, aun a pesar de las innegables diferencias, en lo que a falta de mejor enunciado llamaríamos permiso artístico: «los usos de la imaginación» y la consideración rigurosa de la composición poética, que no se escinde del intento de la belleza, derivan en prácticas investigativas —no necesariamente ceñidas a una referencialidad prevista, pero tampoco clavadas al estupefaciente *imagen*— implicando, con todo ello, ahondamiento crítico de los significados. Al entrar en contacto personal con aquellos poetas que más nos habían llamado la atención a primera vista, cada uno de ellos, a pedido nuestro, fue sugiriendo a su vez a dos o tres, y éstos, a su vez... Así se constituyó en esencia la presente muestra. En algunos casos, los propios poetas sugirieron sus textos; en otros, intercambiamos opiniones al respecto; en otros, los traductores elegimos los poemas. En su mayoría, los poetas tuvieron oportunidad de revisar las traducciones y cotejar los textos elegidos. Cabe aclarar que varios son, además, traductores del castellano al portugués: Josely Vianna Baptista, Claudio Daniel, Régis Bonvicino, Glauco Mattoso. Por su parte, Moacir Amâncio ha escrito directamente en este idioma su último libro; Horácio Costa publica sus libros traducidos en México; en el *Mar Paraguayo* de Wilson Bueno, se ofrece por entero la sintaxis (la chispa) sincrética. Hemos destacado los poemas originales en portugués —porque esperamos que su lectura pueda brindarse, una vez traspasado el umbral de las reales diferencias culturales y desconocimientos mutuos de toda índole, como experiencia poética en sí, a partir *da contiguidade das línguas*— dejando a las

versiones castellanas la sugerencia vocabularia de mapas. Agradecemos la contribución y el apoyo de las revistas *Medusa*, *Inimigo rumor*, *Caracol/Viola*, *Monturo* y *Azougue*, y de las editoriales *Atelié*, *Nankin*, *Editora 34*, *Aeroplano*, *Sette Letras*, *Ciência do Acidente* e *Iluminuras*, por habernos facilitado sus libros. También importa recalcar los aportes, en las traducciones, de Gonzalo Aguilar, Florencia Fragasso, Roberto Echavarrén, Paulo Octaviano Terra y Aníbal Cristobo; en las ilustraciones, Francisco Faria, Eliana Borges y la propia Jussara Salazar; y, por la sugerencia del título de esta muestra, aprobado en tímida encuesta por algunos de los implicados, Josely Vianna Baptista. Hacia el final de la larga, alfabética secuencia, segmentos respunteados de entrevistas o conversaciones, adonde se tocan y resuenan las aristas de un debate multidireccional, que, de todas maneras, atañe a los lectores de habla hispana por su inmediatez de matices en discusión y en juego.

—R. J.



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

# Moacir Amâncio

**Crianças cegas  
à beira  
de um  
abismo.**

**Do fundo  
vêm  
os olhos.  
Algo**

**morcego  
nisto,  
ou de vulcão.**

*Criaturas ciegas / a la vera / de un /  
abismo. // Del fondo / vienen / los  
ojos. / Algo // murciélago / en esto, /  
o de volcán.*

**Explicar concertos de areia  
seria inventar uns fantasmas  
que arrastam o peso do ar.  
As luas rolam pelas pedras  
de Ulán Bátor, Jerusalém,  
são os nortes, vagos papéis**

**onde se desmontan castelos  
já todo muralhas erguidos,  
nas puras muralhas de ar.**

*Explicar conciertos de arena / sería inven-  
tar unos fantasmas / que arrastran el peso  
del aire. / Las luas rolan por las piedras /  
de Ulán Bátor, Jerusalém, / son los nortes,  
vagos papeles // donde se desmontan  
castillos / ya todo murallas erguidos. / en  
las puras murallas de aire.*

**Do caracol  
a pasta,  
sopro estendido,  
a areia,  
dunas,  
vagos acordes.**

**Olho de tigre  
num oito,  
a mão de Escher,**

**pássaro.  
Suspenso lance  
do peixe ao vôo.**

*De caracol / la pasta, / soplo extendi-  
do. / la arena, / dunas, / vagos acor-  
des. // Ojo de tigre / en un ocho, / la  
mano de Escher, // pájaro. / Suspenso  
lance / del pez al vuelo.*

**Violetas  
sustentam o  
azul,  
outro instante  
do modo  
luz.**

**Uns bichos nunca  
peixes,  
outros vermelham  
os equívocos.**

**Se alojam  
pelo  
ar,**

**hábitat natural,  
e habitamos.**

*Violetas / sustentan el / azul, / otro ins-  
tante / del modo / luz. // Unos bichos  
nunca / peces, / otros enrojecen / los  
equivocos. // Se alojan / por el / aire,  
// hábitat natural, / y habitamos.*

**Pasto**

**Das cabras  
a escrita,  
letras caracóis**

**guarnecem  
o deserto,  
habitamos.**

**Língua até a  
raiz  
da relva**

**entre  
dispersos  
alguns sóis**

*Pasto /// De las cabras / la escritura,  
/ letras caracoles // guarnecen / el de-  
sierto, / habitamos. // Lengua hasta la  
/ raíz / del césped // entre / dispersos  
/ algunos soles*

O olho forma  
no chão  
um espelho puro  
vidro.

(Das areias  
contadas  
por camelos  
e cabras,

serpentes nuvens,  
pássaros,  
funda  
móvel paisagem

o olho,  
forma no chão,  
espelho  
puro vidro

guardado sempre fora.)

El ojo forma / en el suelo / un espejo  
puro / vidrio. // (De las arenas / con-  
tadas / por camelos / y cabras. // ser-  
pientes nubes. / pájaros. / funda / mó-  
vil paisaje // el ojo / forma en el sue-  
lo / espejo / puro vidrio // guardado  
siempre fuera.)

## Claroescuro\*

El pájaro trabaja  
en lo oculto del aire.  
Sus vuelos inconclusos  
son círculos, por cierto,  
pero de media luna.

## Son hechos\*

Son hechos de arena:  
flexibilidad,  
mano y corazón.

El pájaro luna  
en azul presente.

## Fiesta brava\*

No le pasa argentinamente  
que Borges tiene un agujero  
blanco para los ojos ciegos  
y otros modos de la ceguera:

del negro la dominación  
sobre el campo dorado, tigre  
en su presencia invisible,  
el toro sabe que nosotros

sí, nosotros, los metafísicos.

\* Poemas escritos  
en castellano.



Moacir Amâncio nació en Espiritu Santo do Pinhal (São Paulo) en 1949. Es periodista en São Paulo. Publicó *Os bons samaritanos e outros filhos de Israel*, serie de reportajes y artículos, y los libros de poesía *Do objeto útil* (1993), *Figuras na sala* (1996), *O aplacio da fronteira* (en la revista *Magma*, 1996), *O olho do canário* (1997) y *Coiores si-guientes* (1999), este último escrito en castellano porque, según sus propias palabras, se encuentra «a veces, soñando con un futuro y amplio latín», notando, sin embargo, que «cada idioma románico tiene ciertos potenciales exclusivos de expresión». [Traducciones de R. J., revisadas por M. A.]

# Arnaldo Antunes

---

## DE AS COISAS

A chuva derrubou as pontes. A chuva transbordou os rios. A chuva molhou os transeuntes. A chuva encharcou as praças. A chuva enferrujou as máquinas. A chuva enfureceu as marés. A chuva e seu cheiro de terra. A chuva com sua cabeleira. A chuva esburacou as pedras. A chuva alagou a favela. A chuva de canivetes. A chuva enxugou a sede. A chuva anoiteceu de tarde. A chuva e seu brilho prateado. A chuva de retas paralelas sobre a terra curva. A chuva destruiu os guarda-chuvas. A chuva durou muitos dias. A chuva apagou o incêndio. A chuva caiu. A chuva derramou-se. A chuva murmurou meu nome. A chuva ligou o pára-brisa. A chuva acendeu os faróis. A chuva tocou a sirene. A chuva com a sua crina. A chuva encheu a piscina. A chuva com as gotas grossas. A chuva de pingos pretos. A chuva açoitando as plantas. A chuva senhora da lama. A chuva sem pena. A chuva apenas. A chuva empenou os móveis. A chuva amarelou os livros. A chuva corroeu as cercas. A chuva e seu baque seco. A chuva e seu ruído de vidro. A chuva inchou o brejo. A chuva pingou pelo teto. A chuva multiplicando insetos. A chuva sobre os varais. A chuva derrubando raios. A chuva acabou a luz. A chuva molhou os cigarros. A chuva mijou no telhado. A chuva regou o gramado. A chuva arrepiou os poros. A chuva fez muitas poças. A chuva secou ao sol.

Há muitas e muito poucas palavras. Por exemplo: pegamos um corpo. Se continuarmos a linha que sai do lado de fora de um dos pés (isto é, do ponto de vista do próprio corpo: o lado direito do pé direito ou o lado esquerdo do esquerdo) e vai pelo chão até o outro pé, teremos a palavra planeta, que inclui o corpo. Incluídos nesse corpo temos membros. Entre os membros pernas. Dentro das pernas pés. Nos pés dedos e nos dedos unhas. Mas se dissermos unhas podem ser das mãos. Se estiverem riscando um muro diremos atrito. Então podemos estar falando de fósforos, ou de pneus. De sexo, discussões ou condutores elétricos. Assim: Mesa e cadeira são duas palavras. Móveis é uma palavra só — Coisas que se movem. Mas não há palavra para dizer dois corpos encostados, ou uma mão segurando um punhado de terra ou duas mãos dadas com um tanto de terra entre elas; como há, por exemplo, a palavra jardim para designar o conjunto de terra e plantas; ou a palavra planta para expressar a soma da parte dessa parte do jardim que fica acima e da parte que fica abaixo da terra. Com raiz bulbo folha talo ramo galho tronco fruto flor pistilo pólen dentro. Mas se não quisermos dizer planta podemos dizer pé. E a sola do pé chamaremos de planta. Sobre o solo. Assim como dizemos planta para o pé diremos palma. Para a mão. Folha da palmeira. E se não quisermos dizer planeta podemos dizer terra. Ou isso. Mas se ele não estiver por perto não podemos chamá-lo de isso.

# Arnaldo Antunes

La lluvia derrumbó los puentes. La lluvia transbordó los ríos. La lluvia mojó a los transeúntes. La lluvia encharcó las plazas. La lluvia oxidó las máquinas. La lluvia enfureció las mareas. La lluvia y su olor a tierra. La lluvia con su cabellera. La lluvia horadó las piedras. La lluvia inundó la favela. La lluvia de cortaplumas. La lluvia enjugó la sed. La lluvia anocheció de tarde. La lluvia y su brillo plateado. La lluvia de rectas paralelas sobre la tierra curva. La lluvia destruyó los paraguas. La lluvia duró muchos días. La lluvia apagó el incendio. La lluvia cayó. La lluvia se derramó. La lluvia murmuró mi nombre. La lluvia se unió al parabrisas. La lluvia ascendió los faroles. La lluvia tocó la sirena. La lluvia con su crin. La lluvia llenó la piscina. La lluvia con las gotas gruesas. La lluvia de gotas negras. La lluvia azotando las plantas. La lluvia señora de la lama. La lluvia sin pena. La lluvia apenas. La lluvia emplumó los móviles. La lluvia amarilló los libros. La lluvia corroyó las cercas. La lluvia y su golpe seco. La lluvia y su ruido de vidrio. La lluvia hinchó el pantano. La lluvia goteó por el techo. La lluvia multiplicando insectos. La lluvia sobre las sogas para la ropa. La lluvia derrumbando rayos. La lluvia acabó la luz. La lluvia mojó los cigarrillos. La lluvia meó en el tejado. La lluvia regó el césped. La lluvia hizo temblar los poros. La lluvia hizo muchas pozas. La lluvia secó al sol.

Hay muchas y muy pocas palabras. Por ejemplo: supongamos un cuerpo. Si continuamos la línea que sale del lado de afuera de uno de los pies (esto es, desde el punto de vista del propio cuerpo: el lado derecho del pie derecho o el lado izquierdo del izquierdo) y va por el piso hasta el otro pie, tendremos la palabra planeta, que incluye al cuerpo. Incluidos en ese cuerpo tenemos miembros. Entre los miembros piernas. Dentro de las piernas pies. En los pies dedos y en los dedos uñas. Mas si decimos uñas pueden ser de las manos. Si estuvieran rascando un muro diríamos atrito. Entonces podemos estar hablando de fósforos, o de neumáticos. De sexo, discusiones o conductores eléctricos. Así: Mesa y cadera son dos palabras. Móviles es sólo una palabra – Cosas que se mueven. Pero no hay palabra para decir dos cuerpos acostados, o una mano tomando un puñado de tierra o dos manos dadas con un tanto de tierra entre ellas: como está, por ejemplo, la palabra jardín para designar el conjunto de tierra y plantas: o la palabra planta para expresar la suma de la parte de esa parte del jardín que queda encima y de la parte que queda abajo de la tierra. Con raíz bulbo hoja tallo ramo rama tronco fruto flor pistilo polen dentro. Pero si no queremos decir planta podemos decir pie. Y a la suela del pie llamaremos planta. Sobre el suelo. Así como decimos planta para el pie decimos palma. Para la mano. Hoja de la palmera. Y si no queremos decir planeta podemos decir tierra. O eso. Pero si él no estuviera cerca no podríamos llamarlo eso.

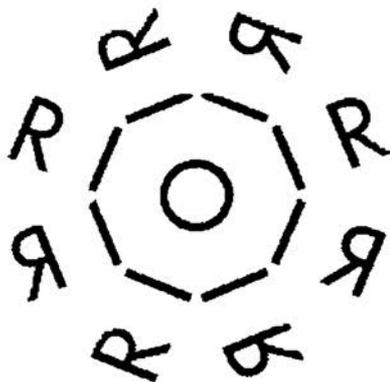
Arnaldo Antunes nació en São Paulo en 1960. Publicó los libros *OU E* (1983), *Psia* (1986; 1991), *Tudos* (1ª ed. 1990; actualmente 4ª edición), *As coisas* (1992; actualmente 5ª edición), *Nome* (video-libro-cd, 1993) y *Dois ou mais corpos no mesmo espaço* (libro con cd, 1993). Editó revistas de poesía, participó en diversas publicaciones colectivas y exposiciones de poesía visual (vg. en las Bienales de Arte Moderno de de São Paulo y de Porto Alegre, presentó instalaciones para la observación de palabras a través de distintos procedimientos). Integró el grupo de rock Titãs, con el cual grabó siete discos. Como músico solista, editó cuatro cd: *Nome* (1993), *Ninguém* (1995), *O silêncio* (1996) y *Um som* (1999), disco que vino a presentar también en Buenos Aires. [Traducciones de R. J., revisadas por A. A.]



As coisas têm peso, massa, volume, tamanho, tempo, forma, cor, posição, textura, duração, densidade, cheiro, valor, consistência, profundidade, contorno, temperatura, função, aparência, preço, destino, idade, sentido. As coisas não têm paz.

Las cosas tienen peso, masa, volumen, tamaño, tiempo, forma, color, posición, textura, duración, densidad, olor, valor, consistencia, profundidad, contorno, temperatura, función, apariencia, precio, destino, edad, sentido. Las cosas no tienen paz.

# Arnaldo Antunes



«rio: o ir»

Estou cego a todas as músicas,  
Não ouvi mais o cantar da musa.

A dúvida cobriu a minha vida  
Como a peito que me cobre a blusa.

Já a mim nenhuma cena soa  
Nem o céu se me desabotoa.

A dúvida cobriu a minha vida  
Como a língua cobre de saliva  
Cada dente que sai da gengiva.

A dúvida cobriu a minha vida  
Como o sangue cobre a carne crua,  
Como a pele cobre a carne viva,  
Como a roupa cobre a pele nua.  
Estou cego a todas as músicas.

E se eu canto é como um som que sua.

Estoy ciego a todas las músicas.  
No oí más el cantar de la musa.  
La duda cubrió mi vida  
Como al pecho que me cubre la blusa.  
Ya ninguna escena me suena  
Ni el cielo se me desabotona.  
La duda cubrió mi vida  
Como la lengua cubre de saliva  
Cada diente que sale de la encía.  
La duda cubrió mi vida  
Como la sangre cubre la carne cruda,  
Como la piel cubre la carne viva,  
Como la ropa cubre la piel desnuda.  
Estoy ciego a todas las músicas.  
Y si yo canto es como un son que suda.



—NELSON KON

«quero»  
[«quiero»], detalle  
de instalación  
para la exposición  
Arte Cidade  
[Arte Ciudad] en  
1994, con carte-  
les impresos en  
tipografía, enco-  
lados y rasgados  
en varias capas  
superpuestas.

# Ademir Assunção

## ESCRITO A SANGUE

ruas escuras  
    atravessado  
eu atravesso  
    reviro o avesso  
nele me meço  
    olho de lince  
encaro a face da fera  
    espelhos se estilhaçam  
rasgam minha cara  
    cai a neblina do vazio  
frio na barriga  
    pago o preço  
erva, bola, cogumelo  
    volto al começo  
escapo com vida  
    desconverso  
verso escrito a sangue  
    desapareço  
quanto mais  
    menos  
me pareço  
    eco de bicho homem  
ego sem endereço

**ESCRITO CON SANGRE** /// calles oscuras / atravesado / yo atravieso / al revés vuelvo / en él me mido / ojo de lince / encaro la faz de fiera / espejos se astillan / rasgan mi cara / cae la neblina del vacío / frío en la barriga / pago el precio / hierba, pasta, hongo / vuelvo al comienzo / escapo con vida / desconverso / verso escrito en sangre / desaparezo / cuanto más / menos / me parezco / eco de bicho hombre / ego sin dirección

## SATORI

Sentado, distraído, na pedra  
    ao lado da cachoeira  
- eu sou um buda  
    de cabelos nublados  
    e dedos de borracha.

A água fria  
    franze a pele das costas.  
A samambaia sorri  
    com suas folhas  
    crispadas pelo vento.

Nada fora de lugar.  
    Nenhum caos mental.

Pelado, pêlos eriçados  
    - secando ao sol  
sou apenas  
    mais uma  
    espécie de vida  
    entre muitas -  
viajando pelo tempo  
    - que nunca existiu

**SATORI** /// Sentado, distraído, en la piedra / al lado de la cascada / -yo soy un buda / de cabellos nublados / y dedos de hule. // El agua fría / eriza la piel de las costas. / El helecho sonríe / con sus hojas / crispadas por el viento. // Nada fuera de lugar. / Ningún caos mental. // Pelado, pelos erizados / -secando al sol / soy apenas / entre muchas / una forma / mas de vida- / viajando por el tiempo / -que nunca existió

# Ademir Assunção

## PATAS DE PANTERA

O vento frio me mata Um beijo  
me recria Quem sabe uma noite  
inteira Ou na metade de um dia  
Ela pise com patas de pantera  
Sobre essas páginas frias  
Elegante como quem volta Sem  
saber aonde ia

**PATAS DE PANTERA** /// El viento frío me mata Un  
beso / me recria Quién sabe una noche / entera  
O en la mitad de un día / Ella pise con patas de  
pantera / Sobre estas páginas frías / Elegante  
como quien vuelve Sin / saber adónde iba

Ademir Assunção nació en Araraquara, São Paulo, en 1961. Es periodista. Publicó los libros *LSD Não* (1994), *A máquina peluda* (1997) y *Cinemitologias* (1998). Como letrista, ha trabajado con los músicos Itamar Assunção, Edvaldo Santana y Madan. Tiene en preparación el libro *Zona branca*. Integra el consejo editor de la revista *Medusa*. [Traducciones de R. J., revisadas por A. A.]

05.06

*Qual o sentido dos cinco sentidos dentro de um labirinto de espelhos que refletem imagens em 10 milhões de sentidos —indagava-se o Senhor dos Sentidos numa noite de temporal. Que Ninguém humano se atreva a sentir o que estou sentindo —ecoava o Monstro Ninguém no outro lado da planície, lá onde o tempo era bom mas a alma instável.*

05.06 /// Cuál el sentido de los cinco sentidos dentro de un laberinto de espejos que reflejan imágenes en 10 millones de sentidos —se indagaba el Señor de los Sentidos en una noche de temporal. Que Nadie entre los humanos se atreva a sentir lo que estoy sintiendo —repetía el Monstruo Ninguém al otro lado de la planicie, allá donde el tiempo era bueno pero el alma inestable.



—JUVENAL PEREIRA

## 15.01

*O Guardião se cansa de guardar a entrada da Gruta Sagrada e resolve dar uma banda pelo Túnel do Tempo. Moléculas se desintegram, líquidos se misturam, tigres saltam de um lado a outro do Estreito —nuvens vermelhas encobrem o Jardim da Lua Mundana. Livre de vigilância, a Gruta Sagrada se abre aos bárbaros, como uma prostituta em quarto-minguante. Enfim conhece os espasmos mais secretos.*

15.01 /// El Guardián se cansa de guardar la entrada de la Gruta Sagrada y resuelve viajar por el Túnel del Tiempo. Moléculas se desintegran, líquidos se mezclan, tigres saltan de un lado a otro del Estrecho —nubes bermejas encubren el Jardín de la Luna Mundana. Libre de vigilancia la Gruta Sagrada se abre a los bárbaros, como una prostituta en cuarto minguante. Por fin conoce los espasmos más secretos.

## 23.06

*Vento que vem de longe, abra-me as portas da percepção e as mantenha abertas. Como um grego antigo diante do mar, como um primata segurando o fogo primordial nas mãos. O primeiro olhar sobre os vales cheios de perigo. O deslumbramento de uma mente que descobre o véu da Grande Mãe.*

23.06 /// Viento que vienes de lejos, ábreme las puertas de la percepción y déjalas abiertas. Como un griego antiguo delante del mar, como un primate cuidando el fuego primordial en las manos. La primera vista sobre los valles llenos de peligro. El deslumbramiento de una mente que descubre el velo de la Gran Madre.

## 13.05

*É como se um pássaro pousasse na pálpebra do Dragão Adormecido. É como se o Dragão Adormecido sonhasse um planeta habitado por flores de oxigênio. É como se as flores de oxigênio roçassem a têmpera de um samurai enlouquecido. É como se o samurai enlouquecido só existisse no sonho de um poeta que sonha com um dragão sonhando. É como se nada disso existisse. É como se fosse pintura de Matisse. É como se fosse cena de um filme de Kurosawa: Sonhos.*

13.05 /// Es como si un pájaro se posase en el párpado del Dragón Adormecido. Es como si el Dragón Adormecido soñase un planeta habitado por flores de oxígeno. Es como si las flores de oxígeno rozasen la sien de un samurai enloquecido. Es como si el samurai enloquecido sólo existiese en el sueño de un poeta que sueña con un dragón soñando. Es como si nada de eso existiese. Es como si fuese pintura de Matisse. Es como si fuese escena de un film de Kurosawa: Sueños.

*Olhos azuis, olhos líquidos.*

*Serão alegres ou tristes?*

*Não sei dizer.*

*Falam da morte, mas luzem como estrelas*

*Na grande noite escura do Brasil.*

*Agora conheço seu cheiro*

*& o sagrado altar do seu sexo.*

*Anjo devasso num céu de prazeres*

*Celebro o encanto do encontro das línguas*

*Na grande noite escura do Brasil.*

Ojos azules, ojos líquidos. / ¿Serán alegres o tristes? / No sé decir. / Hablan de muerte, pero lucen como estrellas / En la gran noche oscura de Brasil. // Ahora conozco su olor / & el sagrado altar de su sexo. / Angel disoluto en un cielo de placeres / Celebro el encanto del encuentro de las lenguas / En la gran noche oscura de Brasil.

# Carlito Azevedo

## ABERTURA

Desta janela  
domou-se o infinito à esquadria:  
desde além, aonde a púrpura sobre a serra  
assoma como fumaça desatando-se da lenha,  
até aqui, nesta flor quieta sobre o  
parapeito —em cujas bordas se lêem  
as primeiras deserções da  
geometria.

**APERTURA** /// En esta ventana / domado  
fue el infinito por la escuadra: / desde más  
allá, donde la púrpura sobre la sierra / aso-  
ma como humareda desatándose de la le-  
ña, / hasta aquí, en esta flor quieta sobre el  
/ parapeto en cuyos bordes se leen / las  
primeras deserciones de la / geometría.

## BANDERILLAS

*Pistilo em maio: já viu?*  
ah o anti-artesanato furioso dos  
ferrões (*'faut cultiver* as fiorituras  
de abelhas sobre flores equilibristas)...  
Em verdade, aqui, neste jardim, entre  
tânagras de cílios de terracota e a  
tauromaquia dos espinhos, uma in-  
vestidura de espátulas rasga as  
páginas da tarde com *rigores*  
de colibri ex-librista.

**BANDERILLAS** /// *Pistilo en mayo: ¿ya viste?* / ah el anti-artesanato furioso de los  
/ hierros (o *'faut cultiver* los florituras) / de abejas sobre flores equilibristas... En  
verdad, aquí, en este jardín, entre / tanagras de pestañas de terracota y la / tau-  
romaquia de las espinas, una in- / vestidura de espátulas rasga las / páginas de  
la tarde con rigores / de colibrí ex-librista.

## O MONOGRAMA TURQUI

Viu-se  
embaraçada nas  
lâminas da persiana  
uma borboleta (seu monograma  
turqui  
como um peso metafísico  
impresso sobre as asas parecia  
hesitar entre o sol de fora e a  
mornidão de dentro) eu  
e  
você paramos para vê-la mas  
de modo algum solícitos (a cabeça  
cheia de réditos e inéditos)  
antes deslumbrados (como  
só então podíamos) por  
aquela pequena revolução  
quase não ter *peso*:  
nada  
além de dez segundos e  
já faz tanto tempo que  
jamais lembraríamos não  
fora reabrir  
(e diga-me agora: para quê?)  
um antigo wordsworth  
e  
veja!  
o monograma  
turqui

**EL MONOGRAMA  
TURQUI** /// Se vio /  
embarazada en las /  
láminas de la persia-  
na / una mariposa (su  
monograma / turquí /  
como un peso metafí-  
sico / impreso sobre  
las alas parecía / du-  
dar entre el sol de  
afuera y la / tibieza  
de adentro) yo / y /  
tú paramos para ver-  
la pero / de ningún  
modo solícitos (la ca-  
beza / llena de rédi-  
tos e inéditos) / antes  
deslumbrados (como /  
sólo entonces podría-  
mos) por / aquella  
pequeña revolución /  
que no tenía casi pe-  
so: / nada / además  
de diez segundos y /  
hace ya tanto tiempo  
que / jamás recorda-  
ríamos sino / fuera  
que reabrieras / (y di-  
me ahora: ¿para  
qué?) / un antiguo  
wordsworth / y / ¡mi-  
ra! / el monograma /  
turquí

## AS BANHISTAS

**LAS BAÑISTAS** /// I // la primera —un / capricho de goya alguien / diría— se pudre como una fresa / escupida o ciruelas sanguíneas: entre / las uñas una infusión de manganeso esboza la / única impresión de vida pues intenta romper / la membrana verde —burbuja de bilis. / coágulo al óleo— que le cubre el sexo / esquivo como una lagartija (sonríele / y deja que en tus manos / una palabra amarga se transforme / en lilas de la estación / pasada)

II // (la segunda / —máscara turmalina en / vez de rostro. / el músculo del muslo dispara / sobre la presa: el jadeante y / mínimo armiño pubiano / *grain de beauté*— / expuesta está no en / algún *beaubourg* / *sonnabend* / aunque sí / duerme y no / para mí sino / a través / de su y de mi / ventana bajo la / connivencia / implícita / de los suntuosos / sol / y / cortina)

III /// la tercera / —un rothko / (pero / no una *baptismal scene* / sino / algo más nervioso que eso) su / pose —cortocircuito / *sur l'herbe*— / recuerda un espasmo duelen / sus ojos aplastados por el coturno / de fuego que / ahora / descongela sobre las / cejas / una constelación de gotas de agua / descendiendo sobre / el iris

### I

a primeira — um *capricho de goya* alguém diria — apodrece como um morango cuspidado ou ameixas sanguíneas: entre as unhas uma infusão de maganês esboça a única impressão de vida pois tenta romper a membrana verde — bolha de bile, coágulo a óleo — que lhe cobre o sexo fugidio como uma lagartixa (sorri para esta e deixa que em tuas mãos uma palavra amarga se transforme em lilases da estação passada)

### II

(a segunda — máscara turmalina em vez de rosto, o músculo da coxa dispara atrás da presa: o ofegante e mínimo arminho pubiano *grain de beauté* — exposta está em nenhum *beaubourg sonnabend* mas sim dorme e não

para mim mas através da sua e da minha janela sob a conviência implícita dos suntuosos sol e cortina)

### III

a terceira — um rothko (mas não *baptismal scene* um bem mais nervoso que isso) sua pose — curto-circuito *sur l'herbe* — lembra um espasmo doem seus olhos esmagados pelo coturno do fogo que agora lhe descongela sobre os cílios uma constelação de gotas d'água desabando sobre a íris

# Carlito Azevedo

## IV

um  
*dibujo*  
de lorca esta  
toda boca de tangerina e  
auréola sobre o bico do seio  
— a quarta —  
exata como a foice das ondas  
ao fundo ou  
a precisão absoluta dos  
dois filetes púrpura  
— e daí para violeta-bispo —  
rasgando-lhe o branco  
dos olhos como se visse  
coroa de espinhos (desta  
passa direto para  
a sexta)

## V

e veja  
como se anima  
esta súbita passista-tinguely:  
os braços abertos em  
mastros de caravela, leões-marinhos  
dançando ritmos agilíssimos,  
da espiral do umbigo jorra  
denso nevoeiro até, à  
altura dos ombros, quase  
condensar-se num parangolé de  
brumas (se a fores encarar  
faça-o como que por entre  
frinchas de biombo, olhos de  
*diable amoureux*)

## VI

aproxima-te  
agora desta última:  
*ela*  
esta que não está na *tela*:  
*ela*  
aproxima-te e te detém longamente  
deixa que isso leve toda a vida — também  
cézanne levou toda a vida tentando  
esboçando (obsedado em papel e tinta  
e lápis e aquarela e tela e proto/tela)  
estas banhistas fora d'água com peixes  
[mortos na lagoa  
ou na superfície banhada de tinta  
— uma tela banhada é uma banhista *hélas!*  
[e não usamos mais modelos vivos  
ou melhor  
os nossos dois únicos modelos: a crítica e  
[a língua  
estão mortos  
por isso  
antes de partires daqui para a vida turva  
o torvelinho a turba  
antes de te misturares ao vendaval das  
[vendas  
à ânsia de mercancia  
cola o teu olvido ao dela:  
escutarás o ruído do mar  
como eu neste instante  
na ilha de paquetá  
ou na  
ilha de *ptyx*?

IV /// un / dibujo / de  
lorca ésta / toda boca  
de mandarina y / au-  
reola sobre la punta  
del seno / —la cuarta—  
/ exacta como la hoz  
de las olas / en el fon-  
do o / la precisión ab-  
soluta de los / dos hili-  
tos púrpura / —cerca-  
no al violeta obispo— /  
rasgándole el blanco /  
de los ojos como si  
viese / corona de es-  
pinas (de esta / pasa  
enseguida a / la sexta)

V /// y vea / cómo se  
anima / esta súbita  
pasista-tinguely: / los  
brazos abiertos en /  
mástiles de carabela,  
leones-marinos / que  
danzan ritmos agilíssi-  
mos, / de la espiral del  
ombligo chorrea / una  
densa neblina hasta, a  
/ la altura de los hom-  
bros, casi / condensar-  
se en un parangolé  
de / brumas (si la fuer-  
as a encarar / hazlo  
como si fuera entre /  
grietas de biombo,  
ojos de / *diable  
amoureux*)

VI /// aproxímate /  
ahora a la última: /  
ella / la que no está  
en la tela: / ella /  
aproxímate y detente  
largamente / deja que  
eso te lleve toda la vi-

da —también / cézanne pasó  
toda la vida intentando / es-  
bozando (asediado o excedi-  
do en papel y tinta / y lápiz y  
acuarela y tela y proto-tela) /  
estas bañistas fuera del agua  
como peces muertos en la la-  
guna / o en la superficie baña-  
da de tinta / —una tela baña-  
da es una bañista hélas! y no  
usamos más modelos vivos / o  
mejor / nuestros dos únicos  
modelos: la crítica y la lengua  
/ están muertos / por eso / an-  
tes de que partas de aquí pa-  
ra la vida turbia / el torbellino  
la turba / antes que te mezcles  
al vendaval de ventas / al an-  
sias de la mercancía / pega tu  
oído al de ella: / escucharás el  
ruido del mar / como yo en es-  
te instante / en la isla de pa-  
quetá / o en la / isla de ptyx?

\* Parangolé: palabra que viene de la gira folklórica, fue redefinida por Hélio Oiticica en su ensayo «Bases fundamentales para una definición del Parangolé» (noviembre de 1964). Estas obras consistían en vestimentas no funcionales que vistieron diferentes personajes del mundo popular carioca y artístico brasileño, desde Caetano Veloso a Jerônimo de Manguera. [N. de G. A.]

## ELLE

**Você é o colapso, a língua,  
a banhista e o meio-dia,  
e é o que vai ser ainda,  
você que ainda nem existia.**



## LAGOA

**Tendo às costas  
(como asas pensas que a tarde  
abre e fecha) o dorso cobreado da  
montanha e os reflexos de cobre da lagoa,  
a menina com o gato traduz, à mais que perfeição,  
os veios profundos, invisíveis e subterrâneos,  
a nos unir a quem amamos, e quando ele lhe  
estira sobre o colo as patas ponteadas,  
ela, para não acordá-lo, até seu  
olhar põe na ponta dos pés.**

LAGUNA /// Tiendo hacia las costas / (como alas suspensas que la tarde / abre y cierra) el dorso cobrizo de la / montaña y los reflejos de cobre de la laguna, / la niña con el gato traduce, más que la perfección, / las vetas profundas, invisibles y subterráneas, / que nos unen a quien amamos, y cuando él le / estira sobre el cuello las patas oceladas, / ella, para no despertarlo, hasta su / mirada pone en puntas de pie.

ELLE /// Tú eres el colapso, la lengua, / la bañista y el medio-día, / y eres lo que va a ser aún, / tú que aún no existías.

Carlito Azevedo nació en Rio de Janeiro en 1961. Publicó *Colapsus linguae* (1991), *As banhistas* (1993) y *Sob a noite física* (1996). Es coeditor (con Augusto Massi) de las revistas *Inimigo rumor* (poesía) y *Ficções* (prosa). [Excepto la serie «Las bañistas», traducida por Gonzalo Aguilar, traducciones de R. J., revisadas por C. A. y G. A.]

# João Bandeira

---

De NOITE

*"no hay ternura comparable  
a la de acariciar algo que duerme"*  
O. Girondo

o vento  
e outras árvores  
raspam as costas da casa—  
a madeira apara  
toques  
sem o exato do machado.

el viento  
y otros árboles  
raspan las costas de la casa—  
la madera soporta  
toques  
sin lo exacto del hacha.

parece mínimo  
compará-la à orquídea

importa a mim  
a beleza compartilhada

parece mínimo  
compararla a la orquídea

a mí me importa  
la belleza compartida

olho com  
olho no sem  
fundo do espelho

(  
rugas entre-  
vistas  
franzir do cenho  
a raiva solar  
dando na vista

o contentamento  
estrelado em marcas  
ao lado dos  
lábios  
sorrindo  
)

o tempo  
hábito de opostos  
desabita-o

ojo con  
ojo en el sin  
fondo del espejo

(  
arrugas entre-  
vistas  
fruncir del ceño  
la rabia solar  
dando en la vista

el contento  
estrellado en marcas  
al lado de los  
labios  
sonriendo  
)

el tiempo  
hábito de opuestos  
lo deshabita

a montanha insone  
agasalhada de névoa  
a lagoa sonha

la montaña insomne  
agasajada de niebla  
la laguna sueña

quando você passa  
a passo vivo e calmo  
alma encarnada que oscila  
entre Cila e a Santa de  
Ávila, langue e doce  
minha língua sibila  
deixando a puta da vida  
ou dama da corte já  
à morte no cal da minha  
pálida langue d'oc

cuando tú pasas  
a paso vivo y calmo  
alma encarnada que oscila  
entre Cila y la Santa de  
Ávila. lánquida y dulce  
mi lengua sibila  
dejando la puta de la vida  
o dama de la corte ya  
a la muerte en la cal de mi  
pálida langue d'oc

sol  
que soterra

o verde  
reverbera

sol  
que soterra

o verde  
reverbera

uno tañe  
uno berrea

um tange  
um berra

SEXVLM



«XX»

[En color rojo las cruces-tachaduras-doble equis.]

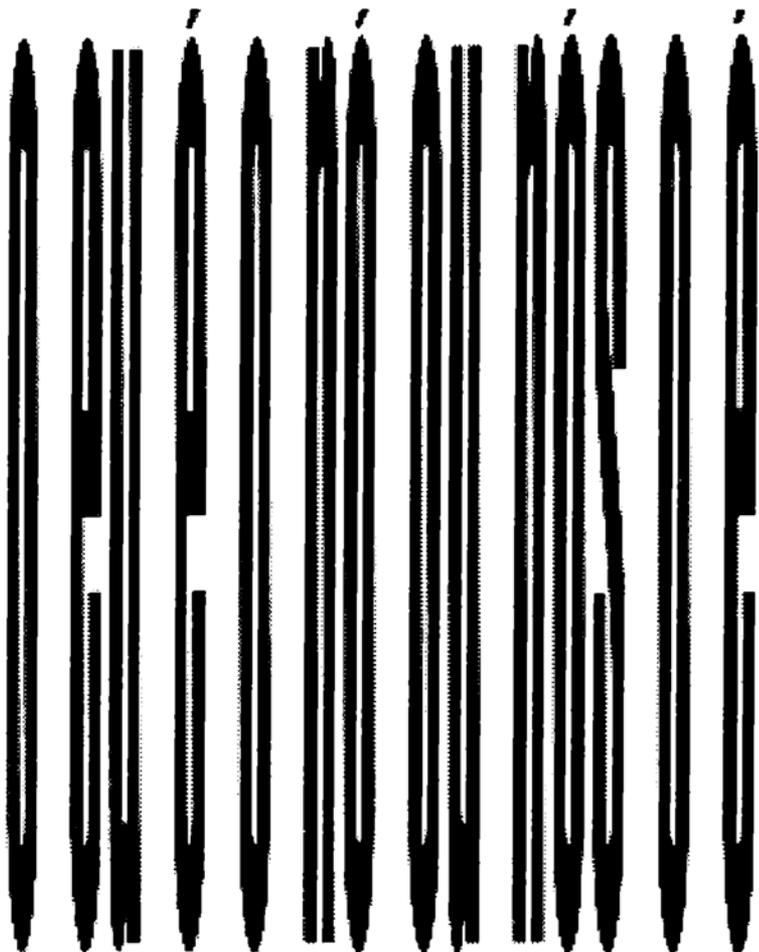
João Bandeira nació en Rio de Janeiro en 1960. Publicó, entre otros, *Principio da Poesia* (1991) y *Rente* (1997). Prepara un nuevo libro de poemas,

*Estamparia*, y una exposición de la serie de trabajos visuales *Lugar Algum*. Participó en publicaciones colectivas. [Traducciones de R. J., revisadas por J. B.]



# João Bandeira

---



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

el yo es el nudo o nudos el es

**TAL VEZ SEA UN PÁ-  
JARO** /// Tal vez sea  
un pájaro volando / tal  
vez sea un minuto de  
silêncio / tal vez sea el  
sol que se esconde /  
tal vez el invierno no  
tenga / pasado / tal  
vez aqui sea una es-  
quina / tal vez sea al-  
guien que se aproxima  
/ tal vez sean voces  
tiempo y silencio a so-  
las / tal vez sea la lu-  
na llena que dilata la  
pupila / de la noche /  
tal vez no sea nada /  
ângulos adyacentes  
de nada / probable-  
mente un desecho / tal  
vez sea el tiempo / di-  
solviéndose / hojas del  
color del cobre /  
aguardando el azul /  
tal vez sea flor / atáxi-  
ca / tal vez sea un cie-  
lo de diciembre / tal  
vez callado estar /  
acariciando el silencio  
/ de los estambres / tal  
vez sea un viento real  
/ anêmonas expuestas  
al sol / tal vez esta flor  
sea agave / tal vez hi-  
nojo / el azul en este  
interin brille / tal vez  
sea sólo un botón / li-  
la / roído por dentro /  
tal vez sea el sol que  
se pone

## **TALVEZ SEJA UM PÁSSARO**

Talvez seja um pássaro voando  
talvez seja um minuto de silêncio  
talvez seja o sol se escondendo  
talvez o inverno não tenha  
passado  
talvez aqui seja uma esquina  
talvez seja alguém se aproximando  
talvez sejam vozes tempo e silêncio a sós  
talvez seja a lua cheia que dilata a pupila  
da noite  
talvez não seja nada  
ângulos adjacentes do nada  
provavelmente um refugio  
talvez seja o tempo  
se dissolvendo  
folhas da cor do cobre  
aguardando o azul  
talvez seja flor  
atáxica  
talvez seja um céu de dezembro  
talvez esteja calada  
acariciando o silêncio  
dos estames  
talvez seja um vento real  
anêmonas expostas ao sol  
talvez esta flor seja agave  
talvez funcho  
o azul neste interim brilhe  
talvez seja só um botão  
lilas  
roído por dentro  
talvez seja o sol se pondo

## **ME TRANSFORMO**

Me transformo,  
outra janela —  
outro  
que se afasta e não se reaproxima

nas desobjetivações e reativações,  
nas linhas e realinhamentos  
outros  
me atravessam

morto de ser  
coisas perdem sentido  
expressões figuradas como  
ossos de borboleta

me transformo  
na observação  
de uma pétala

•

Me destransformo  
a mesma janela —  
outro  
que não se afasta

Nas objetivações,  
alinhamentos  
e linhas inexistentes  
iguais me repassam

Retrato desativado,  
taxidermista de mim mesmo

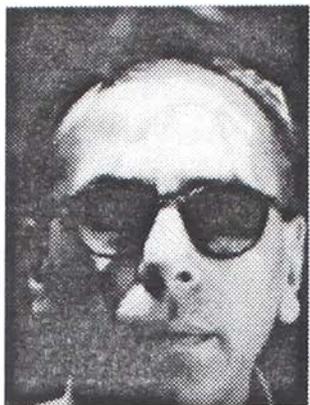
# Régis Bonvicino

## ME TRANSFORMO ///

Me transformo. / otra ventana - / otro / que se aparta y no se reapproxima // en las desobjetivaciones y reactivaciones. / en las líneas y realineamientos / otros / me atraviesan // muerto de-ser / cosas pierden sentido / expresiones figuradas como / huesos de mariposa // me transformo / en observación / de un pétalo • Me destransformo / la misma ventana - / otro / que no se aparta // En las objetivaciones / alineamientos / y líneas inexistentes / iguales me repasan // Retrato desactivado / taxidermista de mí mismo

**DONDE ///** Donde yo escribo / está el ruido / de basura de la ciudad después / de recogida / siendo triturada // hay una lámpara / una cómoda / con espejo / y una cama / sin hacer // el otoño está próximo / la ventana cerrada // un cansancio súbito / toma cuenta de las palabras.

—WLADIMIR FONTES



## ONDE

**Onde eu escrevo há o ruído do lixo da cidade depois de recolhido sendo triturado**

**há um abajur uma cômoda com espelho e uma cama desarrumada**

**o outono está próximo a janela fechada**

**um cansaço súbito toma conta das palavras.**

Régis Bonvicino nació en São Paulo en 1955. Es juez. Publicó *Bicho papel* (1975), *Régis hotel* (1978), *Sósia da cópia* (1983), *Más companhias* (1987), *33 poemas* (1990), *Outros poemas* (1993), *Primeiro tempo* (reunión de sus tres primeros libros, 1995), *Ossos de borboleta* (1996), *Me transformo ou O filho de Sêmele* (1999), *Sky-eclipse: selected poems* (Copenhague y Los Angeles, 1999) y *Céu-eclipse* (1999). Poema colectivo: *Together: um poema, vozes* (1996). Poesía infantil: *Num zoológico de letras* (1994). Crítica: *Desbragada* (1985), *Nothing the sun could noy explain: 20 contemporary Brazilian poets* (co-editor con Michael Palmer, Los Angeles, 1997), *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica* (con Paulo Leminski, 1999). Publicó libros con traducciones de Jules Laforgue, Oliverio Girondo, Michael Palmer, Robert Creeley, Yoko Ono y varios participantes de la Language Poetry estadounidense. [Traducciones de R. J.]

## DE «FIGURAS» (DIAS, CÍRCULO, QUADRADO)

Dias no quarto dias em retângulos

•

Dromedários quadrados são círculos com ângulos

## LUA

Lua inteira (sol insone) junto à montanha

Itabirito minério de ferro e quartzito mirante

de dentro do céu ao redor, que importa o infinito?

DE «FIGURAS» (DIAS, CÍRCULO, CUADRADO) ///

Días / en el cuarto / días / en rectángulos • Dromedarios / cuadrados / son círculos / con ángulos

LUNA ///

Luna entera / (sol insomne) / junto / a la montaña // Itabirito / mina de hierro / y cuarzo / mirante // de dentro del cielo alrededor, // ¿qué importa / el infinito?

**MARZO (2) después de CREELEY**  
/// En el rápido / atardecer / ventana // primera / luz de noche / indistintos // árboles / edificios / y el verano // alguien / dobla / la esquina

## AZUL

Se eu digo azul  
além  
inteligência  
do azul

•

Voz de  
pássaro  
quando  
na manhã

a noite  
muda  
ainda é  
sombra

**AZUL** /// Si yo digo azul / más allá / inteligencia / del azul  
• Voz de / pájaro / cuando / en la mañana // la noche / muda / todavía es / sombra

**MARÇO, (2)**  
depois de CREELEY

No rápido  
pôr do-sol  
janela

primeira  
luz da noite  
indistintas

árvores  
prédios  
e o verão

alguém  
dobrando  
a esquina

**NO NADA** /// No nada aún del otro / semejante aún al mismo / mínimo aún u otro / él mismo aún no otro / de un mismo muerto otro / recluso en su cuerpo // Pliegues del mismo aún / en lo íntimo del otro tampoco / cicatrices unen / tatuajes disipan / antenas clavadas, en tinta / pedazos del otro astillas del otro // Una mariposa fija encubre / cicatrices en un cuerpo

**210195**

Pálpebras de estrelas  
nuvens junto ao mar cintilam  
silêncio de insetos

**210195** /// Párpados de estrelas / nubes junto al mar cintilan / silencio de insectos

## NÃO NADA

Não nada ainda do outro  
semelhante ainda ao mesmo  
mínimo ainda o outro  
ele mesmo não ainda outro  
de um mesmo morto outro  
insulado em seu corpo

Vincos do mesmo ainda  
no íntimo do outro tampouco  
cicatrices unem  
tatuagens dissipam  
antenas clavadas, em tinta  
cacos do outro estilhaços do outro

Uma borboleta fixa encobre  
cicatrices num corpo

# Régis Bonvicino

## NÃO ESCRITOS

em vez de mamíferos  
insetos  
baratas, cupins  
no lugar de florestas  
tetos,  
armários,  
de mares, lagos, rios,  
ratos,  
aves congeladas  
visons, sapatos  
aranhas e não ariranhas  
pêlos inanimados  
teletigres,  
leolivos,  
teias e não répteis  
bisonhos bisontes,  
voz-zebras,  
cisnes esquisitos  
e outros bichos não escritos

**NO ESCRITOS** /// en vez de mamíferos / insectos / cucarachas, termitas / en vez de florestas / techos, / armarios, / de mares, lagos, rios, / ratos, / aves congeladas / visones, zapatos / arañas y no arirañas / pelos inanimados / teletigres, / leolibros, / telas y no reptiles / bisoños bisontes. / voz-zebras, / cisnes exquisitos / y otros bichos no escritos

## BORR

borrboolleetass voam  
roxas, brancas, pretas  
pétalas-asa  
patas-raíz  
voam borboFlores

florbellas cheiram,  
voam e soam

flormigas

**MARR** /// marrippoos-  
saass vuelan / moradas,  
blancas, negras / péta-  
los-ala / patas-raíz /  
vuelan mariFlores // flo-  
rabejas huelen, / vuelan  
y suenan // flormigas

**LA NOCHE** /// La noche  
es una planicie / desier-  
ta / o páramo / sombra  
de sonidos / (en una es-  
quina) // incierta / con-  
currencia de antenas /  
enanas / o contraída /  
luz eléctrica // en el  
cuarto vacío / noche /  
de lo alto de vuestro si-  
lencio / mientras / me  
pronuncio

## COXAS

coxas  
movimentam-se

no lençol  
branco

quem?  
quando?

## MUSLOS

muslos  
se mueven

en blancas  
sábanas

¿quién?  
¿cuándo?

## A NOITE

A noite é uma planície  
deserta  
ou páramo  
é sombra de sons  
(numa esquina)

incerta  
concorrência de antenas  
anãs  
ou contraída  
luz elétrica

no quarto vazio  
noite  
do alto de vosso silêncio  
entretanto

me pronuncio

## BORBOLETAS

Nada aprendemos com elas que não seja o vôo fugaz da flor tocada pelo vento, pluma, se a borboleta é azul e fere a manhã incendiada de sonetos. Nenhuma rima contudo, mesmo a mais rara, capaz de captar, num dia ateu, o terror do êxtase.

Tem sido assim o jeito que vamos, marcados para morrer no esplendor do sinistro, essa vida alheada, essa vida breve cuja duração posso medir, acho que posso, só como olhar o mostrador do meu relógio e antever a tu cara rindo, a loucura feroz do tempo em nós andando.

Uma borboleta só não basta para atear cor ao vasto céu das tardes melancólicas da floresta.

## GATOS

Notar deles como os dois olhos se acendem no escuro e o jeito como que ondulam invisíveis. Estão sempre perguntando desde a sua íris-de-espelhos. O mistério de que nada digam, só perguntem, é o que intriga e faz de um gato, mais que um dicionário novo, uma girafa, muito mais que uma tartaruga no cio.

Amor? Que escorregadia resposta ausente pelo desvão do telhado.

Um gato, então, pode ser a continuação do banzo expectante com que um homem olha, olha, de sua janela do décimo andar, e a rua, a praça, molhadas de chuva, a nada e nada lhe respondem. A sobriedade pálida da tarde.

Encharcados os pardais na copa dos oitis sequer chilreiam.

## ESCORPIÕES

Espreitam nas frestas, no oco dos cantos, no úmido das pedras, vigilantes na alma dos bêbados e dos amantes.

Botam ovos como aranhas e triplicam a sombria possibilidade de que os pisemos com pés descalços — inadvertidamente.

Também como ao nosso medo, suicidam-se — con rancor, e de forma sucinta: o próprio veneno sendo a dose fatal.

**MARIPOSAS** /// Nada aprendemos con ellas que no sea el vuelo fugaz de la flor tocada por el viento, pluma, si la mariposa es azul y hiere la mañana incendiada de sonetos. Ninguna rima sin embargo, aun la más rara, capaz de captar, en un día ateo, el terror del éxtasis. // Ha sido así como vamos, marcados para morir en el esplendor de lo siniestro, esa vida vuelta ajena, esa vida breve cuya duración puedo medir, creo que puedo, sólo con mirar el cuadrante de mi reloj y antever tu cara riendo, la locura feroz del tiempo en nosotros andando. // Una mariposa sola no basta para dar color al vasto cielo de las tardes melancólicas de la floresta.

**GATOS** /// Notar de ellos cómo los dos ojos se encienden en lo oscuro y cómo ondulan invisibles. Están siempre preguntando desde su iris-de-espejos. El misterio de que nada digan, sólo pregunten, es lo que intriga y hace de un gato, más que un diccionario nuevo, una girafa, mucho más que una tortuga en celo. // ¿Amor? Qué resbaladiza respuesta ausente por el desván del tejado. // Un gato, entonces, puede ser la continuación del banzo expectante con que un hombre mira, mira de su ventana del décimo piso, y la calle, la plaza, mojadas de lluvia, la nada y nada le responden. La sobriedad pálida de la tarde. // Empapados los gorriones en la copa de los oitis ni siquiera gorjean.

\* Nostalgia mortal de los negros por Africa. "Arbol de la familia de las rosáceas de frutos amarillos."

**ESCORPIONES** /// Acechan en las hendidias en el hueco de los cantos, en lo húmedo de las piedras, vigilantes en el alma de los borrachos y de los amantes. // Ponen huevos como arañas y triplican la sombria posibilidad de que los pisemos con pies descalzos — inadvertidamente. // También como ante nuestro miedo, se suicidan — con rencor, y de forma sucinta: el propio veneno siendo la dosis fatal.

## LOBOS

Há o desamparo recurvo do lobo se o líder da alcatéia o expulsa, além-matilha. É um animal quebrado sem seu bando. Não se fie contudo em seus caninos. Moram neles, nos lobos, os acidentes da fome e os do pânico.

Lobos há que traçam (traçam?) um horizonte, mal lobi-some no céu uma lua cheia: o focinho punhal contra estrelas é puríssimo uivo. Delinqüece. Ganem-se, gemem-se, esfolam-se, esfregam-se, sopram — e mordem.

Não existe como o cio deles nas noites de verão. Amam-se mas com tal ódio que até parecem fúrias magras-de-pêlo. Rastreiam batalhas e orgasmo pela narina. Mais que farejam: um come do outro o ventre. E tripudia.

Minha mão aberta é que desce sobre o teu rosto suave. Até o dia em que não precise mais lanhar-te as costas com unha em garra. Merece, a tua boca merece todas as quedas desse beijo.

## COLIBRIS

Iguais a estes, indefiníveis, a não ser pelo seu lado de vento, caídos da lágrima de um haikai de Kobaiashi Issa, os colibris são cor em movimento. Flores? O teu sorriso queima a tarde.

Iguais a estes não há nem tem nem se dá nome.

Existen outros, mas — sem exceção — todos perfeitamente explicáveis.

LOBOS /// Hay el desamparo recurvo de lobo si el líder de la manada lo expulsa. más-allá-de-la-jauría. Es un animal quebrado sin su bando. No se fie con todo de sus colmillos. Moran en ellos, en los lobos, los accidentes del hambre y los del pánico. // Lobos hay que trazan (¿tra-man?) un horizonte. mal lobizón en el cielo una luna llena: el hocico puñal contra estrellas es purísimo aullido. Se deshace. Se gañen, se gimen, se arañan se refriegan, soplan — y muerden. // No hay como su celo en las noches de verano. Se aman pero con tal odio que hasta parecen furias magras-de-pelo. Rastrean batallas y orgasmos por la narina. Más que guiarse por el olfato: uno come del otro el vientre. Y pisotea. // Mi mano abierta desciende sobre tu rostro suave. // Hasta el día en que no precise más herirte la espalda con uña en garra. Merece, tu boca merece todas las caídas de ese beso.

COLIBRÍES /// Iguales a éstos, indefinibles, a no ser por su lado de viento. caídos de la lágrima de un haikai de Kobaiashi Issa, los colibríes son color en movimiento. ¿Flores? Tu sonrisa quema la tarde. // Iguales a éstos no hay ni tiene ni se da nombre. // Existen otros, pero — sin excepción — todos perfectamente explicables.



## SILÊNCIOS

para Fernando Paixão

1

há um Deus de luto  
no demasiado rútilo  
que se liquida ao norte  
por uma estrela-de-gelo  
e a lua simples nos olmos  
carrega em impuro ariena  
pelas mãos do Deus abrupto  
acre oficina de sustos

**SILENCIOS** /// 1 // hay un Dios de luto / en lo demasiado rútilo / que se liquida al norte / por una estrella-de-hielo / y luna simple en los olmos / arrastra en impuro siena / por las manos del Dios abrupto / acre oficina de sustos

2 // hay un Dios bien gallo / en la zarabanda del otoño / que de aquí se ve todo el año / el mismísimo otoño / de hace cuatro mil años / con Dios por los cantos / poniendo blanco en el agapanto / y amaneciendo paineras\*

3 // hay un Dios silente / en la tinta incendiada / de sonetos y ponientes / mañana de oro desgastada / cencerros de la madrugada / susurro de Dios con pluma / en lo andado casi aire volante / de té y voal el viento

4 // delante de tanto cuanto Dios / dame que entienda / por el juicio de la vena / la vía tácita o láctea / de víscera expectante / por lo que Dios pone de tarde / en una abeja azul-de-prusia / y te hace de cielo la seña

*Painera:* Gran árbol de la familia de las bombacáceas.

2

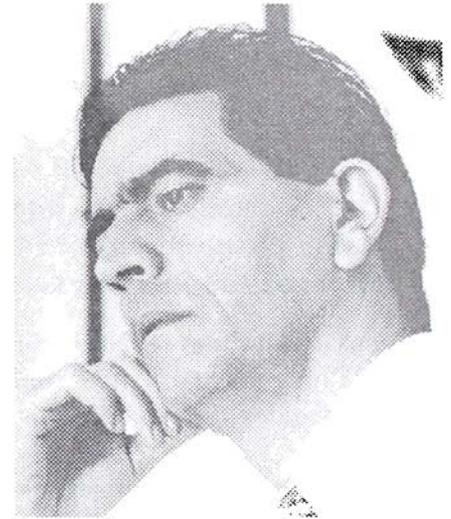
**há um Deus bem gaio  
na sarabanda do outono  
que daqui se vê todo ano  
o mesmíssimo outono  
de há quatro mil anos  
com Deus pelos cantos  
pondo branco no agapanto  
e amanhecendo paineiras**

3

**há um Deus silente  
na tinta incendiada  
de sonetos e poentes  
manhã de ouro encardida  
cincerros da madrugada  
sussurro de Deus com pluma  
no andado quase ar voante  
de chá e voal o vento**

4

**diante de tanto quanto Deus  
dá-me que entenda  
pelo juízo da veia  
a via tácita ou láctea  
de víscera expectante  
pelo que Deus põe de tarde  
numa abelha azul-da-prússia  
e vos faz de céu a senha**



Wilson Bueno nació en Jaguapitá, Paraná, en 1949. Actualmente reside en Curitiba, adonde creó y dirigió, durante ocho años, el periódico literario *Nicolau*. También fue coeditor de la revista *de Azur* (publicada en Nueva York). Es autor de *Bolero's Bar* (1986), *Manual de Zoofilia* (1991), *Mar Paraguayo* (1992), *Cristal* (1995), *Pequeno tratado de brinquedos* (1996) y *Jardim Zoológico* (1999). [Traducciones de R. J. y Anibal Cristobo, revisadas por W. B. Notas de A. C.]

# Wilson Bueno

---

## MAR PARAGUAYO

(Fragmentos)

(...)

Suruvu es el alma-palabra convertida en párraro: estos vuelos, mis cardinales, lo pio en água del suruvu en soledad, puesto que aprisionado en lo duro ser de un ente grafado vivo en la ayvu, dulce dolores, martirizadas por la garganta trêmula de los demasiado humanos — palavra-pássaro demudada en alma, suruvu fremui matinal por las jornadas de la aurora, la mar y la higuera, suruvu es mucho do que digo y un poco más do que me dicen las cosas que van por mi, por Brinks, por el viejo y sobretodo por el niño — esto socavón y encendido relâmparo que me puso de cara ante el destino, ya que el viejo moria y yo, y yo necesitaba vivir, mismo que esto arrojase la muerte en el huevo y suscitasse en su cuerpo enfermo la solución terminal. Se esto es verdad, secretamente concluo que el viejo matou se en mi e, rogo, no fue yo que lo matê, a el, a el viejo.

(...)

: las sombras vas sutis por el piso hartado de luces: el mosaico de los ladrijos que al viejo, antes de tan viejo, lo hacia feliz: los pés descalços pissando, pisandome o que custara varrer, passar los panos: antes los estilhaços de cristal, en mi dia más histerico, nunca tivessem sido removidos: cortariam-lhe el calcanhar de Aquiles y una sola vena que hemorrágica lo tornaria evaído: un ente absolutamente vacio de quién se ha retirado de todo la esência: las sombras dibujan figuras de memôria: egarçam-se asi hecho la telaraña: ñandu: ñanduti: telaraña ñanduti: otra lanzada y todo se me va adentro lo que no se vê: esgarçadas luces ponientes: el sol del balneário: nuevo otoño de nuestras desditas: la oscura herança de Dios: el viejo: pesado fardo: tan leves: esgarçadas: ladrijo y sombra: mosaico rendêro: un mundo adelante de nuevo nudo: la lanzada: fisgada imprevista que se instala sin que prevíssemos: añaretã: el infierno: lo que deseo: no, Senhor: lo que deseo es simples: ñanduti; minúscula florinha a componerse de nuestras nuevas ricas artesanias: ñanduti: ñandurenimbó:

(...)

Que es el amor? Una solitária rosa en el desierto? Ô el simples sentimiento odioso de que es imposible, de que es imposible uno vivir sin que caiga y se levante, sin que levante-se y se caiga de nuevo, recorriente, sombría compulsión de los devotados a lo áspero oficio de uno querer sin conta y sin frenos, de los señalados por esto que veo en las cartas y que es feito una sombra ô el espectro de la nuven y que acá en el mar de Guaratuba se pone, en una palabra, íntima del trueno, la palavra ilusão, artificio que cultivamos también para que uno no deje asi subitamente de sonhar. Seria, seguro, muy triste se la gente humana perdiera, de golpe, la estranha inclinación que es error y dever, la ocupación de sonhar. Nadie se sustenta sin los vagidos y coleras y cielos súbitos escarlates del amor. A vos te digo: una fotonovela es bien más que foto y que novela — una fotonovela es la vida debujada en el papel, mas como duelen sus desatinos y desencontros y como no pasan de dibujos los besos y la inevitable felicidad final. San cosas de la imaginación.

# Angela de Campos

## Lume

**De lírios não falo,  
talvez uma forma de suor  
que em mechas pálidas  
apanha um feixe de lontras  
lavadas de luz  
sal e mão,  
o espelho feito pedra  
escama em silêncio  
e esguelha intercalado  
o espaço de um momento  
em que cato o anjo coxo  
vibrando no vôo  
do fósforo decapitado.**

**Lumbre** /// De lírios no hablo, / talvez una forma de sudor / que en mechas pálidas / apanha un haz de lontras / lavadas de luz / sal y mano / el espejo hecho piedra / escama en silencio / e inclina intercalado / el espacio de un momento / en que cato al ángel coxo / vibrando en el vuelo / del fósforo decapitado.

Hora tensa de hortensia —  
nada condensa el dolor —  
la cadencia desagua en el canto  
del cuarto creciente.  
En abanico fluctúan suspiros.

**Hora tensa de hortênsia —  
nada condensa a dor —  
a cadência deságua no canto  
do quarto crescente.  
Em leque flutuam suspiros.**

**A corcova calva do camelo  
me traz o desejo  
de incendiar as vogais  
e ruminar as cinzas arenosas.**

**Como a alma acalma o coração?  
Talvez com dromedários.**

La joroba calva del camello /  
me trae el deseo / de incen-  
diar las vocales / y ruminar las  
cinizas arenosas. // ¿Cómo el  
alma calma al corazón? / Tal  
vez con dromedarios.

**A tarde se estira  
no dorso de um tigre  
veloz —  
o duro mel dos olhos  
encorpa em camélias  
súbitas esquinas sem beijos —  
todos os minutos se espreitam.**

La tarde se estira / en el dorso de un tigre / veloz — / la dura miel de los ojos / encorpa en camelias / súbitas esquinas sin besos — / todos los minutos se acechan.

**Policrômica pérola,  
folha de metal fléxivel  
encharcada de afogados  
estes azuis, esses cinzas  
aquele rosa  
disforme nacarado  
sem a comodidade do molusco  
um corpo que em dedos selvagens  
desequilibra a luz.**

Policroma perla, / hoja de metal flexible / encharcado de ahogados / estos azules, esos cinzas / aquel rosa / deformado nacarado / sin la comodidad del molusco / un cuerpo que en dedos salvajes / desequilibra la luz.

# Angela de Campos

O olho da rua  
entra pela janela  
embaralha feixes e  
pestañea na parede.  
Meu menino dos olhos  
brilha.

A pestana que cai  
é o desejo que voa.

El ojo de la calle / entra  
por la ventana / baraja  
haces y / pestañea en la  
pared. / Mi niño de los  
ojos / brilla. // La pestaña  
que cae / es el deseo  
que vuela.

Banho idéias  
líquido e ralo  
felpas toalhas passeiam  
o corpo do vapor.  
Quantas mãos trago  
caladas na pele?

O mar explode sobre a areia maciça  
e plana.

Baño ideas / líquido y ralo / felpa toallas pasean / el cuerpo del vapor. / ¿Cuántas manos traigo / calladas en la piel? // El mar estalla sobre la arena maciza / y plana.



Angela de Campos nació en Rio de Janeiro en 1960. Estudió Letras. Publicó *Feixe de Lontros* (1996). Actualmente reside en Madrid. [Traducciones de R. J., revisadas por A. d. C.]

A letra líquida  
o húmus da palavra.

•

palavras  
são dentes e cabelos

•

poemas  
têm pés e mão

•

à margem  
a mão  
coça os pés  
da página

La letra líquida  
el humus de la palabra

•

palabras  
son dientes y cabellos

•

poemas  
tienen pies y mano

•

al margen.  
la mano  
rasca los pies

de la página

## VENTOS E UMA ALUCINAÇÃO

1. sol tórrido no aljazar  
(lascas de zinco refletindo)  
sol batendo no sal
2. das costas do homem na barcaça — e deu-se à estampa  
(um sopro quente passa)  
um caligrama na asa do anjo aprendiz da chuva
3. rubricando, rebatendo no arco-íris riso da híbrida holografia  
(do solo sobe um hálito quente)  
espumas ainda agonizam e novamente o mar traz à margem sua franja
4. atrás das pálpebras o olho dá forma ao sol : bola vermelha  
(um vento mantra passa)  
a íris fosforesce aureolando as pupilas em brasa
5. no cine Céu a sessão inicia pelo fim  
(o rubro horizonte nubla de repente)  
barbatanas no céu anfíbio guelras no céu íntimo
6. hoje mais longínquos lembram ontens ancestrais  
(um peixe roça a pele da pedra)  
há uma escritura definitiva nas estrelas sílabas
7. : a gula de luz de uma galáxia canibal  
(a lua finge mas já reflete sóis)
- Anos-luz daqui  
Andrômeda é a esfinge da via-láctea

# Ricardo Corona

## VIENTOS Y LUNA ALUCINACIÓN

/// 1. // sol tórrido en el / aljazar\* //  
(astillas de zinc reflejando) // sol ba-  
tiendo / en la / al

2. // de las costas / del hombre en  
la barcaza / - y dióse a la estam-  
pa // (un soplo caliente pasa) // un  
caligrama en el ala / del ángel /  
aprendiz de la lluvia

3. // rubricando: rebatiendo / en el  
arco-iris risa / de la híbrida hologra-  
fía // (del solo sube un hálito calien-  
te) // espumas aún agonizan / y nue-  
vamente / el mar trae al margen su  
franja

4. // atrás de los párpados / el ojo  
da forma al sol / : bola bermeja /  
(un viento manra pasa) // el iris fos-  
forece / aureolando las pupilas en  
brasa

5. // en el cine: Cielo / la sesión ini-  
cia por el fin // (el rojo horizonte nu-  
bla de repente) // aletas en el cielo  
anfíbio / branquias en el cielo íntimo

6. // ahora más distantes / recuer-  
dan / ayer es ancestrales // (un pez  
roza la piel de la piedra) // hay una  
escritura definitiva / en las estrellas  
/ sílabas

7. // : la gula de luz / de una gala-  
xia canibal // (la luna finge pero ya  
refleja soles) // a años-luz de aquí  
Andrómeda es: la esfinge / de la  
via-láctea

## PAISAJE NARCI- SISTA

/// Estando  
siempre a la luz  
del sol. / el paisa-  
je. narcisista, insis-  
te. / ¡Y viciada en  
flashes y ohs! / se  
entrega al flirt / de  
turistas, bañistas y  
surfistas. // Siendo  
que el sol eterna-  
mente lo asiste, / el  
paisaje, narcisista,  
insiste, / retenien-  
do estampas en la  
retina, como si /  
solamente su per-  
formance existiese.  
// Mas en él mi mi-  
rar no se detiene,  
/ ningún clic, es-  
panto, nada. / La  
memoria ahora es-  
tá más allá, / ni la  
más linda imagen  
es guardada. // Yo,  
de pasaje y el  
paisaje, de paisa-  
je. / En mí incide lo  
que está después  
del paisaje: / oasis,  
Yemanjá, sirena,  
espejismo.

**TUNGUSO-MANCHU-  
RIANA** /// el bailarín rojo /  
exhibe cuernos azules / lla-  
ma // para el círculo // el  
chamán enciende / el gran  
ojo de la tribu

## PAISAGEM NARCISISTA

**Estando sempre à luz do sol,  
a paisagem, narcisista, insiste.  
E viciada em flashes e ohs!  
ela se entrega ao flerte  
de turistas, banhistas e surfistas.**

**Sendo ela que o sol eternamente assiste,  
a paisagem, narcisista, insiste,  
retendo estampas na retina, como se  
somente a sua performance existisse.**

**Mas nela meu olhar não se detém,  
nenhum clic, espanto, nada.  
A memória agora está além,  
nem a mais linda imagem é guardada.**

**Eu, de passagem e a paisagem, de paisagem.  
Em mim incide o que está depois da paisagem:  
oásis, Iemanjá, sereia, miragem.**

## TUNGUSO-MANCHURIANA

**o dançarino rubro  
exibe chifres azuis chama  
para o círculo**

**o xamã acende  
o grande olho da tribo**

\* Aljazar es de origen árabe «al-ja-  
zar». Es un lugar seco y cercado por  
el agua del mar. [Nota de R.C.]

## QUANDO TE INSURGIRES DOS REFLETORES DA RAZÃO

Quando te insurgires dos refletores da razão, Ah  
eu estarei aqui

dentes à mostra , sonhos à solta

, e quando abrires as comportas,

tem coragem

que na borra das bordas

faremos um pacto

: doa tuas moedas de luz (

também as cápsulas alopáticas)

e monta no leopardo.

Terás o Acaso e os sentidos imprevisíveis aloprados

que fecundam os jardins

da imaginação.

**CUANDO INSURJAS DE LOS REFLECTORES DE LA RAZÓN** /// Cuando insurjas de los reflectores de la razón, Ah // yo estaré aquí // dientes a la vista, sueltos sueños // , y cuando abras las compuertas // ten coraje // que en la borra de los bordes // haremos un pacto // : dona tus moedas de luz // También las cápsulas alopáticas // y monta al leopardo // Tendrás el Acaso y los sentidos imprevisibles aloprados // que fecundan los jardines // de la imaginación.

El ojo mira ajeno  
dentro de la ostra fea.

Descubre tu brillo  
a la vista perla.

Traducción mutante del poema «The eye looks vulgar» de Jim Morrison. [Nota de R. C.]

## MISS TEMPESTADE

Miss Tempestade não tem tempo

O cinza avança sobre o azul

Hieróglifos elétricos riscam o céu

Escreva, Miss Tempestade

Que esse dia branco é seu

Despenque sobre esse vazio

Preencha o silêncio de Deus

#

Escreva, Miss Tempestade

Não contemporize a sua intensidade

**MISS TEMPESTAD** /// Miss Tempestad no tiene tiempo // El ceniza avanza sobre el azul // Jeroglíficos eléctricos rayan el cielo // Escribe, Miss Tempestad // Que ese día blanco es tuyo // Despéñate sobre ese vacío // Rellena el silencio de Dios // # // Escribe, Miss Tempestad // No contemporices tu intensidad

**O olho olha alheio  
dentro da feia ostra.  
Descubra o seu brilho  
pérola à mostra.**

# Ricardo Corona

—ELIANA BORGES



Ricardo Corona nació en Curitiba en 1962. Editó la plaquette *A*, en colaboración con Said Assal, y *Cine-maginário* (1999). Coordinó la antología *Outras praias - 13 poetas brasileiros emergentes* (1998). Tradujo poemas de Apollinaire, Williams, Jim Morrison, Imamu Amiri Baraka, Ginsberg, Snyder. En 1997/98, con el guitarrista Jonny Tequila y la artista visual Eliana Borges, presentó *Poesia'n'roll*. Prepara el cd *Ladrão de fogo*. Es editor en Curitiba de la revista *Medusa*. [Traducciones de R. J., revisadas por Claudio Daniel y R. C.]

tener el alma durando en el tiempo  
durando como duran las dunas  
los dolores llevados por el viento  
ningún dolor durando entero  
como las piedras duras  
un día despiertan dunas

**ter a alma durando no tempo  
durando como duram as dunas  
as dores levadas pelo vento  
nenhuma dor durando inteira  
como as pedras duras  
um dia acordam dunas**

## NASCEM FLORES COM O TEMPO

*To create a little flower is the labour of ages*  
WILLIAM BLAKE

sentir, eu sei, tem seu preço  
dores prazeres amores  
nunca erram meu endereço  
a vida me quer sentindo  
à flor da pele desde o começo  
sentir, eu sentirei até o fim  
nascem flores com o tempo  
flores no vaso é com vocês  
eu vou regar um jardim

**NACEN FLORES CON EL  
TIEMPO** /// sentir, yo sé, tiene su  
precio // dolores placeres amo-  
res // nunca yerran mi dirección  
// la vida me quiere sintiendo //  
a flor de piel desde el comien-  
zo // sentir, yo sentiré hasta el fin  
// nacen flores con el tiempo //  
flores en el vaso es con ustedes  
// yo voy a regar un jardín



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

—ELIANA BORGES

# Horácio Costa

## DA LEITURA

O luxo do esquecimento e a necessidade da memória lutam, se anulam, amam-se gerações afora. Vem o teu corpo, penetra-me, logo me abandona. Vejo tornar-me alternadamente eu e outro, apenas eu, apenas outro, o outro e eu. Neste trânsito nos igualamos os dois, sempre famintos e súbito satisfeitos a cada minuto, ou cada movimento. Não há memória que não preveja esquecimento. Nele, sólidos, carregam-se os fatos que medram no Tempo. Teus olhos percorrem-me e me interrompem. Partes, inconcluso, permeado desde meu moto, significando moinhos de vento. Pois que a leitura não se completa nunca, deixo agora de estar aqui. Assobia-me meu começo, que já reside em ti.

DE LA LECTURA /// El lujo del olvido y la necesidad de la memoria luchan. / se anulam, se aman generaciones afuera. Viene tu cuerpo, / me penetra. luego me abandona. Me veo cambiar / alternadamente yo y otro, apenas yo, apenas otro, el otro y / yo. En este tránsito nos igualamos los dos, siempre hambrientos y / de súbito satisfechos a cada minuto, o cada movimiento. No hay / memoria que no prevea olvido. En él, sólidos, / se cargan los hechos que medran en el Tiempo. Tus ojos / me recorren y me interrumpen. Partes, inconcluso, / permeado desde mi motto, significando molinos de viento. / Porque la lectura no se completa nunca, dejo ahora de / estar aquí. Me silba mi comienzo, que ya reside en ti.

José Horácio de Almeida Nascimento Costa nació en São Paulo en 1954. Estudió arquitectura y urbanismo. Vivió muchos años en Estados Unidos y México, desempeñándose como profesor universitario. Publicó *28 poemas/6 cantos* (1981), *Satori* (1989), *O livro dos fracta* (1990; también editado en castellano en México, 1990), *El niño y la almohada* (bilingüe, 1994) y *Quadragésimo* (México, 1996; Brasil, 1999). [Traducciones de R. J., revisadas por H. C.]

## POEMA

para Eduardo Milán

meus olhos estão secos como o verão  
minha sede água nenhuma amortece

um caminho sem retorno ou horizontes  
dá sobre si voltas  
e desaparece

a terra fabrica sombras sem ar  
mineraliza o ar desertos sem pressa

a areia que o vento subtrai da rocha  
multiplica o tempo de essência leve

rodamoinho  
forma da eternidade  
moldeia meu corpo entre as escarpas

sou como o vaso atravessado pelo sol  
em mãos do ceramista  
se me sustentas

sou pedra em suspensão  
se me desejas  
de instante prenhe entre céu e gravidade

pedra me torno lavada desde adentro  
iluminada em torno ao eixo em rotação  
eu sou planeta explodido em si mesmo  
cal e zero vida e nada ser total

## CETRARIA

se me revelas

forma expandida

mesmeriza minha voz em movimento

pó de escritura

dança helicoidal

tenho presente a imagem da imagem

[breve

um caminho sem retorno ou horizontes  
dá sobre si voltas

e desaparece

**POEMA** /// mis ojos están secos como el verano / mi sed agua ninguna amortigua // un camino sin retorno u horizontes / da vueltas sobre sí / y desaparece // la tierra fabrica sombras sin aire / mineraliza el aire desiertos sin prisa // la arena que el viento sustrae de la roca / multiplica el tiempo de esencia leve // remolino / forma de la eternidad / moldea mi cuerpo entre las escarpas // soy como el vaso atravesado por el sol / en manos del ceramista / si me sustentas // soy piedra en suspensión / si me deseas / de instante preñado entre cielo y gravedad // piedra me torno lavada desde adentro / iluminada en torno al eje en rotación // yo soy planeta estallado en si mismo / cal y cero / vida y nada ser total / si me revelas / forma expandida / mesmeriza mi voz en movimiento // polvo de escritura // danza helicoidal // tengo presente la imagen de la imagen breve // un camino sin retorno u horizontes / da vueltas sobre sí / y desaparece

*post tenebras spero lucem*  
Para o Haroldo

não encha o saco, vá estudar cetraria, vá tratar de dominar a Ave para que ela te cace a presa, vá fabricar metáforas bélicas para teu cleansing interior, vá voar com ela um vôo búdico, de cima ver o vulcão sorrir, despontar a cidade e suas não colinas de grafias, vá interessar-se pela genealogia do neblí, assestar o livro composto pelo Mestre de Aviz em tempos mais felizes, mais rarefeita a atmosfera melhor o vôo, celeste Ave caligráfica, lápis-lazúli, Amém, leia de novo este soneto de Gôngora, observe a máscara artesanal que esconde os olhos da Ave, observe que a miniatura evoca elmos de bárbaros e de romanos, os olhos diminutos pulsam com intensidade de tungstênio debaixo da máscara, carvões latentes, introjete este brilho equívoco não visível, ornado manuscrito perdido, emblemas blaus, azuis de livros d'horas, céu do sul cravejado de falcões, hordas que se fecham como não-me-toques, flores como pigmentos assoprados, lavandas atiradas ao azar, trigos, um olho o sol o outro a lua, o universo voa pelo nada nas asas de Hórus, vá estudar cetraria para distinguir a Ave pela garra pela plumagem pela velocidade, o Nilo cinde o ar entre teus olhos, a procissão vai à ilha dos papiros, alguém inventa o hieróglifo e te ilumina, sinta esas unhas no teu dedo pedindo espaço aberto, esta pressão te inocula de sentimentos e visões inesperadas, ver árvores como líquens indústrias como insetos, perseguir o último e único instante ziguezagueando direções cartografias, vento de significados, plumagem que é vertigem que é perseguição e encontro, a presa salta entre um arbusto e sombras móveis, se imobiliza esperando um orfeu que a cante eurídice, o vôo é harpa, órgão barroco, zonzzeira zen, Ave que priva o dono com jeito de predatória Ave, música são penas que se abrem ao sol, arco de desejos, vai e volta bumerangue

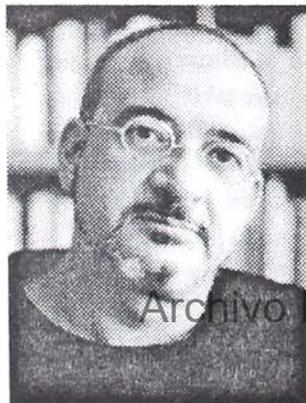
# Horácio Costa

à mão que a sustenta e à voz que a reconhece e a ti se bem quiseres, Ave friso ilusório, perdizes que se estampam na paisagem como cornucópias, Ave radical, cristalizada e já movente, passa teus lábios por seu bico rude, por um momento falas sua língua, um agora imenso nos olhos do animal, vais com ele nunca mais serás o mesmo, ao alvo, ao alvo, ao alvo, a Ave corta o céu com rapidez de palavra, cai na terra como dardo de poesia no plano da página, enfáticas brasas, micro explosão, demolição interior, fósforo e nada, estás imóvel e a acompañas em seu vôo, rapaz em busca da carne branda da leitura, veja o mundo como um vitral, o agora imenso nos olhos do animal se faz memória, gárrulo epigramático, zênite, singraсте-me, a caça terminou e aqui tens o teu prêmio, libera o animal,

*read me again*

**CETRERÍA** /// no molestes, ve a estudiar cetrería, ve a tratar de dominar al / Ave para que ella cace tu presa, ve a fabricar metáforas / bélicas para tu cleansing interior, ve a volar con ella un vuelo / bú-dico, encima ver el volcán sonreír, despuntar la ciudad y sus / no-colinas de grafías, ve a interesarte por la genealogía del / neblí, asestar el libro compuesto por el Maestro de Aviz en / tiempos más felices, más enrarecida la atmósfera mejor el vuelo, / celeste Ave caligráfica, lapislazúli, Amén, lee de nuevo este / soneto de Góngora, observa la máscara artesanal que esconden / los ojos del Ave, observa que la miniatura evoca yelmos de / bárbaros y de romanos, los ojos diminutos pulsan con / intensi-

dad de tungsteno debajo de la máscara, carbones / latentes, introyecta este brillo equívoco no visible, ornado / manuscrito perdido, emblemas blaus, azules de libros de horas, / cielo del sur claveteado de halcones, hordas que se cierran como / no-me-toques, flores como pigmentos sopladados, lavandas / tiradas al azar, trigos, un ojo el sol el otro la luna, el / universo vuela por la nada en las alas de Horus, ve a estudiar cetrería / para distinguir el Ave por la garra por el plumaje por la / velocidad, el Nilo escinde el aire entre tus ojos, la procesión va / a la isla de los papiros, alguien inventa el hieroglifo y te ilumina, / siente esas uñas en tu dedo pidiendo espacio abierto, esta / presión te inocula sentimientos y visiones inesperadas, ver / árboles como líquenes industrias como insectos, perseguir el / último y único instante zigzagueando direcciones cartografías, / viento de significados, plumaje que es vértigo que es / persecución y encuentro, la presa salta entre un arbusto y / sombras móviles, se inmoviliza esperando un orfeo que la cante / eurídice, el vuelo es arpa, órgano barroco, zonzera zen, Ave que / priva al dueño con sesgo de Ave predatora, música son penas / que se abren al sol, arco de deseos, ida y vuelta bumerang / a la mano que la sustenta y a la voz que la reconoce y a ti si bien / quisieras, Ave friso ilusorio, perdices que se estampan en el / paisaje como cornucopias, Ave radical, cristalizada y ya / moviente, pasa tus labios por su pico rudo, por un / momento hablas su lengua, un ahora imenso en los ojos del / animal, vas con él nunca más serás el mismo, al blanco, al / blanco, al blanco, el Ave corta el cielo con rapidez de palabra, cae / en la tierra como dardo de poesia en el plano de la página, enfáticas / brasas, microexplosión, demolição interior, fósforo y nada, / estás inmóvil y la acompañas en su vuelo, rapaz en busca de la / carne blanda de la lectura, vé el mundo como un vitral, el / ahora imenso en los ojos del animal se hace memoria, gárrulo / epigramático, cenit, me singlaste, la caza terminó y aquí / tienes tu premio, libera al animal, // *read me again*



—REGINA-STELLA

## THE PIANO LESSON

Você estava cansado. Vias o sol quadrado. Cada um dos braços de Brahma te impediam mover os membros. Teu pênis:

intumescido. Mais ameaçador que Adamastor, menos pleno que Polifemo, The Sleeping Giant, lá fora, pater-famílias. Controlando tus movimientos to be. Disfarçado de Sleeping Beauty. Então você resolveu.

Dez anos e muitas estações depois, tulips and chimneys, emerges da boca do metrô nesta mais insuspeita das cidades. Aquí es siempre octubre.

Um, dois, três, os degraus de obsidiana. Um, dois, três, rayuela.

Saltas para o trânsito:

há sol, um novo e igual. Pensas no verso que te fará imortal:

*...ce toit tranquille où marchent des colombes... against these ruins I have laid my balls... edel sei der Mensch hilfreich und gut... come chocolates, menina suja, chocolates... De las Musas Helicónides empecemos el canto... Saltas para trânsito imortal.*

Agora é meio-dia em Sète  
agora é tua terra baldia  
teu soneto em Weimar  
tua tabacaria  
tua teogonia.

O ser te interpela antes que te dê tempo de vestir o smoking.

Sedutoramente humilde nem por isso menos autoritário, não pergunta como foi tua viagem. Diz que te conhece. «Comment est-ce que je peux vous aider?»

—Toma lá este piano; vê se o empurras por aí.

O piano, o piano. O piano preto. O piano equatorial. Por que eu? Por que? O dia calcinante, as rugosidades do caminho, os gólgotas da vida: «Se eu nasci para mártir la hora es ahora». Vista, assim, a narração é boa para Sísifo, para roman marron, filme das oito no domin-

go: «Get out of the morass, you scum! I love you, idiot, don't you see?», etc.

Enquanto empurrava o nacionanimal, compunha uma musiquinha:

### AFTER THE TRIP

In the tunnel I was alone.  
I didn't invite nobody  
so nobody did come along.  
Meanwhile you sang, cicadas,  
like cicadas did you sing,  
your fêtes in the surface  
were brilliant, sure, were  
brilliant, now you're gone.

Très bien. Compus então algo duradeiro:

Pastores agrestes, tristes oprobios, vientres tan sólo,  
sabemos decir muchas mentiras a verdad parecidas,  
mas sabemos también, si queremos, cantar la verdad.

Très bien, très bien. Repetia para não esquecer e suave, na hora vertical.

*Se você disser que eu desafino, amor, saiba que isto em mim provoca imensa dor. Só privilegiados têm ouvido igual do seu, eu possuo apenas o que deus me deu.*

O piano não é meu; nunca foi. Son énorme bouche ne m'avalera pas tel qu'à Jonas. Vou deixá-lo aqui nesta esquina. Na hora vertical. Que o Ser volte por ele.

O piano preto. O piano só. Pobre piano gordo. O piano incômodo e bom. Já tocaram nele tantas mãos más, ótimas, execráveis, sanguinárias, níveas, crassas, politically correct, bem-intencionadas, rapazes, mais o menos, prostibulares, sujas, crepusculares, santas.

Não nasci para carregar pianos

Não nasci para consertar pianos, etc.

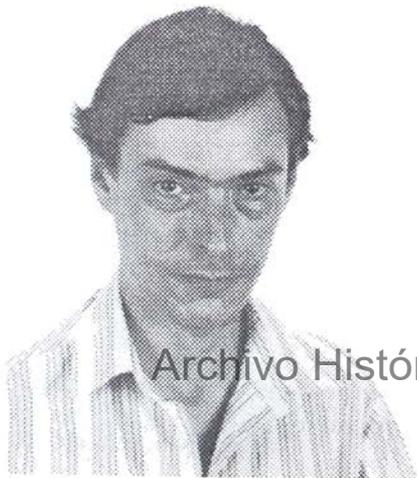
Eis aqui minha lira, eis aqui meu som.

Pianoless.

# Claudio Daniel

## Canção da Árvore de Mil Folhas

o que exprime  
essa esgrima silenciosa  
esse pugilato de sombras?  
simulacro de suave tigre-de-água e leo dragão-de-vento  
flama de branca acácia e de salmão-pequeno  
que combate no limiar entre a pele e a alma.  
o que irradia  
esse lento balé de plumas  
esse desfile de facas e leques?  
dança que traduz em seus passos, hábeis como a pantera  
a canção da árvore de mil folhas  
que não sabe da língua  
mas do coração



Claudio Daniel (Claudio Alexandre de Barros Teixeira) nació en 1962 en São Paulo, donde estudió periodismo y filosofía. Fue coeditor de la revista cultural *Gaia*. Publicó los libros *Sutra* (1992) y *Yumê* (1999). Su inédito es *A sombra do leopardo*. Tradujo poemas de Rimbaud, Laforgue, Góngora, Quevedo, y tiene concluidas una antología en portugués de José Kozer, otra de poetas paulistas actuales (publicada en la revista *Dimensão*) y otra con traducciones de Oliverio Girondo. También publicó artículos sobre literatura latinoamericana del siglo XX. [Traducciones de R. J., revisadas por C. D.]

## Exertos do Necronomicon

### Zunái

\*

liel liel liev liet  
liel liet liev lisil

\*\*

lilabi biéli lilabi  
azel miol gliá luvi

### Kundra

vzaia dzaia tzaia  
dzaia tzaia vzaia  
tzaia vzaia dzaia

**CANCIÓN DEL  
ÁRBOL DE MIL  
HOJAS** // ¿qué exprime / esa esgrima silenciosa / ese pugilato de sombras? / simulacro de suave tigre-de-agua y león dragón-de-viento / flama de blanca acacia y de salmón-pequeño / que combate en el umbral entre la piel y el alma. / ¿qué irradia / ese lento balet de plumas / ese desfile de facas y abanicos? / danza que traduce en sus pasos, hábiles como la pantera / la canción del árbol de mil hojas / que no sabe de la lengua / sino del corazón

*Árbol de Mil Hojas y pugilato de sombras* son expresiones que designan el *tuey shoy*, serie de ejercicios propios de practicantes que integra el arte marcial chino del tai chichuan. [Nota de C. D.]

*Abdul al-Hazred*, personaje creado por el escritor norteamericano H. P. Lovecraft, que lo describe como el «árabe loco» autor del *Necronomicon*, libro de magia ligado al culto de Cthulhu. *Kundra* y *Zunái* son poemas abstractos contruidos a partir de ideas sonoras que apenas sugieren su significado (...). El poeta ruso V. Khlebnikov definió ese lenguaje de «transmental» (o *zauim*). [Nota de C. D.]

## PEQUENO SERMÃO AOS PEIXES

a José Kozér

a  
água  
é luz, a água  
é sêmen, prata, mercúrio  
espelho esférico de imagens trêmulas  
que brotam, flutuam e cessam  
oh esplêndidas carpas!  
entre rajados cardumes, coroas de branca espuma  
e radiantes medusas  
— lâminas prismáticas de uma vasta geografia —  
vi o galho curvo da cerejeira  
uma nuvem, meu rosto  
e a rã

**PEQUEÑO SERMÓN A LOS  
PECES** /// el / agua / es luz. el  
agua / es semen. plata. mercurio / espejo esférico de imágenes trémulas / que brotan. fluctúan y cesan / ¡oh espléndidas carpas! / entre rajados cardúmenes. coronas de blanca espuma / y radiantes medusas / —láminas prismáticas de una vasta geografia— / vi la rama curva del cerezo / una nube. mi rostro y la rana

### LI T'AI PO

no  
jardim  
verde-jade  
flores líquidas  
fluem, no tanque:  
— aqui é além  
de Qualquerparte

**LI T'AI PO** /// en el / jardín / verde-jade  
/ flores líquidas / fluyen, en el estanque: /  
— aquí es más allá / de Cualquierparte

## LUZ

LUZ

su  
bruñida  
blancura (alhu-  
cema) de piel  
lunar en azul-  
seda envuelta (pin-  
tura china) es  
plata (luz pura  
sobre luz) que  
esplende

sua  
brunida  
brancura (alfa-  
zema) de pele  
lunar em azul-  
seda envolta (pin-  
tura chinesa) é  
prata (luz pura  
sobre luz) que  
resplende

## LAMENTO DO CAMELO DO IMPERADOR

**LAMENTO  
DEL CA-  
M E L L O  
DEL EM-  
PERADOR**  
/// en el /  
jardín / de  
laca / sin  
ga- / viotas /  
o nenú- / fa-  
res, / sin  
flau- / tas,  
só- / lo si-  
len- / cio en-  
/ tre te / jas

no  
jardim  
de laca  
sem gai-  
votas  
ou nenú-  
fares,  
sem  
flau-  
tas, só  
o silên-  
cio en-  
tre gra-  
des

# Claudio Daniel

## ODE SERIAL

a Elson Fróes

I

fagulhas  
de ouro  
— a fala  
do leão

II

begônias  
do branco  
ao rubro  
sempreluz

III

cantovital  
flui lírico  
da jugular  
à carótida

ODA SERIAL /// I //  
chispas / de  
oro / — el  
habla / del  
león

II // begonias  
/ del blanco /  
al rojo /  
siempreluz

III // canto-  
vital / fluye  
lírico / de la  
jugular / a la  
carótida

## PALAVRAS

A pedra;  
o que não diz  
em sua epiderme,  
sua opaca tessitura  
de areia e indiviso  
tempo; a pedra —  
(digo) (a não voz)  
o silêncio em tuas  
pupilas de pálida  
lua, como chama  
que se adensa  
(mudez de sombra,  
solilóquio de água  
imóvel, em cisterna  
ressecada); e então,  
as palavras.

### PALABRAS ///

La piedra; / lo  
que no dice / en  
su epidermis, / su  
opaca tesitura /  
de arena e indivi-  
so / tiempo; la  
piedra — / (digo)  
(la no voz) / el si-  
lencio en tus / pu-  
pilas de pálida /  
luna, como llama  
/ que se adensa /  
(mudez de som-  
bra, / soliloquio  
de agua / inmóvil,  
en cisterna / rese-  
cada); y entonces,  
/ las palabras.

## LIBER AQUAE

a Luiz Roberto Guedes

Um  
livro da água:  
espiraladas páginas  
de jade em tumulto;  
côncavo espelho desolado  
em que o tempo lento flui;  
quem teceu — em musselina —  
a tormentosa tapeçaria  
de sua secreta escritura?  
A esfíngica branca lua abissal  
e o temerário dragão-de-nébula  
são líquidas ficções alucinadas  
de suas vagas de chrysoprasu?  
Heráclito leu em seus enigmas aquosos  
aquilo que Lao-Tzu pensou em Cathay,  
alfombra de arqueiros e calígrafos?  
O mar — floresta sinfônica, seminal —  
verde lume — seda enlouquecida  
em arabescos — metáfora insidiosa  
da eternidade, num círculo de águas.

LIBER AQUAE /// Un / libro de agua; / espiraladas  
páginas / de jade en tumulto; / cóncavo espejo desola-  
do / en que el tiempo lento fluye; / ¿quién tejió — en  
muselina — / la tormentosa tapicería / de tu secreta  
escritura? / La esfíngica blanca luna abisal / y el teme-  
rario dragón de niebla / ¿son líquidas ficciones aluci-  
nadas / de tus olas de chrysoprasu? / ¿Heráclito leyó  
en tus enigmas acuosos / aquello que Lao Tzu pensó  
en Cathay. / alfombra de arqueiros y calígrafos? / El  
mar — floresta sinfónica, seminal — / verde lumbre  
— seda enloquecida / en arabescos — metáfora insi-  
diosa / de la eternidad, en un círculo de aguas.



—BENINHA ACOSTA DIEGUES

Douglas Diegues nació en Rio de Janeiro en 1965. Reside en Ponta Porã, Mato Grosso do Sul, en la frontera con Paraguay. Fue editor de varias publicaciones literarias: *Bernarda*, *Teyu'í*, *Viola de coche* y actualmente dirige, con Walther Castelli Jr., la revista *Caracol/Viola*. [Traducción de R. J.]

**LA DIGNIDAD DEL ROCÍO** /// El rocío es un código secreto. / Las palabras crecen con el rocío. / Nadie puede robar nuestra sabiduría de rocío // Las palabras buenas de los indios andrajosos que vagan por las ciudades de / frontera / están muy influidas de rocío. // Palabras que no tienen alma no consiguen caminar / como rocío. // El rocío nutre las palabras de sabiduría / que se abre como flor. / No escamoteo rocío. // El rocío es una religión. / Admiro más las palabras que nacen del rocío. / Dedico rocío a los cadáveres no identificados. / Escribo sobre el rocío para no suicidarme. // Palabras sin fuego dentro no consiguen / caminar como rocío. // La alegría de un indio brasiguayo de apenas dos años con los ojos sucios de / tierra y / los dientes podridos / y de la cualidad del rocío.

## A DIGNIDADE DO ORVALHO

O orvalho é um código secreto.  
As palavras crescem com o orvalho.  
Nossa sabedoria de orvalho ninguém pode roubar

As palavras boas dos índios maltrapilhos que vagam  
pelas cidades de  
fronteira  
são muito influenciadas de orvalho.

Palavras que não tem alma não conseguem caminhar  
como orvalho.

O orvalho nutre as palavras de sabedoria  
que se abre como flor.

Não escamoteio orvalho.

O orvalho é uma religião.  
Admiro mais as palavras que nascem do orvalho.  
Dedico orvalho aos cadáveres não identificados.  
Escrevo de orvalho pra não me suicidar.

Palavras sem fogo dentro não conseguem  
caminhar como orvalho.

A alegria de um índio brasiguayo de apenas dois anos  
[com os olhos sujos de

terra e  
os dentes podres  
é da qualidade do orvalho.

# Douglas Diegues

---

Todos os meus avós que morreram hoje moram no orvalho.

O som do pré-violino tem sabedoria  
de orvalho.

Nasci numa tribo de orvalho. Nossa tribo  
fala orvalho. Quem não fala  
orvalho  
não é da tribo.

As flores gostam de se abrir para o orvalho. Nascem palavras  
de orvalho da boca dos índios  
como flores.

Um esplendor-bugre de orvalho não tem preço.

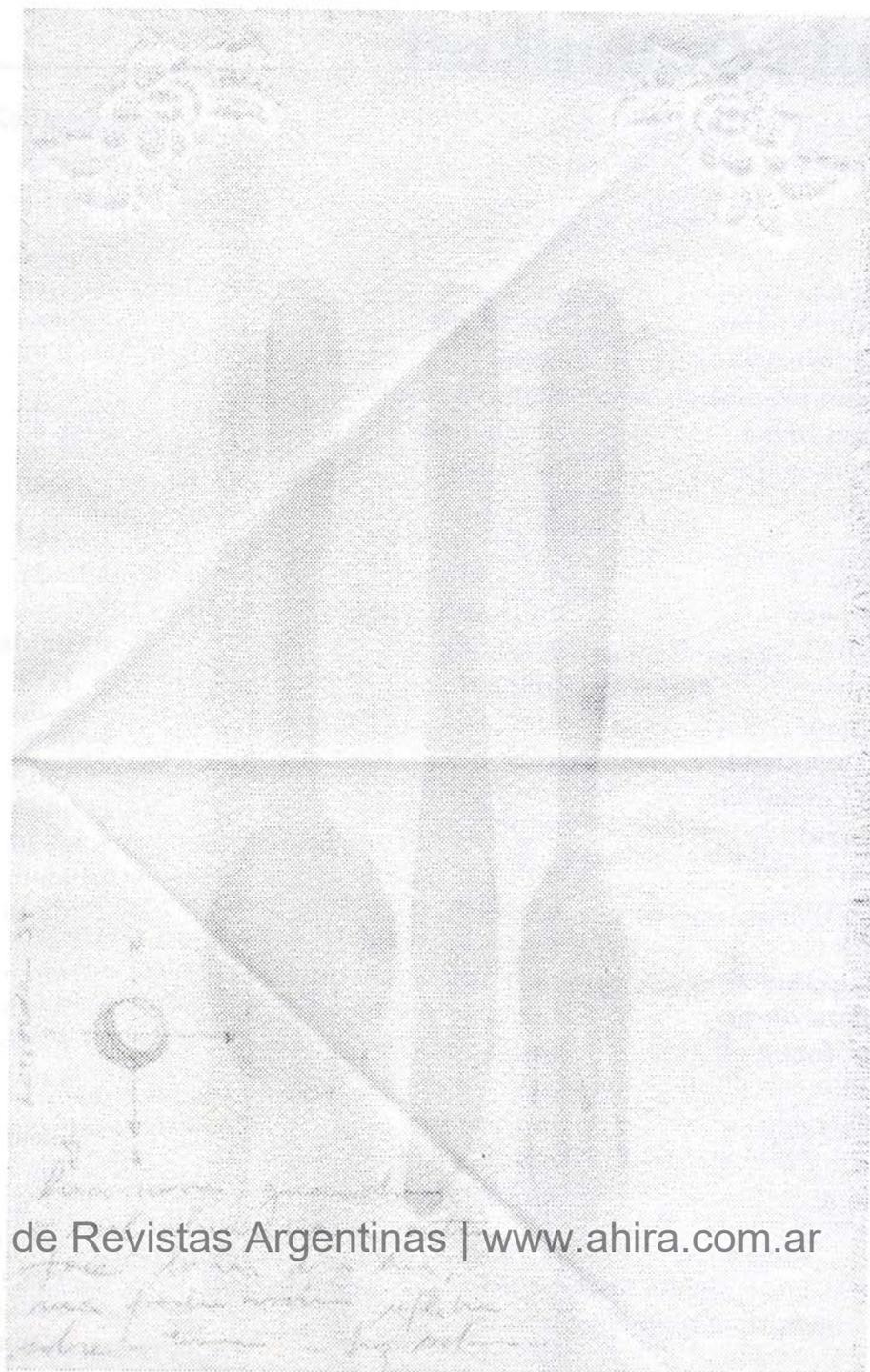
Agora nossa verdade é de orvalho, nosso destino é de orvalho,  
nosso fracasso é de orvalho.

Agora só consigo acreditar no orvalho.

O mundo está cheio  
de maldade — só nos resta a dignidade do orvalho.

*// Todos mis abuelos que murieron hoy moran en el rocío. // El son del pre-violín tiene sabiduría / de rocío. // Nací en una tribu de rocío. Nuestra tribu / habla rocío. Quien no habla / rocío / no es de la tribu. // A las flores les gusta abrirse hacia el rocío. Nacen palabras / de rocío de la boca de los indios / como flores. // Un esplendor-bugre\* de rocío no tiene precio. // Ahora nuestra verdad es de rocío, nuestro destino es de rocío, / nuestro fracaso es de rocío. // Ahora sólo consigo creer en el rocío. // El mundo está lleno / de maldad — sólo nos queda la dignidad del rocío.*

*\* Bugre: Palabra proveniente del francés, «bougre», que a su vez deriva de «búlgaro», sinónimo de no-cristiano, de infiel, de persona sexualmente pervertida, excluida o temida por su potencial transgresor. [Nota adaptada de la revista Caracol/Viola.]*



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

# Luis Dolhnikoff

## O GASTRÓPODE

*As pedras suam,  
lesmas se diluem.*

JORGE DE LIMA

solitário como  
uma lesma ia  
deixando minha  
gosma lírica  
os versos que  
perdi  
não  
foram os  
que pedi  
perdi  
versos  
diversos  
dias iguais etc  
sem encontrar  
sinceridade  
palavra tão  
bela quanto  
vazia é  
uma panela  
repleta onde  
falta fome  
só a  
fome sacia  
só a  
sede a

chuva que  
caía  
fechava minha  
janela sem  
cortinas  
que a  
chuva ainda  
descortina  
enquanto braços  
baços de  
luz mais  
uma vez  
abrem as  
cortinas da  
madrugada  
nada  
because  
no rádio toca  
uma música estúpida  
because my heart  
pulsa em português  
porque o  
mundo é  
mudo a  
alma calada

**EL GASTERÓPODO** /// *Las piedras sudan, / las babosas se diluyen. /// solitario como / una babosa iba / dejando mi baba lírica / los versos que / perdí / no / fueron los / que pedi / perdí / versos / diversos / días iguales etc / sin encontrar / sinceridad / palabra tan / bella como / vacía es / una cazuela / repleta donde / falta hambre / sólo el / hambre sacia / sólo la / sed la / lluvia que / caía / cerraba mi / ventana sin / cortinas / que la / lluvia aún / descortina / en cuanto brazos / bazos de / luz más / una vez / abren las / cortinas de la / madrugada / nada / because / en la radio toca / una música estúpida / because my heart / pulsa en portugués / porque el / mundo es / mudo el / alma callada*

## NULLA DIES SINE LINEA

um lavador de pratos  
lava pratos  
todo dia

todo santo dia  
um padre predica  
se não do púlpito  
ao menos na sacristia  
da própria cabeça

um médico medica  
a semana inteira  
e quando precisa  
também o fim-de-semana

mesmo entre artistas  
um ator  
se não está em cena  
está ensaiando  
e se não está ensaiando  
está em cena  
e se não está em cena

**NULLA DIES SINE LINEA** /// un lavacopas / lava sus platos / todos los días // todos los santos días / un padre predica / si no del púlpito / en la sacristía / de su cabeza // un médico medica / la semana entera / y cuando lo necesita / aun en los días de fiestas // mismo entre artistas / un actor / si no está en escena / está ensayando / y si no está ensayando / está en escena / y si no está en escena /

o ensaiando / está lamentando / no estar // un pintor / cuando no pinta / prepara la tinta / o tal vez compre una tela // ¿por qué los poetas / sólo trabajan / cuando les da la gana? // albañiles / trabajan el día entero: / a menos que falte / dinero / ladrillos. cemento o azulejos // porque los platos / deben estar lavados / para la comida que se aproxima / porque la próxima comida / es inevitable // porque si la comida próxima / fuera innecesaria / será necesario un médico / o un padre / porque los hombres no tienen fecha / para parar de comer // porque los creyentes / aunque bien nutridos / aún se sienten dolientes / y quieren quien les conforte // y si los incrédulos / desconocen la paz / ni por eso son más fuertes: / para ellos el espectáculo / no para // porque en fin ningún hombre / quiere vivir sin paz / pero tampoco sin hogar / adonde volver después del circo // ya la poesía / es innecesaria: / o sería / si todos pudiesen vivir sin paz / pero con pan // la poesía es una falsa paz / hecha de palabras // si una paz / verdadera como las palabras / inexistente / es ella que les hace falta // cierto: ¿pero por qué no ahorrar al mundo / y si no al mundo, que nada ahorra / a la delicada pulpa del papel / el fardo o el fastidio de tantos poemas / y en su lugar trabajar / y re-trabajar / como un sísifo en su faena / unos pocos, unos mismos / como quién anhela / la perfección o la más pura belleza? // toda perfección / es todavía más falsa que cualquier paz // porque un buen poema / es como un pequeño heffesto: / cuyos pies flaqueaban / pero con las manos / era más ágil que el viento // un buen poema / es algo de brisa / en el aire quieto / del miedo // y una tal belleza / no hay quién la merezca

**ou ensaiando  
está lamentando  
não estar**

**um pintor  
quando não pinta  
prepara a tinta  
ou talvez compre uma tela**

**por que só poetas  
devem trabalhar apenas  
quando lhes dá na telha?**

**pedreiros  
trabalham o dia inteiro:  
a menos que falte  
dinheiro  
tijolos, cimento ou telhas**

**porque os pratos  
devem estar lavados  
para a refeição que se aproxima  
porque a próxima refeição  
é inevitável**

**porque se a próxima refeição  
for desnecessária  
será necessário um médico  
ou um padre**

**porque os homens não têm data  
para parar de comer**

**porque os crentes  
mesmo quando bem nutridos  
ainda assim sentem-se doentes  
e querem quem lhes conforte  
e se os descrentes**

**desconhecem a paz  
nem por isso são mais fortes:  
por eles o espetáculo  
não pára**

**porque enfim nenhum homem  
quer viver sem paz  
mas também sem casa  
aonde voltar depois do circo**

**já a poesia  
é desnecessária:  
ou seria  
se todos pudessem viver sem paz  
mas com pão**

**poesia é uma falsa paz  
feita de palavras**

**se uma paz  
verdadeira como as palavras  
inexiste  
é ela que lhes faz falta**

**certo: mas por que não poupar ao  
[mundo  
e se não ao mundo, que nada  
[poupa  
à delicada polpa do papel  
o fardo ou o enfado de tantos  
[poemas**

**e em seu lugar trabalhar  
e retrabalhar  
como um sísifo em seu fado  
uns poucos, uns mesmos  
como quem almeja  
a perfeição ou a mais pura  
beleza?**

# Luis Dolnikoff

toda perfeição  
é ainda mais falsa que  
[qualquer paz

porque um bom poema  
é como um pequeno efestos:  
que mancava nos pés  
mas com as mãos  
era mais ágil que o vento

um bom poema  
é algo de brisa  
no ar parado  
do medo

e uma tal beleza  
não há quem a mereça

Luis Dolnikoff nació en São Paulo en 1961. Reside en Florianópolis. Fue uno de los editores del sello *Expressão* en los años '80, dedicado a la traducción y la «transcreación» de textos poéticos de diversas tradiciones. También escribe prosa. Publicó *Impreciso Enigma* (1979, con Paulo Rosenbaum), *Pânico* (1987), *Impressões Digitais* (1989), *Os homens de ferro* (1992) y *Microcosmo* (1991). [Traducciones de R. J. y L. D.]

## ON BODY POETRY: DA POESIA PERFORMÁTICA: DO TEXTO GESTUAL: DA MODA ENQUANTO ARTE: MINIMANIFESTO PÓS-MODERNÍSSIMO (OU: QUASE TUDO O QUE É PASTOSO SE DESMANCHA NA ÁGUA)

se calçando um par de botas  
eu sair caminhando no ocaso  
e por puro acaso  
pisar num monte de bosta  
mas não escorregar  
para cair no mesmo lugar  
(o que seria também  
um tombo  
- ou um enjambement -  
e dependente de como  
até uma tmesa)  
materializaria  
e multissemioticamente  
(com gesto, olfato  
visão e tato  
além deste texto  
com a síntese verbal de tudo)

três perfeitíssimas rimas

ou a chance dolorida  
de quatro

melhor o maior número de uma  
vez:

a obra cresce e o autor talvez  
chegue a dar sangue por ela:  
se o fizer sem se contorcer  
fará ainda um frio, ou cool  
[comentário

ao revisitar assim concretamente  
- e desconstruir, principalmente -  
o romantismo em que se diz  
ter nascido o modernismo

botaria enfim um poema  
em plena rua  
poria a poesia  
no centro da calçada  
no meio da quadra  
no cerne da cidade  
- ou no de um cidadão -  
como tantos utopistas  
por tanto tempo  
tanto pretenderam

quisera apenas que na pista  
ao lado do passeio  
houvera então uma poça  
para que eu possa  
sem trair tal poesia  
assim urbanizada  
recém-democratizada  
há tão pouco revitalizada  
pousar com meus dois pés  
(mas nem por isso procurar  
metrificar a poética da cena  
ou conter o necessário  
espontaneísmo do texto e do  
[cenário])  
nessa oportuna paronomásia

(em que afinal uma palavra  
borra-se na outra)  
para findar por fim tal obra  
enquanto limpo minhas botas

não por um pudor  
petit-bourgeois qualquer do autor:  
mas porque os gestos higiênicos  
são recontemporâneos

mas principalmente  
porque ao pop  
à obra aberta  
ou conceitual  
à povera  
etcétera  
bastam  
- lhes é mais pertinente -  
uma citação transitória

## A MADONNA DE SONS

(sobre a Alegoria das bênçãos da Paz, de Rubens)

a palavra tesouro  
contém inteiro  
todo ouro

mas tem  
antes  
tes

que se não é  
tez na grafia  
o é perfeito no som

talvez  
porque o maior  
tesouro sempre seja

como nós  
mesmos já soubemos  
a tez

que, rósea  
tem mais ouro  
e luz que o próprio sol

LA MADONNA DE SONIDOS /// (sobre la Alegoría de las bendiciones de la Paz, de Rubens) /// la palabra tesoro / contiene entero / todo el oro // mas tiene / antes / tes // que si no es / tez en la grafía / es lo perfecto en el sonido / tal vez / porque el mayor / tesoro siempre sea // como nosotros / mismos ya supimos / la tez / que, rósea / tiene más oro / y luz que el propio sol

ON BODY POETRY: DE LA POESÍA PERFORMÁTICA: DEL TEXTO GESTUAL: DE LA MODA EN CUANTO ARTE: MINIMANIFIESTO POS-MODERNÍSIMO (O: CASI TODO LO QUE ES PASTOSO SE BORRA EN EL AGUA) /// si calzando un par de botas/ al salir caminando en el acaso / y por puro acaso / pisar en un monte de bosta / pero sin resbalar / para caer en el mismo lugar / (lo que sería también / un tumbo / -o un enjambement- / y depen- / diente de cómo / hasta una *tmese*) / materializaría / y multisemióticamente / (con gesto, alfato / visión y tacto / más allá de este texto / con la síntesis verbal de todo) // tres perfectísimas rimas // o la chance dolorida / de cuatro // mejor el mayor número de una vez: / la obra crece y el autor tal vez / llegue a dar sangre por ella: / si el lo hiciera sin retorcerse / hará aún un frío. o cool comentario / al revisitar así concretamente / -y desconstruir, principalmente- / el romanticismo en que se dice / haber nacido el modernismo // botaría en fin un poema / en plena calle / pondría la poesía / en el centro de la calzada / en el medio de la cuadra / en el centro de la ciudad / -o en el de un ciudadano- / como tantos utopistas / por tanto tiempo / tanto pretendieran // quisiera apenas que en la pista / al lado del paseo / hubiera entonces una poza / donde si uno posa / no traiciona tal poesía / así urbanizada / recién-democratizada / hace tan poco revitalizada / al reposar con mis dos pies / (pero sin por eso intentar / metrificar la poética de la escena / ni contener el necesario / espontaneísmo de texto y de escenario) / en esa oportuna paronomasia / (en que al final una palabra / borrase en la otra) / para finalizar por fin tal obra / en cuanto limpio mis botas // no por un pudor / petit-bourgeois cualquiera del autor: / sino porque los gestos higiênicos / son recontemporâneos // pero principalmente / porque al pop / a la obra abierta / o conceptual / a la povera / etcétera / les bastan / -les es más pertinente- / una cita transitória

*tmese*, del griego *témno*, cortar. Procedimiento lingüístico por el cual cortase motivadamente una palabra (como, aquí, depen/diente, donde la primera parte del adjetivo dependiente quedase de hecho pendiente -y casi rima con enjambement-, mientras la segunda destaca, substantiva, un diente -como quizás el propio personaje del poema). [Nota de L. D.]

# Elson Fróes

**AA BERTOLD BRECHT** /// Leer es cuestión de anchura / la capacidad de hilar millares / de pequeñas cuentas en un único hilo / El entendimiento lo rompe / millares inesperadas cuentas / ruedan en libertad // Piensan que el saber / es sacar cuentas de entre millares / de un frasco e hilarlas / en un hilo de pequeños collares / Se prefiere saberlas rodando / al suelo // Leer es cuestión de anchura / la capacidad de hilar / millares de pequeñas cuentas / en un hilo imaginario / de pequeños collares / El entendimiento rodando / suelto en libertad dentro / de un frasco vacío // Piensan que el saber / es sacar cuentas de entre millares / de un hilo imaginario / e hilarlas en un frasco / Rompiendo pequeños collares / el suelo rodando / bajo el entendimiento vacío

## AA BERTOLD BRECHT

Ler é questão de largura a capacidade de enfiar milhares de pequenas contas num único fio O entendimento rompe-o milhares inesperadas contas rolam em liberdade

Pensam que o saber é tirar contas dentre milhares de um vidro e enfiá-las num fio de pequenos colares Prefere-se sabe-las rolando ao chão

Ler é questão de largura a capacidade de enfiar milhares de pequenas contas num fio imaginário de pequenos colares O entendimento rolando solto em liberdade dentro de um vidro vazio

Pensam que o saber é tirar contas dentre milhares de um fio imaginário e enfiá-las num vidro Rompendo pequenos colares o chão rolando sob o entendimento vazio

## AFORISMOS

o obscuro é um poema de deus sem face  
deus é uma face obscura do poeta  
o poema é uma face obscura de deus  
a face é um poema obscuro de deus  
o poeta é um deus do poema sem face

**AFORISMOS** /// lo oscuro es un poema de dios sin faz / dios es una faz oscura del poeta / el poema es una faz oscura de dios / la faz es un poema oscuro de dios / el poeta es un dios del poema sin faz

O que fica, nuvens entre, o supersigno, resta a luz quase, de uma colcha de re-talhos, filete de raios prestes, assemblages de memórias em pontos luminosos, no ar o corte, tecitura de sensações revindo como se, fresta, revolver feridas, sobrescrito, fosse bordando de um presente continuo indelével, curvas dando signos, imagens superpostas, resignando entre semas, cores e planos trocados enredando-se num tempo paralelo, do semear, entre sair e entrar, transpassado de estranhezas, permeia palavras, refigurado, descontínuo revelar-se.

Lo que queda, nubes entre, el supersigno, resta la luz casi, de una colcha de re-cortes, filete de rayos prestos, assemblages de memorias en puntos luminosos, / en el aire el corte, tesitura de sensaciones re- / viendo como si, hendidura, revolver heridas / , sobrescrito, fuese bordando de un presente continuo indeleble, curvas dando / signos, imágenes superpuestas, resignan- / do entre semas, colores y planos trocados / enredándose en un tiempo paralelo, del sembrar, entre salir y entrar, traspasado / de extrañezas, permea palabras, refi- / gurado, discontinuo revelarse.

As facilidades de penetrar o sim com o talvez ou de perpetrar a intolerante pedra do não contra a razão (revestida na carnadura do medo) se reverte seu avesso por assombro seu final (assumir a força com o viés da suavidade)

as facilidades doces de se introjetar os dedos do talvez no contragosto viciado do sim e suas vértebras de pedra partidas (a cócegas) a golpes de não e muitos goles de sede e noites e dias de nunca mais ou a acidez risonha das ausências ou a placidez dos ciclos dos sentidos no alívio do mundo esta saudade nos nervos do vento ou nas árvores folhadas de palavras teu outono que se inflama numa tarde pétrea em que (caem as folhas) afoga-se no céu de teu olho e espriam ondas que estalam rápidas ao se instalarem no meu olhar que vibra e sorve iridescente tuas dúvidas luminosas

Las facilidades de penetrar el sí con el talvez o de perpetrar la intolerante piedra del no contra la razón (revestida en carnadura del / miedo) se revierte su opuesto por asombro su final / (asumir la fuerza con el bias de la suavidad) / las facilidades dulces de introyectar los dedos / del talvez en el contragosto viciado del sí y sus / vértebras de piedra partidas (a cosquillas) a golpes / de no y muchos tragos de sed y noches y días / de nunca más o la acidez risueña de las ausencias / o la placidez de los ciclos de los sentidos en el alivio / del mundo esta nostalgia en los nervios del viento o / en los árboles hojosos de palabras tu otoño / que se inflama en una tarde pétrea en que / (caen las hojas) se afoga en el cielo de tu ojo / y esparcen ondas que rompen rápidas / al instalarse en mi mirar que vibra / y sorbe iridiscente tus dudas luminosas

## A XÉROX

Lance de feitiçaria  
nunca míngua nem minha  
essa língua de íons  
que transfere energia  
onde apenas fere  
inesperadas atmosferas  
na pálpebra de papel  
ápice do índice:  
ânsia insana de saber  
o palpável sabor

A XÉROX /// Lance de hechicería / nunca falta en mí / esa lengua de iones / que transfere energía / donde apenas hierne / inesperadas atmosferas / en el párpado de papel / ápice del índice: / ansia insana de saber / el palpable sabor

Quanto toco qual nada  
se parece ao indelével  
poder lembrar-te  
E quase sonho pulsa  
mutável nesse instante  
eletrotátil carícia  
entre memória e musa

Cuanto toco cual nada  
se parece al indeleble  
poder recordarte  
Y casi sueño pulsa  
mutable en ese instante  
electrotáctil caricia  
entre memoria y musa

# Elson Fróes

## SIN CAUTERIO ///

Aquí la herida / respira  
en cuanto arde / su  
metamorfosis / solita-  
ria / para saber abrir /  
flor en el aire / a flor  
de piel / nueva // Está  
aquí y hierve / como si  
un sol / ardiese presto  
/ a desatarla / dolor de  
no saber / incierto  
tiempo / transferir /  
un yo manado / fuera  
// Esta que se recubre  
/ escudo contra / cor-  
teza sin fruto / pulpa  
en brasa / labora en  
cuanto / segrega su co-  
la / secreta cicatriz  
por / coda // He aquí  
el intacto / campo de  
batalla / que el olvido  
/ por fin ressecado / ci-  
miento tatuado / la su-  
perficie remienda / y  
no se recuerda / la fu-  
ria cuando / corta //  
un sueño profundo

## SEM CAUTÉRIO

Aquí a ferida  
respira enquanto  
arde  
sua metamorfose  
solitária  
para saber abrir  
flore no ar  
à flor da pele  
nova

Está aqui e ferve  
como se um sol  
ardesse prestes  
a desatá-la  
dor de não saber  
incerto tempo  
transferir  
um eu jorrado  
fora

Esta que se recobre  
escudo contra  
casca sem fruto  
polpa em brasa  
labora enquanto  
segrega sua cola  
secreta cicatriz por  
coda

Eis aqui o intato  
campo de batalha  
que o esquecimento  
por fim ressecado  
cimento tatuado  
à superfície remende  
e não se lembre  
a furia quando  
corta

um sono profundo

## ISTO É

Se isto  
                  não for poesia  
eu insisto  
                  até que um  
deus imprevisto  
                  diga  
desisto  
                  eu não existo

ESTO ES /// Si esto / no  
fuese poesía / yo insisto /  
hasta que un / dios im-  
previsto / diga / desisto /  
yo no existo

Elson Fróes nació en São Paulo en 1963. Es-  
cribe poesía y prosa, además de dedicarse a  
la poesía visual, participando en varias ex-  
posiciones. Traductor de Cummings, Blake,  
Shakespeare, Plath, Ungaretti, Girondo.  
Actualmente mantiene en internet los sites  
Pop Box y Kamiquase (este dedicado exclu-  
sivamente a la obra de Paulo Leminski).

[Traducciones de R. J.]



## Fósseis

**Fósiles** /// Salmones exhaustos en busca de la fuente. / suaves melusinas gimen en los riscos. / peces albinos bailan en las cavernas. / caballos marinos inmersos en sal y añil / escuchan que el tambor de las nubes anuncia: / una marea de lavas engullirá las aguas / y todos ustedes serán *souvenirs* para turistas.

**Salmões exhaustos na busca da fonte,**  
suaves melusinas gemem nas escarpas,  
**peixes albinos bailam nas cavernas,**  
cavalos-marinhos imersos em sal e anil  
**ouçam o que o tambor das nuvens anuncia:**  
uma maré de lavas engolirá as águas  
**e todos vocês serão *souvenirs* para turistas.**

## Deus do deserto

um deus de pedra  
de cerne  
inóxidavel  
um deus de ferro  
pontiagudo  
um deus que brota da fronte  
de puro cristal  
deus de concreto  
asséptico  
deus que não pune  
deus que não salva

**Dios del desierto** /// un dios de piedra / de cerne / inoxidable / un dios de hierro / puntiagudo / un dios que brota de la frente / de puro cristal / dios de concreto / aséptico / dios que no castiga / dios que no salva

## Anil

Pedra tocada por Yves Klein,  
em que borda do poço  
se perdeu?  
Em que veio de mina  
ficou incrustada?  
Por que a pálpebra se fechou  
quando deveria estar aberta?  
Por que não foi feita  
a pergunta certa?  
Onde o mantra  
que faz surgir Tara,  
caminhando hierática  
sobre a muralha?  
Em que noite adormeci verde  
e acordei Saara?

**Anil** /// Piedra tocada por Yves Klein. / ¿en qué borde del pozo / se perdió? / ¿En qué vena de mina / se quedó incrustada? / ¿Por qué el párpado se cerró / cuando debiera estar abierto? / ¿Por qué no se ha hecho / la pregunta cierta? / ¿Dónde el mantra / que hace surgir a Tara. / caminando hierática / sobre la muralha? / ¿En qué noche me adormí verde / y desperté Sahara?

# Donizete Galvão

## Tauromaquia

Em meio ao detrito da TV a cabo,  
vinda da Espanha, descobre-se  
mais uma lição do que seja poesia.  
Sob o olhar preocupado da mãe,  
toureiros, pai e filho, discutem  
como cada um vê a tauromaquia.  
Com ardor de aprendiz, o rapaz pede  
uma tourada que privilegie a estética.  
Segundo ele, o pai gosta de eficiência  
e, com isso, a tourada perde sua poesia.  
O pai ama o domínio rápido e exato.  
Exige sempre que o touro seja bravio.  
Com convicção de anos,  
explica que tem de haver um equilíbrio  
entre a coragem e o apuro do toureiro  
e a fúria e o apetite de morte do touro.  
Se se sobressair a valentia do touro,  
o embate termina em sangue.  
Se se sobressair a mestria do toureiro  
e o touro entregar-se de imediato,  
perde-se o sentido do perigo.  
O toureiro exhibe volteios de esteta  
que humilham a virtude do touro.  
Assim, a tourada pode ser mais bela.  
De modo menor, é mera coreografia.

## A Deusa Branca vê Dora

La Diosa Blanca ve a Dora ///  
La vi / bella como  
Dina Vierny / girando,  
/ danzando / la  
Gymnopédie /  
de Satie. // La vi  
/ como Artemisa  
/ con brazadas /  
de flores, / señora  
/ de los campos / y de los  
bulbos. // La vi, /  
ninfa reclinada, /  
margarita alada,  
/ escuchando /  
el murmullo / de  
las aguas / y el  
mantra de las  
piedras.

Via-a  
bela como  
Dina Vierny  
girando,  
dançando  
a *Gymnopédie*  
de Satie.

Via-a  
como Ártemis  
com braçadas  
de flores,  
senhora  
dos campos  
e dos bulbos.

Via-a  
ninfa reclinada,  
margarida alada,  
ouvindo  
o murmúrio  
das águas  
e o mantra das pedras.

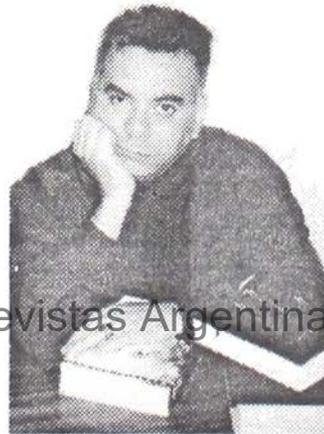
**Tauromaquia** /// En medio del detrito de la TV al cabo, / venida de España, se descubre / una lección más de qué sea poesía. / Bajo el mirar preocupado de la madre. / toreros, padre e hijo, discuten / cómo cada uno ve la tauromaquia. / Con ardor de aprendiz, el chico pide / una corrida que privilegie la estética. / Según él, el padre prefiere la eficiencia / y, con eso, la corrida pierde su poesía. / El padre ama el dominio rápido y exacto. / Exige siempre que el touro sea bravio. // Con convicción de años, explica que tiene que haber un equilibrio / entre el coraje y el apuro del torero / y la furia y el apetito de muerte del toro. / Si sobresale la valentía del toro, / el combate termina en sangre. / Si sobresale la maestría del torero / y el toro se entrega de inmediato, / se pierde el sentido del peligro. / El torero exhibe giros de esteta / que humillan la virtud del toro. / Así, la corrida puede ser más bella. / De modo menor, es mera coreografía.

## Anel caucasiano

Olha para o anel de ferro  
e mantém acesa a lembrança.  
Lembra-te dos dez mil anos  
no miolo escuro do rochedo.  
Lembra-te, depois, da visitante  
e do barulho de suas asas.  
Lembra-te da humilhação  
de revelar o que era segredo.  
Lembra-te de tudo  
antes que todos se esqueçam dessa história  
e, mero acidente geográfico,  
reste apenas a montanha de pedra.

*Anillo caucasiano /// Mira el anillo de hierro / y mantén encendida la reminiscencia. / Acuérdate de los diez mil años / en el meollo oscuro del peñasco. / Acuérdate, después, de la visitante / y del barullo de sus alas. / Acuérdate de la humillación / de revelar lo que era secreto. / Acuérdate de todo / antes de que todos olviden esa historia / y, mero accidente geográfico. / reste apenas la montaña de piedra.*

Donizete Galvão nació en Borda da Mata, Minas Gerais, en 1955. Reside en São Paulo, donde trabaja como periodista. Publicó *Azul navalha* (1988), *As faces do rio* (1991), *Do silêncio da pedra* (1996) y *A carne e o tempo* (1997). [Traducciones de R. J., excepto «Anil» y «La diosa blanca ve a Dora», traducidos por Paulo Octaviano Terra.]



—MARIA TEREZA MARQUES

## Fidelidade

María Zambrano alumia as palabras.  
Amorosamente, vai abrindo trilhas  
que conduzem o aprendiz aos picos,  
onde se respira o raro ar da poesia.

Ensinha-le uma lição de fidelidade.  
De como buscar o segredo, ossada oculta,  
que ganha existência no momento  
em que se revela o que antes dormia.

Aprende-se como ela a colher do silêncio,  
da solidão que vem desde a infância,  
palavras que precisavam ser escritas.

Língua solta não apresenta serventia.  
A virtude anula vaidades e paixões:  
a voz contida fala mais que gritaria.

*Fidelidad /// María Zambrano alumbraba las palabras. / Amorosamente, va abriendo senderos / que conducen al aprendiz a los picos, / donde se respira el raro aire de la poesía. // Le enseña una lección de fidelidad. / De cómo buscar el secreto, osadamente oculto. / que gana existencia en el momento / en que se revela lo que antes dormía. // Se aprende con ella a tomar del silencio. / de la soledad que viene desde la infancia, / palabras que precisaban ser escritas. // Lengua suelta no presenta servidumbre. / La virtud anula vanidades y pasiones: / la voz conteni-*

# Rodrigo Garcia Lopes

---

## OUTRA VOZ

Não há nenhuma voz que seja a minha  
nesta manhã sendo desperto pela máquina-de-lavar,  
pássaros em gaiolas de vento & Villa-Lobos

Outras vozes a intersectam e se mixam  
Com a foz das frases que ainda estou a escrever  
e que lentamente olham para mim, me reconhecendo.

E outro sopro de silêncio nos reanima. Línguas  
colidem na toxina das ilhas  
no exílio de todos os caminhos

(que no entanto não se bifurcam. Escondem-  
se — no ontem onde deságuam —  
num tumulto de ecos, reflexos numa gruta).

Será a poesia a arte da escuta?

**OUTRA VOZ** /// No hay ninguna voz que sea la mía / esta mañana siendo despertado por la máquina de lavar, / pájaros en pequeñas jaulas de viento & Villa-Lobos // Otras voces la intersectan y se mezclan / Con la voz de las frases que aún estoy por escribir / y que lentamente miran hacia mí, y reconociéndome. // Y otro soplo de silencio nos reanima. Lenguas / colisionan en la toxina de las islas / en exilio de todos los caminos // (que entretanto no se bifurcan. Se / ocultan —en el ayer donde desagan— / en un tumulto de ecos. reflejos en una gruta). // ¿Será la poesía arte de la escucha?

**LAS PARADOJAS DEL TIEMPO** /// 1 // El futuro anda tan diferente. / El movimiento está parado. / Ni parece que un día / Pensó que era pasado / Y se volvió nostalgia. // Ni me cuenten / Ni recuerden que hoy / Ya hacía tiempo y no hacía / Un día como ayer.

2 // descubran / con cuántos / cuandos / se hace / un siempre / con cuántos ayeres / se hace / un hoy / después me cuentan

## OS PARADOXOS DO TEMPO

1

O futuro anda tão diferente.  
O movimento está parado.  
Nem parece que um dia  
Pensou que era passado  
e foi virar nostalgia.

Nem me contem  
Nem lembrem que hoje  
Já fazia tempo e não fazia  
Um dia como ontem.

2

*para Paulo Leminski*

descubram  
com quantos  
quandos  
se faz  
um sempre  
com quantos ontens  
se faz  
um hoje  
depois me contem

# Rodrigo Garcia Lopes

## DIZER

dizer é bem mais que falar:  
dizer é deixar (o ser desse dizer) ser  
fazer com que as coisas digam  
delas mesmas se pudessem, dizer.

por isso dizemos: *isto diz*,  
como se diséssemos: "isto é feliz".  
dizemos sempre *perto*  
e queremos falar longe

abismo é não-dizer, simplesmente,  
quando, onde, algo, digo,

foi dito  
na mente

deslizar pelos desvios  
(não a fala que só fala,  
mas de sentidos sendo)  
e depois sair do mar da sala

dizer é bem mais que dizer  
dizer é só não querer  
a alma calada, parva,  
é fazer das coisas  
bem mais que palavras.

DECIR /// decir es mucho más que hablar: / decir es dejar (el ser de ese decir) ser / hacer que las cosas digan / de ellas mismas si pudiesen, decir. // por eso decimos: *esto dice*. / como si dijésemos: «esto es feliz». / decimos siempre *cerca* / y queremos hablar lejos // abismo es no decir, simplemente, / cuando, donde, algo, digo. // fue dicho / en la mente // deslizar por los desvios / (no el habla que sólo habla, / mas de sentidos siendo) / y después salir del mar de la sala // decir es mucho más que decir / decir es sólo no querer / el alma callada, parva, / y hacer de las cosas / mucho más que palabras.

Rodrigo Garcia Lopes nació en Londrina, Paraná, en 1965. Publicó *Solarium* (1994), *Visibilia* (1997), ambos de poesía, y *Vozes & visões: panorama da arte e cultura norte-americanas hoje* (1996), libro de entrevistas. Con Mauricio Mendonça tradujo *Sylvia Plath — poemas* (1991) e *Iluminuras — gravuras coloridas*, de Rimbaud



NORMA LESSA

## ESCRITO NUM HOTEL

O que nos leva a escrever  
Se até o tempo, escrita da mente,  
Desmente estar ali para entreter  
Até o tempo se fechar, até a luz se resumir?

O primeiro gesto que a detona  
É o eco da palavra que a devora  
Exibindo seu osso e seu recheio  
Como vem, de seu impulso dono -- ou dona.

É para confundir os registros  
Que a luz num quarto se anuncia.  
É para tornar-se ainda mais lúcida  
Que a mão, distraída, nos escreve. E pára.

ESCRITO EN UN HOTEL /// ¿Qué nos lleva a escribir / Si hasta el tiempo, escritura de la mente, / Desmiente estar allí para entretener / Hasta que el tiempo cierre hasta su luz resumir? // El primer gesto que la detona / Es el eco de la palabra que la devora / Exhibiendo su hueso y su relleno / Como viene, de su impulso dueño -- o dueña. // Es para confundir los registros / Que la luz en un cuarto se anuncia. / Y es para tornarse aun más lúcida / Que la mano, distraída, nos escribe. Y para.

(1994). Prepara un libro de traducciones de Laura Riding, un CD de poesía y música, y *Polivox*, su tercer libro de poesía, al que pertenecen todos los poemas aquí incluidos. Pertenece al consejo editor de *Medusa*. [Traducciones de R. J., revisadas por R. G. L.]

# Rodrigo Garcia Lopes

## THOTH

"Storm Reality Studio...and retake the universe"

WILLIAM S. BURROUGHS

Os ruídos fazem sexo com as coisas superiores do Imenso, Sodium, silêncios reduzindo ruídos a seu nexo, nenhum. O Imenso que se vire com seu Kamasutra, seu Wittgenstein, seu walkman que detona todas nas festas de Thoth. Quase imensa, ruína Angkot florindo Vietnans, o mar armadilha cicatrizes, e a pele é um bilhete de faraó.

O rio tremia na membrana, na mente do brâmane, na escama da penumbra, na pompa da alma: um gelo; uma prise revela vales espessos -- aromas de morte: cristais... A vida se exila aqui, líquida... E quanto ao conteúdo, diríamos, trata-se de um processo alquímico incessante como o som que sopra dos rios ou chuva de meteoros no lago, a sombra de lago, e essa noite animal.

Centelhas do invisível, farpas de Osíris, o silêncio desnudando o segredo de pétalas secas; o paradoxo da chuva processando seus metais. Tudo se faz luz quando a luz se liquefaz em som, chuva fora de estação. Sinais. Serpes espiralam em sua pele, deixando ali sua dupla exposição, na transferência de ruínas que o olho reúne, e arruína. Dopado pelo ópio do carinho, com a distância tênue de um doutor fora de posição, ele navalhava o pensamento egípcio, preciso, de um sonho total. Apoteose de risos, rios de Osíris, Sol: jóias nos crânios e ossos que descem o Nilo. Como aquilo virou isso? Eles, modernos, que mordam a carne bizarra e abocanhem sua módica razão, seu *Estúdio Realidade*.

THOTH /// Los ruidos tienen sexo con las cosas superiores de lo Inmenso. Sodium, silencios reduciendo ruidos a su nexo, ninguno. Lo Inmenso que se haga cargo de su Kamasutra, su Wittgenstein, su walkman que detona todas en las fiestas de Thoth. Casi inmensa, ruina Angkot floreciendo Vietnans, el mar atrapa cicatrices, y la piel es un boleto de faraón.

/// El río tiembla en la membrana, en la mente del bramán, en la escama de penumbra, en la pompa del alma: un hielo; una prise revela valles espesos -- aromas de muerte: cristales... La vida se exilia aquí, líquida... Cuanto al contenido, diríamos, se trata de un proceso alquímico incesante como el sonido que sopla de los rios o lluvia de meteoros en el lago, la sombra de lago, y esa noche animal.

/// Centelhas de lo invisible, farpas de Osiris, el silencio desnudando el secreto de pétalos secos; la paradoja de la lluvia procesando sus metais. Todo se hace luz cuando la luz se licúa en sonido. Lluvia fuera de estación. Señales. Sierpes espiralan en su piel, dejando allí su

## MEMÓRIA E REPETIÇÃO (um minifesto)

doble exposición, en la transferencia de ruinas que el ojo reúne, y arruina. Dopado por el opio del cariño, con la distancia tenue de un doctor fuera de posición, él navegaba el pensamiento egipcio, preciso, de un sueño total. Apoteosis de risas, ríos de Osiris. Sol: joyas en los cráneos y huesos que descienden el Nilo. ¿Cómo aquéllo se volvió éso? Ellos, modernos, que muerdan la carne bizarra y mastiquen su módica ración, su Estudio Realidad.

**MEMORIA Y REPETICIÓN (un minifesto)** /// Repetición es una forma de mudanza. Mudanza es una forma de vida. Vida es una forma de repetición. Y el mensaje pasa a ser apenas el vestigio de una continua mudanza. La danza de lo mismo. Una forma de repetición. Cada memoria se agota al mismo tiempo en que ocurre, y todo lo que tenemos son rastros, textos, que se acumulan sobre las aguas — que no cesan. La idea de una presencia persevera, mas de repente es mera ausencia. El agua, río al reverso, en su transparencia, no admite que el hielo la emudezca por entero. Silencioso duelo. En el invierno, sus aguas continúan por fluir submersas, protegidas por él. Por la piel y por el hielo. Bajo la transparente ausencia de las aguas donde este texto se escribe, como nieve se forma una presencia, alien a mi mismo, aunque invisible como voces a la superficie. Que se transforma. Que se trasciende. Así como la caída d'agua, cuyo texto se celebra y se anula al mismo tiempo. Su escrita es una forma de desaparición. Una forma de vida, de mudanza, de repetición. Como si escrita con limón, sólo se revela bajo el sol. Las informaciones se ecualizan: se tiene la impresión de que nada ocurre allí. Solo lo que te-

**Repetição é uma forma de mudança. Mudança é uma forma de vida. Vida é uma forma de repetição. E a mensagem passa a ser apenas o vestígio de uma contínua mudança. A dança do mesmo. Uma forma de repetição. Cada memória esgota-se ao mesmo tempo em que ocorre, e tudo o que temos são rastros, textos, que se acumulam sobre as águas — que não cessam. A idéia de uma presença persevera, mas de repente é mera ausência. A água, rio ao reverso, em sua transparência, não admite que o gelo a emudeça por inteiro. Silencioso duelo. No inverno, suas águas continuam a fluir, submersas, protegidas por ele. Pela pele e pelo gelo. Sob a transparente ausência das águas onde este ex-texto se excreve, como neve, se forma uma presença, alien a mim mesmo, embora invisível como vozes — à superfície. Que se transforma. Que se transcende. Assim como a queda d'água, cujo texto se celebra e se anula ao mesmo tempo. Sua escrita é uma forma de desapareição. Uma forma de vida, de mudança, de repetição. Como se escrita com limão, só se revela sob o sol. As informações se equalizam: há a impressão de que nada ocorre ali. Só o que temos, repito, são traços, trilhas no meio do mato, pistas falsas. Porém, por essa trilha milhares de olhares passam, gestos imperceptíveis, a cada instante. Eles conversam numa língua extinta, idioma do gelo; a língua das águas, dos viajantes. Mudos, eles olham o halo da lua (uma outra forma de repetição). Nada de novo nisso tudo: não tanto quanto num poema ainda não escrito. A estética do desaparecimento convida todas as formas de mudança, como o pensamento nômade de Nietzsche, eternamente repetindo seu retorno, que nada mais é que uma forma de desaparecimento. Uma ficção. Dança ritual da mente. Tatuagem fugaz. Memória da memória. Uma nova forma de repetição.**

nemos, repito, son trazos, rutas en medio del mato, pistas falsas. Sin embargo, por esa ruta millares de mirares pasan, gestos imperceptibles, a cada instante. Ellos conversan en una lengua extinta, idioma de hielo; la lengua de las aguas, de los viajeros. Mudos, ellos miran el halo de la luna (una otra forma de repetición). Nada de nuevo en todo eso: no tanto cuanto en un poema todavíd no escrito. La estética de la desaparición convida a todas las formas de mudanza, como el pensamiento nômade de Nietzsche, eternamente repitiendo su retorno, que es nada más que una forma de desaparición. Una ficción. Danza ritual de la mente. Tatuaje fugaz. Memoria de la memoria. Una nueva forma de repetición.

# Marília Kubota

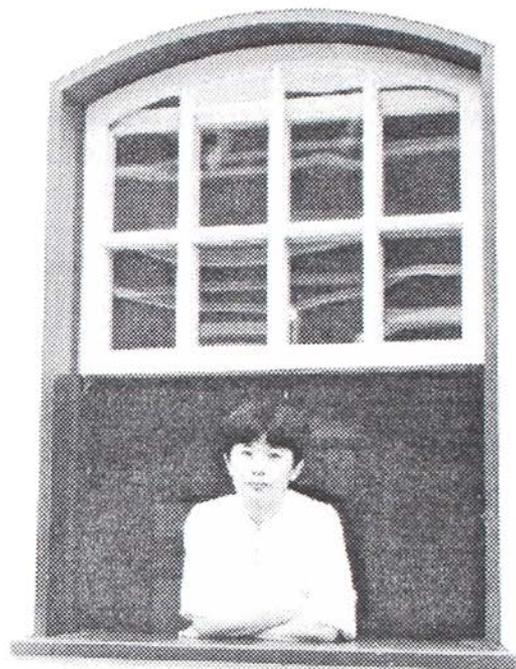
**metamorfose**  
sob a casa descascada  
a lagarta da seda  
arredonda a redoma  
e sonha asas.

a sombra do luto  
anuncia:  
breve, aqui,  
mais um fruto  
da metamorfose.

**imensidão**  
escalar montanhas  
que só o silêncio influencia  
reencontrar nas primeiras cavernas  
vestígios de eternidades antigas  
descobrir novos sentido e limite  
além de sombras conhecidas  
buscar sonhos que, um dia,  
foram mais que vento:  
alimento que a boca queria

**metamorfosis** /// bajo la casa descascarada / la lagarta de la seda / redondea la redoma / y sueña alas. // la sombra del luto / anuncia: / breve aquí, / pero un fruto / de la metamorfosis.

**imensidad** /// escalar montañas / que sólo el silencio influencia / reencontrar en las primeras cavernas / vestígios de eternidades antiguas / descubrir nuevos sentido y limite / más allá de sombras conocidas / buscar sueños que, un día, / fueron más que viento: / alimento que la boca quería



—JANE SPRENGER BODNAR

Marília Kubota nació en Paranaguá, «la ciudad más antigua del estado de Paraná», en 1964. Es periodista. Publicó textos en diversas publicaciones. Aún no ha publicado libro. Los poemas que se incluyen pertenecen a la serie *Selva de sentidos*. [Traducciones de R. J., revisadas por M. K.]

**olhe nos meus olhos  
ondas que no céu evoluem  
como gaivotas em queda**

**o século escorre num instante  
entre antes e depois de antes  
sei como a alma entrega  
o que o corpo doa e nega**

**olhe nos meus olhos  
sob folhas secas a fogueira  
estende sonhos no breu**

**a ânsia cria fantasmas  
fascínio, desejo, fascínio  
sei como a alma entrega  
o que o corpo dói e nega**



**selva de sentidos  
um sopro súbito: asas nos lábios  
abertos da flor. o bico sorve  
nuvens de pétalas de veludo  
no céu incolor.**

**seda estremece surdo vôo.  
o sol veloz empapa luz.  
a criança no jardim  
assiste séria o curso.**

**um tremor leve afasta o beija-flor.  
o quarto escuro gera o grito  
– entre ! a manhã cerra  
as cortinas ao público.**

**não consigo ficar livre  
do gosto dos outros  
o meu e o teu rosto,  
superpostos, são um ? sol impostor ?  
ou vestígio de algum sentido,  
pedaços indefinidos  
do todo invisível**

mira en mis ojos  
ondas que en el cielo andan  
como gaviotas en calma

el siglo escurre en un instante  
entre antes y después de antes  
sé cómo el alma entrega  
lo que el cuerpo dona y niega

mira en mis ojos  
bajo hojas secas la fogata  
extiende sueños en la brea

el ansia crea fantasmas  
fascinación, deseo, fascinación  
sé cómo el alma entrega  
lo que el cuerpo duele y niega

no consigo quedar libre  
del gusto de los otros  
el mío y tu rostro,  
superpuestos, ¿son uno?  
¿sol impostor ?  
o vestigio de algún sentido,  
pedazos indefinidos  
del todo invisible

**selva de sentidos  
un soplo súbito: alas en los labios  
abiertos de la flor. el pico sorbe  
nubes de pétalos de mata  
en el cielo incoloro.**

**seda estremece sordo vuelo.  
el sol veloz empapa luz.  
la criatura en el jardín  
asiste seria al curso.**

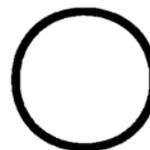
**un temblor leve aparta el picaflores.  
el cuarto oscuro genera el grito  
– ¡entra! la mañana cierra  
las cortinas al público.**

# Marcos Losnak

## A NOITE COMO QUADRO NEGRO

Os argumentos da solidão escrevem com giz  
todas as alternativas matemáticas na parede do quarto.  
Nenhuma colocação é refutada.  
Todas são escritas em linguagem clara,  
exata e dolorida.  
Nada ocupa seu lugar por mais de alguns minutos.  
Nos caudalosos rios dos pensamentos  
os sentidos são um jogo de dados sob um véu,  
encobrimdo as pedras  
ou sendo dilacerado por elas.  
Entre o nascer e o morrer do sol,  
um exército de sentidos decepa,  
com afiadas línguas,  
os raciocínios mais sólidos.  
Entre o nascer e o morrer da lua,  
os sentimentos mais fortes são esmagados  
pelas pesadas pegadas dos pensamentos.  
Nenhuma novidade se resolvessem trocar de período,  
a noite pelo dia,  
o dia pela noite.  
Mesmo assim as folhas do limoeiro esmagadas  
pronunciam verbos olfativos  
relembrando o último solo de violoncelo que sangrou os ouvidos.  
O pesado vazio azul inventando seu próprio alfabeto  
para escrever uma nova ética nos desequilíbrios da mente.  
Nenhuma frase articulada sobrevive aos ventos.  
O agora é arrastado para um vale onde o antes é nada,  
onde o depois é menos ainda.  
O resto,  
o instante,  
um ourives lapidando com arte  
a mais delicada das obras,  
aquilo que o paño molhado não consegue apagar da parede,  
o êxtase do pequeno pulsar,  
um breve,  
um breve sentir.

LA NOCHE COMO PIZARRÓN /// Los argumentos de la soledad escriben con tiza / todas las alternativas matemáticas en la pared del cuarto. / Ninguna colocación es refutada. / Todas son escritas en lenguaje claro, / exacto y dolorido. / Nada ocupa su lugar por más de algunos minutos. / En los caudalosos rios de los pensamientos / los sentidos son un juego de dados bajo un velo. / encubriendo las piedras / o siendo lacerado por ellas. / Entre el nacer y el morir del sol. / un ejército de sentidos cercena, / con afiladas lenguas. / los raciocínios más sólidos. / Entre el nacer y el morir de la luna. / los sentimientos más fuertes son aplastados / por las pesadas pisadas de los pensamientos. / Ninguna novedad si resolviesen trocar periodos. / la noche por el día. / el día por la noche. / Asimismo las hojas del limonero aplastadas / pronuncian verbos olfativos / recordando el último solo de violoncello que sangró los oídos. / El pesado vacío azul inventando su propio alfabeto / para escribir una nueva ética en los desequilibrios de la mente. / Ninguna frase articulada sobrevive a los vientos. / El ahora es arrastrado hacia un valle donde el antes es nada. / donde el después es menos todavía. / El resto. / el instante. / un orfebre lapidando con arte / la más delicada de las obras. / aquello que el paño mojado no consigue apagar de la pared. / el éxtasis del pequeño pulsar. / un breve. / un breve sentir.



Marcos Losnak nació en Bauru, estado de São Paulo, en 1964. También es artista gráfico. En los años '80 editó la revista *K'an*. Actualmente escribe guiones de historietas y reseñas para el diario *Folha* de Londrina. No ha publicado libro hasta el momento. [Traducciones de R. J., revisadas por Ademir Assunção.]

## UNHAS SUJAS DE TERRA

No fundo do olho do pássaro  
um resto de nuvem  
acena um melancólico adeus

Enquanto brincamos na floresta  
o lobo afia seus dentes  
nos seios de nossa mãe

Escolhemos ser alguma coisa  
e não conseguimos suportar  
aquilo que escolhemos

Escolhemos ser algo mais  
e nem ao menos sabemos  
o que é algo que é mais

O céu se despede das penas  
entoa um vento quase cinza  
e agora somos nós os coveiros

**UÑAS SUCIAS DE TIERRA** /// En el fondo del ojo del pájaro / un resto de nube / saluda con melancólico adiós // En cuanto jugamos en el bosque / el lobo afila sus dientes / en los senos de nuestra madre // Escogemos ser alguna cosa / y no conseguimos soportar / aquello que escogemos // Escogemos ser algo más / y ni al menos sabemos / qué es algo que es más // El cielo se despede de las penas / entona un viento casi ceniza / y ahora somos los sepultureros

## UM ESTRANHO JEITO DE LER OS VIDROS

As formas de teu rosto arrastando-se pela memória  
roubando suavemente meu sorriso  
como pássaros colhendo palha para o ninho  
fio por fio até o fim

Nada mais que um lago esperando pela pedra  
atirada pelas mãos de um menino de idade avançada  
com as águas elevando as mãos aos céus  
pensando nas formas das limas esquecidas sobre a mesa

A vida um estranho jeito de inspirar o céu e expirar o ego  
como se cuspiasse um caroço de tâmara  
pequenos gestos cozinhando alegria no crepúsculo  
quando o futuro arranha a vidraça

Lembranças esfregando dúvidas no rosto do dia  
onde a consciência anoitece antes do sol  
escamas protegendo a alma da lama  
enquanto meus olhos rastelam um campo minado

Todos os órfãos pendurados em meus cabelos  
todos os santos dormindo em minha cama  
enquanto o frio dedilha a pele  
sem dizer nenhuma prece

**UNA EXTRAÑA MANERA DE LEER LOS VIDRIOS** /// Las formas de tu rostro arrastrándose por la memoria / robando suavemente mi sonrisa / como pájaros llevando paja para el nido / hilo por hilo hasta el fin // Nada más que un lago esperando la piedra / arrojada por las manos de un niño de edad avanzada / con las aguas elevando las manos a los cielos / pensando en las formas de las limas olvidadas sobre la mesa // La vida una extraña manera de inspirar el cielo y expirar el ego / como si escupiese un carozo de dátil / pequeños gestos cocinando alegría en el crepúsculo / cuando el futuro araña la lámina // Recuerdos resfregando dudas en el rostro del día / donde la conciencia anochece antes del sol / escamas protegiendo el alma de la lama / en cuanto mis ojos rastrean un campo minado // Todos los huérfanos colgados en mis cabellos / todos los santos durmiendo en mi cama / en cuanto el frío digita la piel / sin decir ninguna súplica

# Marcos Losnak

---

Vazio

:

As margens distantes de um rio sem margens

A aurora pronunciando palavras com a boca cheia  
de chuva

Nenhuma formiga esmagada pelo latido do cão  
Nenhuma abelha derrubada pelo som do trovão

O vazio é aqui

:

Espaço desocupado pelo frescor da alma  
O silêncio dos dedos bebendo a água dos olhos  
O ruído do nada despindo as vísceras

Vazio

:

O agora é um deserto

Vazio / : / Los márgenes distantes de un río sin márgenes / La aurora pronunciando palabras con la boca llena de lluvia // Ninguna hormiga aplastada por el latido del can / Ninguna abeja derrumbada por el son del trovar // El vacío es aquí / : / Espacio desocupado por el frescor del alma / El silencio de los dedos bebiendo el agua de los ojos / El ruido de nada tirando las vísceras // Vacío / : / El ahora es un desierto

**CONTANDO LOS DEDOS** /// Todos los acuerdos entre mis manos fracasaron. / Los dedos rompieron los límites. / fueron adonde no debían, / tocaron aquello que no podían. / Las falanges desollaron a sus dobles. / ahogaron sus grietas. / dejaron su trabajo sucio a los huesos. / La guerra brotó como sonrisa. / se decoloró como risa. / dejó pájaros sin pena. / caballos sin cuero. / Todo bajo una lluvia de sal y vinagre. / Las branquias de los brazos cercenados / fueron arrojadas en riachos acuarelados. / Precisaron aprender a nadar antes de gatear / chupando los senos de las ciscos de las lluvias. / Los acuerdos fueron rotos como cinta de inauguración. / En este punto la falsedad se sintió en casa. / Invadió la piscina de la honra. / bellos platos para gordos ratas. / Ningún órgano dijo nada. / ninguna célula abrió la boca. / Los ojos se cerraron de la mañana al atardecer. / Todo se perdió. / Lágrimas y lamentos se tornaron un álbum de retratos. / Lámparas de sol. / cosas del pasado.

## CONTANDO OS DEDOS

Todos os acordos entre minhas mãos  
[fracassaram.

Os dedos romperam os limites,  
foram onde não deviam,  
tocaram aquilo que não podiam.  
As falanges esfolaram suas dobras,  
afogaram sus fendas,  
deixaram para os ossos o trabalho

[sujo.

A guerra brotou como sorriso,  
desbotou como riso,  
deixou pássaros sem pena,  
cavalos sem couro.  
Tudo sob uma chuva de sal e vinagre.  
As guelras dos braços decepados  
foram atiradas em riachos aquarelados.  
Precisaram aprender a nadar antes de  
[engatinhar  
sugando os seios dos ciscos das chuvas.  
Os acordos foram rompidos como fita  
[de inauguração.

Neste ponto a falsidade se sentiu em  
[casa,

invadiu a piscina da honra,  
belos pratos para gordos ratos.  
Nenhum órgão disse nada,  
nenhuma célula abriu a boca.

Os olhos se fecharam da manhã ao  
[entardecer.

Tudo foi perdido.  
Lágrimas e lamentos se tornaram um  
[álbum de retratos.  
Lâmpadas de sol,  
coisas do passado.

# Tarso M. de Melo

## NOVO

pulso, dias,  
vida alguma  
nada muda muito:  
algum deus,  
alguém (*livre  
de memôria*)

desistindo de voltar  
toda manhã

## ALEGRIA

alegria de quem

percebe

entre suas idéias

uma que

agrada e joga

luz sobre as demais

quando exausto

de contornar

cores em branco

## UM POEMA

por trás dos —  
em preto e nítidos  
— caracteres  
à página presos,  
verdade que, in-  
útil, contra  
o que esperam,  
mácula no branco:

## MEDO

medo das coisas  
à sombra de car-  
regados semblantes

cinzas  
entre outras luzes:

contra-luas? pensar  
em nada — in-  
vestem  
contra aquela noite

## GUAPÉ

entre a rua e meus  
óculos, janela  
e algumas grades  
— nuvens atrás —  
a tarde fria  
segura, secas  
guias por onde  
meninos passam

...

os dias gravados  
no muro  
com a cor indecisa  
das tintas ausentes

**NUEVO** /// pulso, días, /  
alguna vida / nada muda  
mucho: / algún dios, /  
alguien (*libre / de memo-  
ria*) // desistiendo de volver  
/ toda mañana

**ALEGRÍA** /// alegría de  
quien // percibe // entre  
sus ideas // una que //  
agrada y juego // luz sobre  
las demás // cuando  
exhausto // de contornear  
// colores en blanco

**UN POEMA** /// por detrás  
de los — / en negro y nítidos / —  
caracteres / en la  
página presos. / verdad  
que, in- / útil, contra / lo  
que esperan, / mácula en  
lo blanco:

**MIEDO** /// miedo de las  
cosas / a la sombra de  
car- / gados semblantes //  
cinzas / entre otras luzes:  
// ¿contra-lunas? pensar /  
en nada — em- / bisten /  
contra aquella noche

**GUAPÉ** /// entre la calle y  
mis / anteojos, ventana / y  
algunos escalones / —  
nubes atrás — / la tarde  
fria / segura, secas / guías  
por donde / chicos pasan /  
... / los días gravados / en  
el muro / con el color inde-  
ciso / de las tintas ausentes

Tarso  
M. de Melo nació en Santo  
André, São Paulo, en 1976. Es el editor  
de la revista *Monturo*. Hizo pequeñas edicio-  
nes artesanales con sus poemas, *Odisseu sandeu*  
(1996) y *Mimas mínimas* (1997). Publicó también  
el ensayo *Poesia, pão e circo* (1997). En 1999 apa-  
reció *A lapso*. [Traducciones de R. J.]

# Kleber E. Mantovani

**diálogo**

*A letra líquida  
o húmus da palavra.*  
ANGELA DE CAMPOS

há anos  
dialogando

a água  
líquida  
parte da  
face da  
pedra

cuba  
esculpida  
a cuspe

no recuo  
a pedra  
aprende  
a amar

a água  
termina  
por abraçar

**presente**

cintila  
olhos  
no rosto  
cândido  
maculado

pouco usado  
rasga-lhe  
os lábios  
um  
sorriso

(nunca  
ganhei  
um presente)

um toco  
de lápis  
cores  
muitas

no giz  
de cera  
a certeza  
do presente

ter o futuro  
nas mãos

**gesto**

(p/ Karina Yoko)

**desenho**

ouço melhor  
assim  
não som  
limítrofe  
paredes do espaço-  
tempo

falo por  
movimentos

voz  
onda que  
se apóia  
em vento  
onde

**desenho**

linhas imaginárias  
dissipam-se  
no mesmo  
instante  
ao gesto

**desenho**

porque não sei  
desenhar

**diálogo** /// La letra líquida / el humus de la palabra. // hace años / dialogando // el agua / líquida / parte de la / faz de la / piedra // cuba / esculpida / a escupidas // al retroceder / la piedra / aprende / a amar // el agua / termina / por abrazar

**presente** /// cintila / ojos / en el rostro / cândido / maculado // poco usado / le rasga / los labios / una / sonrisa // (nunca / recibí / un presente) // un pedazo / de lápiz / muchos / colores // en la tiza / de cera / la certeza / del presente // tener el futuro / en las manos

**gesto** /// dibujo // oigo mejor / así / no sonido / limitrofe / paredes del espacio- / tiempo // hablo por / movimientos / voz / onda que / se apoya / en viento / donde // dibujo // líneas imaginarias / se disipan / en el mismo / instante / al gesto // dibujo // porque no sé / dibujar

# Kleber E. Mantovani

**uno** /// se venden / azulejos // caos de / porcelana / y color // uno // mitad / flor o / rombos / azul profundo // trozo / que un día / compuso / hoy // pared del / pensamiento

**árbol-sol** /// árbol-sol / surge por / detrás de la noche // la mañana / deshace los nudos / que la noche / teje // menos el de ese nombre / que permanece

**sobre el estante** /// sobre el estante / libros / polvo / tardes estanques // en el paño casi seco / la mañana / reedita los días

**II (de ausencia)** /// ausencia / presente // rectángulos / áureos / de la / composición / en rojo / negro, / amarillo y / grisáceo / de / Mondrian // el blanco // ruido / que se / oye / cuando / ya no es

**um**

**vende-se  
azulejos**

**caos de  
porcelana  
e cor**

**um**

**metade  
flor ou  
losangos  
azul profundo**

**caco  
que um dia  
compôs  
hoje**

**parede do  
pensamento**

**árvore-sol**

**árvore-sol  
surge por  
detrás da noite**

**a manhã  
desfaz os nós  
que a noite  
tece**

**menos desse nome  
que permanece**

**sobre a estante**

**sobre a estante  
livros  
pó  
tardes estanques**

**no pano quase seco  
a manhã  
reedita os dias**

**II**

**(de ausência)**

**ausência  
presente**

**retângulos  
áureos  
da  
composição  
em vermelho,  
preto,  
amarelo e  
cinzento  
de  
Mondrian**

**o branco**

**ruído  
que se  
ouve  
quando  
já não é**

Kleber  
E. Mantovani nació en Mauá, São Paulo, en 1970. Publicó *Sombras em Relevo* (1998). Es parte del consejo editorial de la revista *Monturo*. [Traducciones de Anibal Cristobo y R. J., revisadas por K. M.]

# Glauco Mattoso

## QUEM AMA NÃO VAI PRA CAMA

Se amo não deito  
Se deito não trepo  
Se trepo me estrepo  
Amor é conceito

Se faço no leito  
Não caio no laço  
Amor é cabaço  
Amor é conceito

Amor é perfeito  
Quem dorme não peca  
Amor é soneca  
Amor é conceito

Amor não tem jeito  
Amor é distância  
Amor é infância  
Amor é conceito

QUIEN AMA NO VA PARA  
LA CAMA /// Si amo no me  
acuesto / si me acuesto no  
cojo / si cojo me jodo / amor  
es concepto // Si hago en el  
lecho / no caigo en el lazo /  
amor es virgen / amor es  
concepto // Amor es perfec-  
to / quien duerme no peca /  
amor es siesta / amor es con-  
cepto // Amor no tiene caso  
/ amor es distancia / amor es  
infancia / amor es concepto

## SPIK (SIC) TUPINIK

(para Paulo Veríssimo)

Rebel without a cause, vômito do mito  
da nova nova nova nova geração,  
cuspo no prato e janto junto com palmito  
o baioque (forrock, o rockixe), o rockão.  
Receito a seita de quem samba e roquenrola:  
Babo, Bob, pop, pipoca, cornflake;  
take a cocktail de coco com cocacola,  
de whisky e estricnina make a milkshake.  
Tem híbridos morfemas a língua que falo,  
meio nega-bacana, chiquita-maluca;  
no rolo embananado me embolo, me embalo,  
solução - hic - e desligo - clic - a cuca.

Sou luxo, chulo e chic, caçula e cacique.  
I am a tupinik, eu falo em tupinik.

## KALEIDOSCOPIO

Relendo cartas com olho unico.  
Delenda Carthago com olho punico.  
Lenda escripta com olho runico.  
Lente elliptica com olho conico.  
Mente espirita com olho cynico.  
Demente hysterica com olho clinico.  
Semente hermetica com olho cyclico.  
Serpente heretica com olho biblico.  
Sentença enclitica com olho obliquo.  
Substancia lithica com olho liquido.  
Sciencia critica com olho logico.  
Verdecencia cryptica com olho glauco.  
Experiencia optica com olho cego.

KALEIDOSCOPIO /// Releyendo cartas con ojo úni-  
co. / Delenda Carthago con ojo púnico. / Leyenda es-  
cripta con ojo rúnico. / Lente elliptica con ojo cónico. /  
Mente espirita con ojo cynico. / Demente hystérica con  
ojo clínico. / Simiente hermética con ojo cyclico. / Ser-  
pente heretica con ojo biblico. / Sentença enclitica  
con ojo obliquo. / Substancia lithica con ojo liquido. /  
Sciencia critica con ojo lógico. / Verdescencia cryptica  
con ojo glauco. / Experiencia óptica con ojo ciego.

**SPIK (SIC) TUPINIK\*** /// Rebel without a cause, vómito del mito / de la nueva nueva nueva nueva generación, / escupo en el plato y cenó con palmitos / el baionqué (forrock, o rockixe), el rockón,\*\* / Receto la secta de quien samba y rocanrola: / Babo. Bob,\*\* pop, pochoclo, copos de maíz; / take a cocktail de coco con cocacola, / de whisky y estricnina make a milkshake. / Tiene híbridos morfemas la lengua que hablo. / medio negra-copada chiquita-loca; / en el rollo embananado me embolo, me embalo,\*\*\*\* / sollozo —hic— y apago —clic— la cuca.\*\*\*\*\* // Soy lujo. chulo y chic. hijo menor y cacique. / I am a tupinik, yo hablo en tupinik.

\* *Tupinik*: de los indios tupi; por extensión, brasileño. [Nota de R. J.]

\*\* *Baioque* es título de una canción de Chico Buarque (oportuguesamiento de «baião» + «rock»). *Forrock* (fusión de «forró», ritmo nordestino, con «rock») es título de una canción de Odair Cabeça de Poeta. *Rockixe* (fusión de «rock» con «maxixe») es título de una canción de Raul Seixas. [Nota de Glauco Mattoso.]

\*\*\* *Bob* se refiere a Dylan, y *Babo* a Lamartine Bobo. [Nota de G. M.]

\*\*\*\* *Rolo*: de rolar y también enrollarse, «rolo de fio», cuando el hilo se enreda. Embolarse o fio. [Nota de A. C.] *Rola en la lengua* (lengua colgante) sería un imbroglío, una mistura desordenada. [Nota de G. M.]

\*\*\*\*\* *Cuca*: cabeza. [Nota de A. C.]

## LA ZURRA LISTA ///

Escondidos en las glorietas, / por detrás de las rejas del jardín, / sacerdotes pelados golpean / a un Sansón inerme y adolescente. // En cuclillas sobre el tejado / del viejo castillo de Chambord, / el galán rococó de trajecito / devora la costilla cinegética, / contemplando con anteojos de seda / postes, visillos, camas y cámaras. // Al son de tangos renacentistas / surgen mucamas y camareras; / colgadas de candelabros / hojean páginas amarillentas. // Buscan números telefónicos, / revendedores, representantes; / convidan a todos a la ceremonia / de la matanza de los presidiarios, / sin olvidarse de los ceniceros de plata / y de los oficios en papel timbrado. // Empero en el marasmo de la mazmorra / del viejo castillo de Chambord, / el villano verdugo de blue jeans / roe cimientos y fundaciones.

## A SURRA E A LISTA

Escondidos nos caramanchões,  
por detrás das grades do jardim,  
sacerdotes carecas espancam  
um Sansão inerme e adolescente.

De cócoras sobre o lanternim  
do velho castelo de Chambord,  
o rococó galã de terninho  
devora a costela cinegética,  
contemplando com óculos de seda  
postes, reposteiros, camas e câmaras.

Ao som de tangos renascentistas  
surgem mucamas e camareiras;  
dependuradas em candelabros  
folheiam páginas amarelas.

Procuram números telefônicos,  
revendedores, representantes;  
convidam todos à cerimônia  
da matança dos presidiários,  
sem esquecer dos cinzeiros de prata  
e dos ofícios em papel timbrado.

Porém no marasmo da masmorra  
do velho castelo de Chambord,  
o vilão carrasco de blue jeans  
rói alicerces e fundações.

# Glauco Mattoso

## SONETO UFANISTA

Asiáticos se orgulham do Himalaia.  
Os ianques, das sequóias e do prédio.  
Pirâmide é xodó no Oriente Médio.  
Cariocas se envaidecem da sua praia.

No México a pirâmide é do maia.  
Ver gôndola em Veneza até dá tédio.  
Político e juiz, não tem remédio,  
em qualquer parte adoram levar vaia.

O cego, a quem não cabe se gabar,  
tem de engolir o orgulho, goela abaixo.  
De si nem de sua terra vai falar.

É nessa posição que hoje me encaixo:  
Só vou poder me honrar do meu lugar  
enquanto duma sola estou debaixo.

## SONETO EFÊMERO

Meninos, eu vi tudo que queria  
com olhos que essa terra há de comer.  
Vi pés de todo tipo, até perder  
de vista o que me dava essa alegria.

Já cego, minha língua suja lia  
em Braille a sola onde eu ia lamber;  
a mesma terra ali vim a comer  
enquanto a molecada toda ria.

Se somos pó e ao pó retornaremos,  
andei meio caminho já na vida.  
Até o cosmo é poeira, hoje sabemos.

No tênis dum moleque uma lambida  
é mais que tudo aquilo que já lemos,  
lembrança que jamais será esquecida.

## SONETO ROCKEIRO

O rock'n'roll podólatra escancara:  
Um clássico do gênero é exemplar,  
dizendo «Você pode me jogar  
no chão e pisar bem na minha cara».

Num outro, a vocalista já declara  
que as botas foram feitas para andar,  
e qualquer dia desses vão passar  
por cima de você todinho, cara!

Agora que estou cego, só me ocupo  
curtindo som em meio a muita bronha,  
sonhando ser o roadie de algum grupo.

Prefiro banda punk, que me ponha  
debaixo do coturno, enquanto chupo  
na sola seus escarros de maconha...

SONETO EFÊMERO /// Muchachos, yo vi todo lo que quería / con ojos que esta tierra ha de comer. / Vi pies de todo tipo, hasta perder / de vista lo que me daba esa alegría. // Ya ciego, mi lengua sucia leía / en Braille la suela adonde iba a lamer; / la misma tierra allí vine a comer / mientras el piberío todo reía. // Si somos polvo y al polvo retornaremos. / anduve ya medio camino en la vida. / Es polvareda el cosmos: hoy sabemos. // En la zapatilla de un pibe una lamida / es más que todo aquello ya leído, / recuerdo que jamás será olvidado.

SONETO UFANISTA /// Asiáticos se enorgullecen del Himalaya. / Los yanquis, de las sequoias y del predio. / Pirámide es objeto de aprecio en Oriente Medio. / Cariocas se envanecen con su playa. // Del maya en México es la pirámide. / Ver góndola en Venecia hasta da tédio. / Político y juez, no tienen remedio, / adoran ser rechazados en cualquier parte. // El ciego, a quien no cabe jactarse, / tiene que tragar el orgullo, garganta abajo. / Ni de sí ni de su tierra va a hablar. // Es en esa posición que hoy me hallo: / sólo puedo honrarme de mi lugar / apenas de una suela estoy debajo.

SONETO ROCKERO /// El rock'n'roll podólatra lo evidencia. / Un clásico del género es ejemplar, / diciendo: «Me podés tirar / al piso y pisarme bien la cara». // En otro, la vocalista dice claro / que las botas fueron hechas para andar. / y cualquier día de éstos van a pasar / ¡por encima tuyo, vieja, por entero! // Ahora que estoy ciego, sólo me ocupo / curtiendo sonido mientras me pajeo, / soñando ser el roadie de algún grupo. // Prefiero banda punk, que me ponga / debajo del coturno, mientras chupo / en la suela sus catarros de porro...

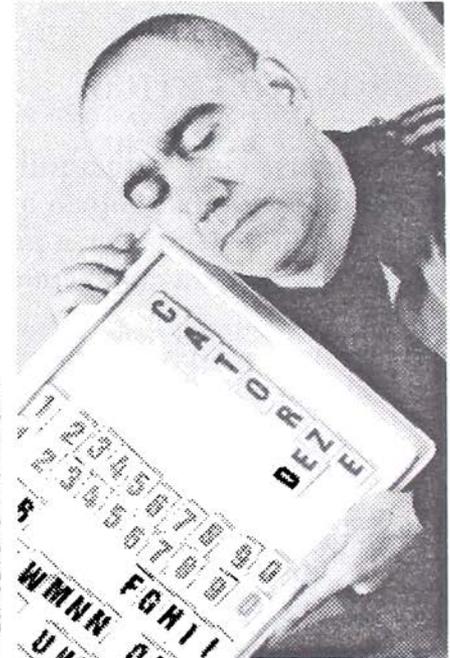
## SONETO MARGINAL

Assim como o menor abandonado  
converte-se bem cedo no infrator,  
também na poesia há muito autor  
rebelde só porque ficou de lado.

Os jovens querem dar o seu recado  
do modo mais avesso e transgressor,  
até chegar num ponto em que o louvor  
consagra todo o coro amotinado.

O fato é que o legítimo indigente  
é quem fica isolado na conversa  
enquanto as outras partes fazem frente.

Me sinto assim. A turma já dispersa  
ao ver que meu assunto é o pé, somente.  
O tema é marginal, e vice-versa.



—CLAUDIO CAMMAROTA

Glauco Mattoso (Pedro José Ferreira da Silva) nació en São Paulo en 1952. Quedó ciego después de los cuarenta años, debido a un glaucoma congénito. Ha traducido al portugués poesía de Borges. Publicó las revistas *Dobrabil* y *Dedo mingó*. Y los libros: *Linguas na papa* (1982), *Memórias de un pueiteiro* (1982), *O calvário dos carecas: história do trote estudantil* (1985), *Manual do pedólatra amador: aventuras & leituras de um tarado por pés* (1986), *Limeiriques & outros debiques glauquianos* (1989), la historieta *Glaucomix, o pedólatra* (1990), *Dicionário do palavrão & correlatos, inglês-português, português-inglês* (2ª ed., 1991), y la trilogía compuesta por: *Centopéia. Sonetos nojentos & quejandos, Paulisséia lhada. Sonetos tópicos y Geléia de Rocacó. Sonetos barrocos* (todos en 1999). Es productor de bandas de rock. [Traducciones de R. J. y Anibal Cristobo, revisadas por G. M. y Jorge Schwartz.]

## SONETO MARGINAL

Así como el menor abandonado  
se convierte temprano en infractor,  
también en la poesía hay mucho autor  
sólo rebelde porque quedó a un lado.

Los jóvenes quieren pasar su recado  
del modo más avieso y transgresor,  
hasta llegar a un punto en que el aplauso  
consagra a todo el coro amotinado.

El hecho es que el legítimo indigente  
es quien queda aislado en la conversa  
mientras las otras partes hacen frente.

Me siento así. El grupo se dispersa  
al ver que mi tema es el pie, solamente.  
El tema es marginal y viceversa.

## SONETO CÉTICO

Não creia em tudo aquilo que está lendo.  
Duvide até da própria assinatura.  
Não cante sem rler a partitura.  
Recuse poesia com remendo.

Se um cego diz ser seu calvário horrendo,  
coloque mais pimenta, que ele atura.  
Se ser um masoquista é o que ele jura,  
no máximo masturba-se escrevendo.

Cantando espalharei por toda parte,  
mas sei que poucos vão acreditar  
que sou Atila, Nero ou Bonaparte.

Vá lá, não sou guru nem superstar.  
Na dúvida, porém, nunca descarte  
que onde há fumaça o fogo pode estar.

SONETO ESCÉPTICO /// No creas todo aquello que estás leyendo. / Dudá hasta de tu propia firma. / No cantes sin rler la partitura. / Rechazá poesía con remiendos. // Si un ciego dice que su calvario es horrendo / agregá más pimienta, que él aguanta. / Si ser un masoquista es lo que él jura, / como máximo se masturba escribiendo. // Cantando esparciré por todas partes. / aunque sé que pocos creerán / que soy Atila, Nero o Bonaparte. // Esta bien, no soy gurú ni superstar. / Ante la duda, empero, nunca descartes / que donde hay humo el fuego puede estar.

## SONETO LICENCIOSO

Poetas têm licença pra mudar  
até certos preceitos de gramática.  
Alteram nomes, fatos, pondo em prática  
um próprio e onipotente linguajar.

A tal liberação vem compensar  
limitações de molde e de temática.  
Porém a liberdade democrática  
não passa do direito de pensar.

Agora, o que me intriga é a incoerência  
daqueles que defendem o poeta  
mas negam-lhe o prazer da preferência.

Condenam minha tara predileta,  
a cega devoção ao pé, tendência  
poupada se for «hétero» e discreta.

SONETO LICENCIOSO /// Los poetas tienen licencia para cambiar / hasta ciertos preceptos de gramática. / Alteran nombres, hechos, poniendo en práctica / un propio y omnipotente linguajar. // Esa liberación viene a compensar / limitaciones de molde y de temática. / Pero esa libertad democrática / no pasa del derecho de pensar. // Ahora, lo que me intriga es la incoherencia / de aquellos que defienden al poeta / mas le niegan el placer de la preferencia. // Condenan mi tara predilecta,\* / la ciega devoción al pie, tendencia / admitida si «hétero» y discreta.

\* Tara: preferencia sexual. [Nota de A. C.]

o arco-íris  
é o colar do feiticeiro  
que apaga o dia  
com a mão direita  
& inaugura a noite  
com a mão esquerda

el arco-iris  
es el collar del hechicero  
que apaga el dia  
con la mano derecha  
& inaugura la noche  
con la mano izquierda

## NOSSO ANTEPASSADO FOGO

*para Eduardo Calderón Palomino  
Chamán de los cuatro vientos*

estrela do norte  
flor de filigrana  
no nervo do  
poente  
vôo cansado da coruja  
que desgarrá seu  
arpão  
miraculosa *Cannabis*  
planta do incesto  
do sol com as  
águas  
árvores cheias de  
bocas  
donde o gavião salta  
ciclone do Universo

## GAVIÃO CABURÉ

*Quelle tempête, la lumière?  
HENRI MICHAUX*

Eu atravessei manguezais  
& estrelas  
sementes espalhadas  
na voz do olho obscuro  
répteis abandonados no pó das estradas  
Esta Serra enforca o horizonte  
nômade do Absoluto

cem planetas? cem pupilas?  
simpatia das coisas distantes  
o nada árido das areias

GAVILÁN CA-  
BURÉ /// ¡Qué  
tempestad, la luz!  
/// Atravésé manguezales / & estrellas / simientes esparcidas / en la voz del ojo oscuro / reptiles abandonados en el polvo de las sendas / Esta Sierra ahorca el horizonte / nómada del Absoluto

¿cien planetas? ¿cien pupilas?  
simpatía de las cosas distantes  
la nada árida de las arenas

NUESTRO ANTEPASSADO FOGO /// estrela do norte / flor de filigrana / en el nervio del / poente / cansado vuelo del búho / que desgarrá su / arpón / milagrosa cannabis / planta del incesto / del sol con las / aguas / árboles llenos de / bocas / donde el gavián salta / ciclón del Universo

# Roberto Piva

---

## JOÃOZINHO DA GOMÉIA

*Os mitos descrevem as diversas e freqüentemente  
dramáticas eclosões do sagrado no mundo...*

Aspectos do Mito  
MIRCEA ELIADE

gestos-síntese  
de sol & lua  
mãos que governam  
sonhos dos  
meninos que amam o mar  
basta de poesia  
ou religião que não conduza ao êxtase  
existe o grau zero  
da dor  
& alegria  
eu brilho  
na noite acolchoada  
na constelação  
calcária  
o Pedra Preta  
distribui o axé  
enquanto o dia  
avança com o vento

---

JOÃOZINHO DA GOMÉIA /// gestos-síntesis /  
de sol & luna / manos que gobiernan / sueños  
de / muchachos que aman el mar / basta de  
poesia / o religión que no conduzca al éxtasis /  
existe el grado cero / del dolor / & alegría / yo  
brillo / en la noche acolchada / en la constela-  
ción / calcárea / el Piedra Negra / distribuyó el  
axé / en cuanto el día / avanza con el viento

## CANTOS XAMÂNICOS

### I.

canoas do Amazonas  
no olho-peioite  
no céu à queima-roupa  
domina a vegetação & agricultura  
ama a astronomia  
& os vampiros em ziguezague  
hosana incandescente / flor crispada / anjo selvagem  
jaguar sentado na ametista  
& o pássaro caçula do sonho  
bem próximo da morte

### II.

monstro de puro amor  
curare  
estilo cerâmico de Nazaratequi  
pandemônio de Zeus  
Eros atravessando  
o tímpano com um 38  
gavião de arame farpado  
núcleo do veneno fiel

---

CANTOS CHAMÂNICOS /// I /// canoas del Amazonas / en el ojo-  
peyote / en el cielo a quemarropa / domina la vegetación & agricul-  
tura / ama la astronomía / & los vampiros en zigzagante / hosanna  
incandescente - flor crispada - ángel salvaje / jaguar sentado en la  
amatista / & el pájaro virgen del sueño / bien próximo de la muerte  
II /// monstruo de puro amor / curare / estilo cerámico de Nazarate-  
qui / pandemio de Zeus / Eros atravesando / el tímpano con un 38  
/ gavilán de alambre de púas / núcleo del veneno fiel

## III.

garoto Crevel  
garoto inferno  
banhado no verde claro  
da manhã tropical  
bons músculos poéticos  
garoto Nerval  
caralho azul de enforcado  
na dobra da noite

## IV.

o cogumelo é calmo  
& a natureza insegura  
meninos envoltos  
em lágrimas & suor  
Hermes  
na goela  
do império dos mortos

## V.

morangos silvestres  
racham-se ao sol dos marimbondos  
velas forçam o mar  
& desaparecem  
na planície da loucura  
a paixão agitou  
as samambaias  
de janeiro

## VI.

garoto índio meu amor  
por três noites o incêndio  
banguçou o coração das medusas  
sementes & raízes  
onde as ilhas  
erguem  
suas brasas

## VII.

constelação de peixes rápidos: amor  
o mar  
que Homero  
poetizou  
em tecnicolor  
o vinho desata  
minha mão lagunar  
no instinto astronauta  
da espécie

III /// muchacho Crevel /  
muchacho inferno / bañ-  
do en el verde claro / de  
la mañana tropical / bue-  
nos músculos poéticos /  
muchacho Nerval / carajo  
azul de ahorcado / en el  
pliegue de la noche

IV /// el cogumelo es cal-  
mo / & la naturaleza inse-  
gura / chicos envueltos /  
en lágrimas & sudor /  
Hermes / en la garganta /  
del imperio de los muertos

V /// fresas silvestres / se  
parten al sol de los avis-  
pones / velas fuerzan el  
mar / & desaparecen / en  
la planicie de la locura /  
la pasión agitó / los hele-  
chos / de enero

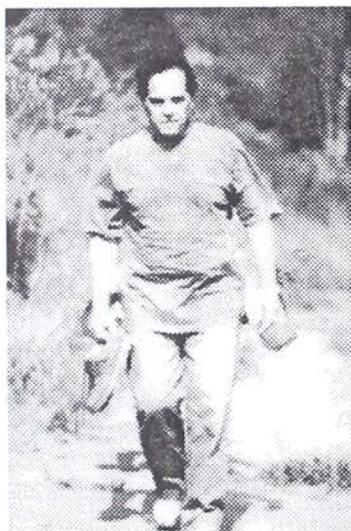
VI /// muchacho indio mi  
amor / por tres noches el  
incendio / aturdió el cora-  
zón de las medusas / si-  
mientes & raíces / donde  
las islas / yerguen / sus  
brasas

VII /// constelación de pe-  
ces rápidos: el amor / el  
mar / que Homero / poe-  
tizó / en tecnicolor / el vi-  
no desata / mi mano la-  
gustre / en el instinto as-  
tronauta / de la especie

## REVELAÇÕES

para Jacques Vallée

frio nas fronteiras de topázio  
abandonei-me ao mês do Deus do vento  
floresce no meu corpo um ponto secreto  
entre os cometas vivos do êxtase



—MARIO RUJ FELICIANI

## REVELACIONES

frio en las fronteras de topacio  
me abandonaré en el mes del Dios del viento  
florece en mi cuerpo un punto secreto  
entre los cometas vivos del éxtasis

Roberto Piva nació en São Paulo en 1937. «Figura polémica y marginada por la crítica brasileña, se tornó conocido en los años 60 por una postura de poeta rebelde en la línea de la generación beat, cuyos reflejos se hacen sentir en una poesía surrealista de cuño erótico. Erudito, estudioso de la fauna y la flora brasileñas e iniciado en el chamanismo, extrae de estas vertientes su inspiración poética.», señala, según se cita en *Ciclones*, el *Larousse Cultural Brasil/Temática*, Enciclopedia Compacta (Nova Cultural, 1995). Publicó los libros *Paranóia* (1963), *Piazzas* (1964; 1980), *Abra os olhos & diga ah!* (1975), *Coxas* (1979), *20 poemas com brócoli* (1981), *Quizumba* (1983), *Antologia poética* (1985) y *Ciclones* (1997). [Traducciones de Carlos Riccardo.]

## Por pouco

nada mais subjetivo  
que não falar de mim

nada mais parecido  
com qualquer coisa assim

como que um si contido  
não sendo não nem sim

mas só comum e esquivo  
mesmo a seu próprio fim

*Por pouco /// nada más subjetivo /  
que no hablar de mí // nada más  
parecido / con cualquier cosa así  
// como que un sí contenido / no  
siendo no ni sí // sólo común y es-  
quivo / aun a su próprio fin*

## Entre duas dispersões

noite anódina  
um minuto segundo  
uma hora  
(o telefone me toca)  
nenhum número disponível  
um sedativo  
ou senda  
cedo ainda  
cedo tudo  
o olho seco  
fixo vendo  
nada ubíquo

## Um estranho

Difícil sabe o que sente,  
se está distante ou mesmo rente,  
mais ainda supor que pensa  
numa mudez nunca suspensa

Em seu mundo-bolha de ar  
(dentro o coração lapidar)  
que mal acaba de nascer,  
se vai crescendo até morrer

Sem luz, só frio, e este momento  
pinçado por um instrumento  
agudo e áspero, aparenta  
reter a memória ou tenta

Uma mímica, uma surpresa  
(não é fácil qualquer certeza)  
que volta a si, passa adiante,  
ainda, ausente, antes, distante.

*Un extraño /// Difícil saber lo que siente. / si está distan-  
te o cercano. / más aun suponer qué piensa / en una mu-  
dez nunca suspensa // En su mundo-burbuja de aire /  
(dentro el corazón lapidar) / que mal acaba de nacer. /  
se va creciendo hasta morir // Sin luz, sólo frío, y este mo-  
mento / pinzado por un instrumento / agudo y áspero.  
aparenta / retener la memoria o intenta // Una mímica.  
una sorpresa / (no es fácil cualquier certeza) / que vuel-  
ta a sí, pasa adelante. / aún, ausente, antes, distante.*

*Entre dos dispersões /// Noite-anódina / um minuto se-  
gundo / uma hora / (el teléfono me toca) / ningún número  
disponible / un sedativo / o senda / temprano aún / tem-  
prano todo / el ojo - seco / fijo - viendo / nada ubicuo*

## Jejum reforçado

Lembrar pode ser  
mais doce  
que qualquer coisa  
que fosse.

Menor  
é rever sempre  
siempre o presente  
adiante.

Melhor seria  
mesmo o que não  
houve.

Comigo repete:  
se possível  
esquece.

*Ayuno reforzado /// Recor-  
dar puede ser / más dulce /  
que cualquier cosa / que fue-  
se. // Menor / es rever siem-  
pre / siempre el presente /  
adelante. // Mejor seria / lo  
que no / sucedió. // Conmigo  
repite: / si es posible / olvida.*

# Ronald Polito

Vano /// Esa piel de luz que baña / las plantas, el balcon y se lanza / en espirales de flujos. / vértigos, centellas de leyendas / indecisas, collares de deslizces. / penetrando sin pedir permiso / para que todo emerja / a su propia alcançada superficie. / esa fibra de palidez / y desprendimiento que pasa / de ojos cerrados maculando / con maquinarias de sombras / los móviles, cuadros aposentos, no / no hay como detener el espanto. / el cuerpo que salta sin alas / del sueño turbio al trabajo / indecifrabable (su segundo turno / en lo oscuro) de reconocer. / tactando, los puntos ciegos / y mecanismos, lo inespecífico. / aglomeraciones de cenizas.

Lléveme hacia arriba ///  
O lejos, muy lejos, allá / donde sólo la idea / de algún dios físico / —pantalla de conversión / en eterno transporte— / debe subsistir. / un imperativo categórico / cualquiera, maquinal, que un cuerpo / —o una cosa— fijase / con trabas o ganchos y sin / ninguna ciencia / por su propia imagen / y semejanza después / redimiese. Donde / al final la carne / no quiere más sentir.

## Vão

Essa pele de luz que banha as plantas, a varanda, e se arremessa em espirais de fluxos, vertigens, centelhas de lendas indecisas, colares de deslizzes, penetrando sem pedir licença para trazer tudo à tona, à sua própria lancetada superfície, essa fimbria de palidez e desprendimento que passa de olhos fechados maculando com maquinarias de sombras os móveis, quadros, aposentos, não, não há como deter o espanto, o corpo que salta sem asas do sonho turvo para o trabalho indecifrável (seu segundo turno no escuro) de reconhecer, tactando, os pontos cegos e mecanismos, o inespecífico, aglomerações de cinzas.

Ronald Polito nació en Juiz de Fora, Minas Gerais, en 1961. Es profesor del Departamento de Historia de la Universidad Federal de Ouro Preto. Publicó los libros *Solo* (1996), *Vaga* (1997), *Objeto* (1997) e *Intervalos* (1998). Preparó la edición del poema *A Conceição: o naufrágio do Marialva*, de Tomás Antônio Gonzaga (1995). Tradujo, con Sérgio Alcides, *Poemas civis*, del poeta catalán Joan Brossa (1998), y con Deisa Chamahum Chaves, *XXI poemas*, de Sylvia Plath (1994). [Traducciones de Anibal Cristobo y R. J., revisadas por R. P.]

## Leve-me para cima

Ao Capitão Kirk

Ou para longe, muito longe, lá onde só a idéia de algum deus físico —tela de conversão em eterno transporte— deve subsistir, um imperativo categórico qualquer, maquinal, que um corpo —ou uma coisa— fixasse com travas ou fincos e sem nenhuma ciência por su própria imagem e semelhança depois redimisse. Onde afinal a carne não quer mais sentir.



—JULIA MACEDO CARNEIRO

## A GALINHA

a galinha tem pavor ao mar  
e mal sabe dar braçadas no ar

a galinha tem garras pontiagudas  
para plantar-se no chão  
e desejar-se raiz

a galinha cisca o terreiro  
e a cal do muro

e mal distingue a quirera do sol  
que se levantou no passado  
e migra para o escuro

ciosa do ovo perfeito  
pois nele guarda o futuro  
estende sua teia de nervos  
e estaca como um pára-raios

choca como uma árvore  
dia e noite  
para ver maduro seu fruto

e quando um pé-de-vento  
põe a poeira em remoinho

lá está ela  
comandante louca  
de olhos esbugalhados  
ancorados no seco da tempestade

## O HOMEM-CARACOL

O homem-caracol  
caminha pela parede do viaduto.

Sua casa invisível  
guarda parques pertences.

Aonde vai  
arrasta a amnésia entre os badulaques.

Sonhos de alguma infância  
cimentaram-se-lhe nos olhos.

Sua dignidade é o osso  
sua casa.

As pombas o frio  
no caminho

são sua gente.  
Amor? Gesto cariado

dor  
que pratica em público.

É um dos poucos homens públicos  
que Deus perdoa.

Se não me engano  
já o teremos visto

rebarbativo na parede de casa  
num fim de tarde.

**LA GALLINA** /// la gallina tiene pavor al mar / y mal sabe dar brazadas en el aire // la gallina tiene garras puntiagudas / para plantarse en el suelo / y desearse raíz // la gallina picotea el terreno / y la cal del muro // y mal distingue el maíz del sol / que se levantó en el pasado / y migra hacia lo oscuro // celosa del huevo perfecto / pues en él guarda el futuro / extiende su tela de nervios / y estaca como un pararrayos // empuja como un árbol / día y noche / para ver maduro su fruto // y cuando un golpe-de-vento / pone la polvareda en remolino // allá está ella / comandante loca / de ojos saltones / anclados en lo seco de la tempestad

**EL HOMBRE-CARACOL** /// El hombre-caracol / camina por la pared del viaducto. // Su casa invisible / guarda parques pertenencias. // Por donde va / arrastra la amnesia entre las baratijas. // Sueños de alguna infancia / se le cementaron en los ojos. // Su dignidad es el hueso - / su casa. // Las palomas el frío / en el camino // son su gente. / ¿Amor? Gesto cariado // dolor / que practica en público. // Es uno de los pocos hombres públicos / que Dios perdona. // Si no me engano / ya lo tendremos visto // repugnante en la pared de casa / en un fin de tarde.

# Ruy Proença

**O** cheiro da mexerica  
não é o cheiro da morte

a casca rasgada no canto do prato  
é o mapa de Guadalamaxica

o gomo atravessado nos dentes, como onda na areia,  
infiltra o beijo úmido, por séculos tão esperado

chupa longamente o sumo da tangerina!  
contra o gemido do prazer não há vacina

a vida toda é uma muiraquitã  
o tempo em que se mordisca a carne da poncã

tudo é cegueira, nada mais se nota  
quando se come a fundo a bergamota

o cheiro  
não é o cheiro da morte

a chama laranja do amor  
cresce por dentro da boca

depois, pode-se ler o rascunho do fogo:  
cascas, bagaços, sementes e a excêntrica flor felicidade



—JUAN ESTEVES

Ruy Proença nació en 1957 en São Paulo. Es ingeniero de minas. Publicó *Pequenos Séculos* (1985), *A lua investirá com seus chifres* (1996) y *Como um dia come o outro* (1999). Participó en diversos libros colectivos e integra desde 1990 el grupo *Cálamo*. [Traducciones de R. J., revisadas por R. P.]

el olor a mandarina / no es el olor de la muerte // la cáscara rasgada en el canto del plato / es el mapa de Guadalamaxica // el gajo atravesado en los dientes, como onda en la arena, / infiltra el beso húmedo, por siglos tan esperado // chupa longamente el jugo de tangerina / contra el gemido del placer no hay vacuna // la vida toda es un talismán / el tiempo en que se mordisquea la carne cítrica // todo es ceguera, nada más se nota / cuando se come a fondo la bergamota // el olor / no es el olor de la muerte // la llama naranja del amor / crece por dentro de la boca // después, se puede leer el rasguño del fuego: / cáscaras, hollejos, simientes y la excêntrica flor felicidad

## VARANDA

**a** poesia envenenou-me  
já não há mais tempo

a lua investirá com seus chifres  
e as cebolas no escuro despertarão  
o olho do coração

da cadeira  
de balanço  
a Paciência contempla a penugem doura-  
da das horas  
enquanto um gato dorme  
sobre sua cabeça

uma tempestade de diamantes  
arremessará suas flechas  
sobre o Estreito de Magalhães

exatamente assim  
passará um milênio

## LUGARES

**h**á lugares na alma  
tão escuros  
que até os cegos  
podem contar as estrelas  
cadentes

contar as estrelas  
e fazer muitos desejos  
tantos quantos cabem na alma  
de um cego

há praias na alma  
tão escuras  
que até os videntes  
pensam que é céu

cada grão de mica encerra  
uma estrela que caiu  
de modo que o mundo  
da alma  
parece não ter pé nem cabeça

**BALCÓN** /// la poesía me envenenó / ya no hay más tiempo // la luna embestirá con sus cuernos / y las cebollas en lo oscuro despertarán / el ojo del corazón // desde la butaca / del columpio / la Paciencia contempla la pelusa dorada de las horas / mientras un gato duerme / sobre su cabeza // una tempestad de diamantes / arrojará sus flechas / sobre el Estrecho de Magallanes // exactamente así / pasará un milenio

**LUGARES** /// hay lugares en el alma / tan oscuros / que hasta los ciegos / pueden contar las estrellas / cadentes // contar las estrellas / y pedir muchos deseos / tantos como caben en el alma / de un ciego // hay playas en el alma / tan oscuras / que hasta los videntes / piensan que es cielo // cada grano de mica encierra / una estrella que cayó / de modo que el mundo / del alma / parece no tener pies ni cabeza

# Joca Reiners Terron

---

## HMN

Meu último dia útil  
INTEIRO: *Hmmm*, não moverei  
dedo, parte dúctil ou tátil  
de mini partes quaisquer  
encontráveis em mim, múltiplo  
fazer nada labiríntico: *Hmmmm*

Ancas em ondas  
bovinas de grama movida,  
minha Minotaurina.

---

HMN /// Mi último día útil / ENTERO:  
*Hmmm*, no moveré / dedo, parte dúctil o  
táctil / de mini partes cualesquieras / en-  
contrables en mí, múltiplo / hacer nada la-  
beríntico: *Hmmmm* // Ancas en ondas / bo-  
vinas de grama movida, / mi Minotaurina.

---

HARD KRISHNA /// Aún me mato por entero / por tanto de parte en parte //  
no vas a tener para el entierro / quiero un corte // en la vena adecuada / ca-  
da cuerda, caída // ajustada en la medida exacta / de mi suerte // cada veno-  
no, tiro / estircina o trago rápido // importa que tenga el porte / de mi sino

---

UN MILLON DE BITS /// Un millón de bits / en un millonésimo / de segundo, amor // un súbito susurrar /  
de sílabas tuyas / resuenan en mí mil // beats, batida común / en corazones binarios / cero: un: cero: un:  
// un breve batir de / párpados y sentidos / explotan modulados // por modems en / marcados, amor,  
en / fibras ópticas, en un // momento y vibras, pènsil / por sobre el éter, en un / trance *high definition*.

## HARD KRISHNA

Ainda me mato por inteiro  
pois de parte em parte

não avi ter pro enterro  
quero um corte

na veia adequada  
cada corda, queda

ajustada na medida exata  
da minha sorte

cada veneno, tiro  
talagada ou estircina

importa que tenha o porte  
da minha sina

## UM MILHÃO DE BITS

Um milhão de bits  
em um milionésimo  
de segundo, amor

um súbito sussurrar  
de sílabas suas  
ecoa em mim mil

beats, batida comum  
em corações binários  
zero: um: zero: um

*um breve bater de  
pálpebras e sentidos  
explodem modulados*

por modems emol  
durados, amor, em  
fibras ópticas, num

átimo e vibras, pènsil  
por sobre o éter, num  
trance *high definition*.

# Joca Reiners Terron

## PRIMEIRO MOVIMENTO

**PRIMER MOVIMIENTO** // Me ablandó: me cubrió con el anca: / dice duerme: el ojo en la niebla: / me bendijo: cuerpo(s) en) tré-gua: / intermitencia de párpado blanco: // — Piel piel-manta: imanta: / la culpa: monstruo-cómplice: / y afronta piel, piel blanca: / el cáncer que mi mente enfrenta: // juego inca cámara de tintas: / fija el pie ante el nono sueño: / campo bendito en que Onán juega: // —Palmo calmo de piel: piel-nuca: / taco blanco que toda boca trinca: / te lacero: pe-ro: no: ni: nunca: nunca:

**Abrandou-me; cobriu.me co'a anca;  
disse dorme; o olho na névoa;  
abençou-me; corpo(s em) tré-gua;  
cum pisco da pálpebra branca;**

**—Pele pele-manta; imanta  
a culpa; mostra-encrenca;  
e afronta; pele, pele branca;  
o cancro que minha mente enfrenta;**

**brinco inca; câmara de tintas;  
finca pé ante o nono sono;  
campo bento em que Onan brinca;**

**—Palmo calmo de pele; pele-nunca;  
naco branco que toda boca trinca;  
lacero-te; mas; não; nem; nunca; nunca**

## LADY DAY & KID COFFEE

(...) nãÃã... **NADA** assim, não.  
Da copa de um enorme  
pessegueiro onde o  
caule marrom, não, negro,  
jorra feito un gêiser  
um desprezo assim, seu  
que cá comigo arde.

Se eu pegasse seu desprezo  
e o partisse em mil  
terias tanto de mim, sim  
dez vezes dez um desprezo  
igual a nada, não sobraria  
nada de ti, sem o desprezo  
portanto. **NADA**. NãÃ. Deixa pra  
lá, já despeja o dia  
caminhões de luz sobre  
o terreno enlameado da noite.

**LADY DAY & KID COFFEE** // (...) naAa...  
**NADA** así, no. / De la copa de un enorme / duraznero donde el / tallo marrón, no, negro. / mana hecho un géiser / un desprecio así, tuyo / que acá conmigo arde. // Si yo golpease tu desprecio / y lo partiese en mil / tendrías tanto de mí, si / diez veces diez un desprecio / igual a nada, no sobraria / nada de ti, sin el desprecio / por tanto. **NADA**. NaA. Deja / ya, ya despeja el día / camiones de luz sobre / el terreno embarrado de la noche.



—PATRICIA PEROCO

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahra.com.ar](http://www.ahra.com.ar)

Joca (João Carlos) Reiners Terron nació en Cuiabá, Mato Grosso, en 1968. Estudió arquitectura y diseño industrial. Vive en São Paulo, desempeñándose como diseñador gráfico y editor del sello *Edições Ciência do acidente*. Publicó *Ele-troencefalodrama* (1998). [Traducciones de R. J., revisadas por J. R. T.]

# Claudia Roquette-Pinto

## *minima moralia*

só a pétala mais rara  
carna-  
dura estriada  
sem transparência de luz  
só a pétala folheada  
de água  
onde mora (aguarda)  
o som de uma floresta  
pulsação dos fluidos da floresta  
quando o tímpano estala

*minima moralia* /// sólo el pétalo más raro / carna- / dura estriada / sin transparencia de luz / sólo el pétalo hojoso / de agua / donde mora (aguarda) / el sonido de un bosque / pulsación de los fluidos del bosque / cuando el tímpano estalla

## *tomatl*

tonto rubicundo planeta em  
que estrelas castanham  
dentro de ti medita um  
sol mediterrâneo  
fruta que se faz mestiça  
atijando a horta  
maçã amorosa  
o teu dorado nunca enflora à vista  
—pomo que incha, tal *cuore*—  
antes, na mandíbula, onde explode  
(às vezes em laivos de verde)  
tua fruta, finda em «l»  
recôndita, sustenida não  
por casca, como as outras  
frutas ditas:  
com *pele*

*tomatl* /// tonto rojizo planeta en / que castañan estrellas / dentro de ti medita un / sol mediterráneo / fruta que se hace mestiza / atizando la huerta / manzana amorosa / tu dorado nunca florece a la vista / —fruto que se hincha, como un cuore— / antes, en la mandíbula, donde estalla / (a veces en manchas verdes) / tu fruta terminada en «l» / recôndita, sostenida no / por casca, como las otras / frutas dichas: / con piel

## *dama-da-noite*

abriu-se, de fonte inexplicável,  
no nanquim da note a floração  
nítida, sem farfalho:  
clara bóia ao lume do breu  
esgarçado de perfume

assim, se um corpo passasse  
sem origem ou direção  
ferindo o  
neon das vitrines  
como um hímen, vislumbre do meu  
coração o teu perfume

*dama de noche* /// se abrió, de fuente inexplicable, / en el tejido de la noche la floración / nítida, sin rumores: / claraboya al fulgor de la brea / rasgada de perfume // así, si un cuerpo pasara / sin origen o dirección / hiriendo / el neon de las vidrieras / como un himen, vislumbre de mi / corazón / tu perfume

## fósforo

ela segue dormindo. na borda do lençol o que a acalenta não são flores — senão aquelas mínimas rosas, pontas buliçosas de falanges a afiar seus instrumentos. sobre as cinzas do peito vão as pegadas, fósforo expondo ao ar noturno seu poder de ignição. o objetivo: o ermo pavilhão (esquerdo) do ouvido. onde então dispersariam, indo pesar alhures. nas pálpebras lilases, nas pétalas pisadas dos olhos, onde outro grupo de homúnculos labora. com minúcia, com agulhas de prata eles picam a superfície da pele pálida e baça e tão logo aberta às intempéries da luz. a cada golpe da agulha ela sabe, a massa corrente dos sonhos, a água caiada quase a ponto de talho se enruga e ralenta, e onde ali havia a superfície fluida. ininterrupta, o que se coagula?

semi-cerrada na madrugada avulsa ela espera que alguma mão (a sua?) trêmula recolha toda a alva matéria e a explique.

## os reinos

1. tempo  
a se desprender do tempo  
lenço a lentamente  
elucidar-se em frêmito  
enquanto cai
2. insone  
crivo por crivo  
ergueu-se do exíguo leito  
e abandona a sombra atônita,  
desatada
3. nimbo  
globo que assoma  
de halo hialino  
explode  
contra a lâmina das águas

---

*los reinos* /// 1. // tiempo / a desprenderse del tiempo / lienzo a elucidarse / lentamente en áspero rumor / en cuanto cae  
2. // insomne / punto por punto / se yergue del exíguo lecho / y abandona la sombra atónita, / desatada  
3. // nimbo / globo que asoma / de halo hialino / explota / contra la lámina de las aguas

---

*fósforo* /// ella sigue durmiendo. al borde de la sábana lo que la adormece no son flores —sino aquellas mínimas rosas, puntas bulliciosas de falanges al afilar sus instrumentos. sobre las cenizas del pecho ahuecado las huellas, fósforo exponiendo al aire nocturno su poder de combustión. el objetivo: el sombrío pabellón (izquierdo) del oído. donde entonces se dispersarían. llevando el dolor a otro lugar. en los párpados lilas. en los pétalos pisados de los ojos. donde otro grupo de homúnculos trabaja. con minucia. con agujas de plata ellos pinchan la superficie de la piel pálida y sin brillo y tan luego abierta a las intemperies de la luz. a cada golpe de aguja ella sabe. la masa corriente de los sueños. el agua blanqueada casi a punto de tajo se arruga y se desarma. y ahí donde había una superficie fluida. interrumpida. ¿qué se coagula? // semi-cerrada en la extrirpada madrugada ella espera que alguna mano (¿la suya?) trêmula recoja toda la blanca materia y la explique.

# Claudia Roquette-Pinto

vão

vano /// palabra-persiana / poema-lucidez / imanta el aire fuera de lo cómodo / de las frases - un otoño / junto a la ventana / oro tonto sobre la tarde derrumbada / entremedio, entre dientes / (y cuatro paredes) / tu boca aún invoca / equívoca y pobre. / en la pelusa más allá del vidrio / los dioses-de-todo-lo-que-importa / cierran los párpados de cobre

palavra-persiana  
poema-lucidez  
imanta o ar fora do cómodo  
das frases                    um outono  
rente à janela  
ouro tonto sobre a tarde derrubada  
entrementes, entre dentes  
(e quatro paredes)  
tua boca ainda invoca  
equívoca e pobre.  
na penugem além da vidraça  
os deuses-de-tudo-o-que-importa  
cerram as pálpebras de cobre



sirocco

"Ha! vieillesse felonnie et fière  
Pourquoi m'as si tost abatue? (Villon)

o seio sábio trazendo notícia da passagem, pele a se desprender da pele, *la belle heaumière (en avance)* — antes, muito antes da devastação chegar à paisagem volátil da face, ela se curva, a mão na cuba da pia, e eles pendem, modestos, lugar onde um dia uma festa, branca, ruminava — isso ela não saberia. as meia-luas que ela encara abandonada, pasma que sussurrem a mesma metáfora, pois vede o que são: tal fruta usufruída (marsupial sem aviso ou vestígio de culpa) e grata, grata por isso

sirocco /// el seño sabio trayendo noticia del pasaje, piel a desprenderse de la piel, *la belle heaumière (en avance)* — antes, mucho antes de la devastación llegar al paisaje volátil de la cara, ella se curva, la mano en la tina del lavabo, y ellos penden, modestos, lugar donde un día una fiesta, blanca, planeaba —eso ella no lo sabría, las medialunas que ella mira abandonada, espanta que susurren la misma metáfora, pues impide lo que son: cierta fruta gozada (marsupial sin aviso o vestigio de culpa) y grata, grata por eso

Claudia Roquette-Pinto nació en Rio de Janeiro en 1963. Tiene formación en traducción literaria. Dirigió durante cinco años el periódico *Verve*, publicación mensual de arte y cultura. Publicó tres libros de poesía: *Os dias gagos* (1991), *Saxifraga* (1993) y *Zona de sombra* (1997). [Traducciones de Florencia Fragasso, revisadas por C. R.-P.]

**fora de mim  
imagino na paisagem  
a imagem do que fui**

fuera de mi  
imagino en el paisaje  
la imagen de lo que fui

**borboleta na chuva  
o peso da gota  
ainda mais leve**

mariposa en la lluvia  
el peso de la gota  
aun más leve

**o som da água  
na copa dos eucaliptos  
vento passando**

el sonido del agua  
en la copa de los eucaliptos  
viento pasando

**a sombra se deita  
rede ao mar  
sonhos de outro dia**

la sombra se echa  
red al mar  
sueños de otro día

**ponte estreita  
a mata inteira canta  
o escuro passa**

ponte estrecho  
la mata entera canta  
lo oscuro pasa

**sono do pescador  
o peixe quando salta  
imita o som do mar**

sueño del pescador  
el pez cuando salta  
imita el son del mar

**no escuro das águas  
uma voz clara  
nada nunca pára**

en la oscura de las aguas  
una voz clara  
nada nunca para

**entre a espuma do mar  
e a nuvem toda branca  
o vôo da garça**

entre la espuma del mar  
y la nube toda blanca  
el vuelo de la garza

**fim de tarde  
todas as cores no céu  
e a palidez do mar**

fin de tarde  
todos los colores en el cielo  
y la palidez del mar

**meu corpo que você não sabe  
se abre, te recebe  
e você nem percebe**

mi cuerpo que tú no sabes  
se abre, te recibe  
y tú ni percibes

**nuvem sobre nuvem  
montanha sobre montanha  
onda sobre onda**

nube sobre nube  
montaña sobre montaña  
onda sobre onda

**meus olhos de coruja  
te enxergam no escuro  
onda há você é luz**

mis ojos de lechuza  
te avistan en lo oscuro  
donde hay tú es luz

**neve ou não neve  
onde há amigos  
a vida é leve**

nieve o no nieve  
donde hay amigos  
la vida es leve

**muito, muito lento  
o mais rápido que ia  
ia ao vento**

muy, muy lento  
lo más rápido que iba  
iba al viento

**velha amiga  
essa dor antiga  
finjo que desonheço**

vieja amiga  
ese dolor antiguo  
finjo desconocerlo

**siderada na terra  
ao luar do teu olhar  
em mim mesmada**

siderada en la tierra  
al claro lunar de tu mirar  
en mí mismada

**correndo risco  
a linha do corpo  
ganha seu rosto**

corriendo riesgo  
la linea del cuerpo  
gana su rostro

**a luz que acende  
apaga estrelas  
e os versos que vinham delas**

la luz que enciende  
apaga estrellas  
y los versos que vienen de ellas

**quantas coisas  
um sonho quer dizer  
e não diz?**

¿cuántas cosas  
quiere decir un sueño  
y no dice?

**canto dos pássaros  
um grita mais alto:  
tô fraco, tô fraco**

canto de los pájaros  
una grita más alto:  
estoy flaco - estoy flaco

Alice Ruiz nació en Curitiba en 1946. Publicó *Navalhanaliga* (1980), *Paixão xama Paixão* (1983), *Pelos Pêlos* (1984), *Rimagens* (con Leila Pugnaroni, 1985), *Hai Tropikai* (con Paulo Leminski, 1985), *Vice Versos* (1988) y *Desorientais* (2ª ed. 1998). También existe una antología-testimonio, *Alice Ruiz*, editada por la Universidade Federal do Paraná (1997). Se ha especializado en la práctica y enseñanza del



**chuva no lago  
cada gota  
um lago novo**

lluvia en el lago  
cada gota  
un lago nuevo

**o perfume anuncia  
nossas velhas conhecidas  
essas flores sem nome**

el perfume anuncia  
a nuestras viejas conocidas  
esas flores sin nombre

haiku. También publicó una historia infantil, *Nuvem Feliz*, y varios libros de traducciones de poesía japonesa. Es autora de letras de canciones (con músicas de Arnaldo Antunes, Itamar Assumpção, Chico Cesar, José Miguel Wisnick, etc.). [Traducciones de R. J., revisadas por A. R.]

**pássaro sem nome  
pergunta quem é?  
todos respondem**

pájaro sin nombre  
pregunta ¿quién es?  
todos responden

as pessoas gostam de dizer:  
como dizia fulano

quem sabe para nos lembrar  
que só com a morte se perdoa  
nossos melhores enganos

as pessoas gostam de lembrar  
os ditos dos mortos  
e até aumentam seus feitos

quem sabe para esquecer  
o perigo que é um vivo  
e seus defeitos

quem sabe não é apenas  
para serem lembradas  
que as pessoas gostam de morrer

---

las personas gustan decir / como decía fulano //  
quién sabe para nosotros recordar / que sólo con  
la muerte se perdona / nuestros mejores engaños  
// las personas gustan recordar / los dichos de los  
muertos / y hasta agrandan sus hechos // quién sa-  
be para olvidar / el peligro que es un vivo / y sus  
defectos // quién sabe no sea apenas / para ser  
recordados / que las personas gustan de morir

---

**ALMAR** // amar como el árbol / que se curva sólo para ver el mar / y más todavía / que sólo a veces / un viento muy raro / sopla en ondas / tu presencia / para mi mirar // como las hojas siguen las mareas / en su constante quedar / mas todavía rendirte / a los designios y dibujos / de ese caminar / sin poder leer / en las huellas de tus pies // a la promesa de volver / sin siquiera al menos desear // apenas me inclino / a tu voluntad, mi destino / como por encanto / más altas quedan mis ramas / rumbo a un lugar imposible / donde el alma de un árbol / alcance y pueda amar / el alma del mar

## ALMAR

amar como a árvore  
que se curva só pra ver o mar  
e mais ainda  
que só às vezes  
um vento muito raro  
sopra em ondas  
tua presença  
para o meu olhar

como as folhas seguem as marés  
no seu constante ficar  
mais ainda me render  
aos designios e desenhos  
desse caminhar  
sem poder ler  
nas pegadas dos teus pés  
a promessa de voltar  
sem nem ao menos desejar

enquanto me inclino  
á tua vontade, meu destino  
como por encanto  
mais altos ficam meus ramos  
rumo a um lugar impossível  
onde a alma de uma árvore  
alcance e possa amar  
a alma do mar



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

# Jussara Salazar

---

## *A hora dos insetos*

Noite alta aromam raízes  
circundam as asas vítreas  
e arvorezinhas deslizam nos dedos;  
leve o tigre aura em halos que o sol  
noturno das pedras silenciosas  
guarda qual corpo – e oráculo —  
feito a ânsia d'água-mãe.

Lapso de líquidos o silêncio a boca da casa  
e os fragmentos de um jaspe  
lugares lavam  
seu suave canto.

---

*La hora de los insectos* /// noche alta aroman raíces circundan las alas vítreas y arbolitos deslizan los dedos; leve el tigre aura en halos que el sol nocturno de las piedras silenciosas guarda cual cuerpo – y oráculo hecho el ansia de aguamadre. // Lapso de líquidos el silencio la boca de casa y los fragmentos de un jaspe fugaces lavan su suave canto.

---

*Alicia y los peces en el estanque* /// nada anterior que las miraluzes danzan / por el óleo cual efluviio de amadeus / en la interfaz azulada que alfombra la nieve / por el fuego vuelven hongos voladores / en desvío y en lo acuoso bajo el musgo / filos y cabellos encantados duermen

---

*El jardín* /// antes lugar ahora húmedo unge / el humor el agua que pequeños / los riachos del caminito / barullero en el paseo el gran / angular murmullo en las hondas / piedritas / las flores y la vida son / con os en ese lugar pensar / rugosas el holopetalar cuando la / lluvia se entrega al sol // al fondo las raíces cavan grietas / las uñas la laja en procura del intermedio / que la vida del suelo.

## *Alice e os peixes no tanque*

nada anterior que as miraluzes dançam  
pelo óleo qual deflúvio de amadeus  
na interface azúlea que atapeta a neve  
pelo fogo voltam cogumelos voadores  
em desvio e no aquoso sob o musgo  
gumes y cabelos encantados dormem

uma lenda ao tempo-homem que a  
dobragem das escamas faz se há vida.

## *O jardim*

antes lugar agora úmido unge  
o humor a água que pequenos  
os regatos do caminhozinho  
barulhento no passeio a grande  
angular murmúrio nas pedrinhas  
fundas e as flores e o nada serem  
tão assim nesse lugar plenam  
rugosas a holopetalar quando a  
chuva entrega se ao sol

ao fundo as raízes cavoucam fendas  
as unhas a laje à procura do entremeio  
que a vida do chão.

## El sueño

ápex en p e t a l o  
s restos  
constelación de flores  
e s c u r r e n e n e l  
d í a r a m a s i n  
la que siente el perfume o  
que inunda por  
entrecielos de la tierra  
el camino de lirios rosados o r a  
o nebulosas anoche  
en la eterna bendita que  
flore espera sibila y luciente  
invoca lo suave del sol

en delirio alicia roba del perfume que  
exhalan una de las bétulas (gigantesca madre) i me  
cierne al noir por el agua lo fluctuante.

## O retorno da noite

o eu entardece curvo  
deita se fragmentário azul em  
cânticos desmancha se  
o nada em  
grafia nebularencobre  
l e v e s r e f r a ç õ e s ;  
partículas à espera de  
um quase instar intactas

diorama acende se em anseios  
pelo que virá.

## O sonho

ápex emp é t a l a  
s restos  
constelação de flores  
e s c o r r e m n o  
d í a r a m a s e m  
a que sente o perfume o  
que inunda pelo  
e n t r e c é u s d a t e r r a  
o caminho dos lírios rosados o r a  
ou nebulosas anoite  
na e t e r n a b e n d i t a q u e  
flore espera sibila e lucente  
invoca o m a c i o d o s o l

em delírio alice rouba do perfume que  
exalam um das bétulas (gigantesca mãe) i paira  
me ao noir pela água o fluctuante.

**El retorno de la noche** /// el yo atardece curvo / se deja fragmentario azul en / cánticos se desmancha / la nada en / grafia nebularencubre / l e v e s r e f r a c i o n e s ; / partículas a la espera de / un casi instar intactas // diorama se eleva en ansias / por lo que vendrá.

## Dia de danza

/// signo escrito (órgano) acribilla / el verbo insuflando los pájaros / en naciendo cual geometría // marca el mapa un incunable / que estrella aire de un oro otro / al margen de un adagio: // la hora de lo exacto en flecha acerta / dígito el blanco en un curvo casi.

## Dia de dança

signo escrito (órgão) criva  
o verbo insuflando os pássaros  
em nascentes qual geometria

marca o mapa um incunábulo  
que estrella ar de um ouro outro  
a margem de um adágio :

a hora do exato em flecha acerta  
dígito o alvo em um curvo quase.

# Jussara Salazar

## *Sobre uma viagem ao interior do espelho*

*"Três quarks para Muster Mark"  
(James Joyce)*

o tempo ronda as  
runas sob a sombra  
à copa de minúsculas árvores  
sobre à mesa ao fim da tarde

pela superfície convexa  
que adentra  
o espelho verte-se noite  
ao fluxo profundo

acendem-se  
uns pequenos pontos  
de luz em refrações  
que a chuva derrama

o universo  
passeia o negro veludo da mente.

(na água pequenas flutuações de densidade  
curva e o azul no reflexo dos raios gama)

*(Para Stephen Hawking)*

*Sobre un viaje al interior del espejo* /// el tiempo ronda las / runas bajo la sombra / copa de minúsculos árboles / sobre la mesa al fin de la tarde // por la superficie convexa / que adentra / el espejo se vierte noche / al profundo flujo // se elevan / unos pequeños puntos / de luz en refracciones / que la lluvia derrama // el universo / pasea la negra mata de la mente. // en el agua pequeñas fluctuaciones de densidad / curva y el azul en el reflejo de los rayos gama)



Jussara Salazar nació en Pernambuco en 1959. Vive en Curitiba. Poeta y artista plástica, realiza exposiciones de sus esculturas y objetos, y produjo artesanalmente libros-objeto de pequeñas tiradas: *Plánctum*, *Solbelo Lunar da Noite*, *Vinte-Poemas de bolso*, *Marca D'Água*, *Naviovo* y *Da Fábula das Coisas* «son algunos de ellos». Su última publicación es *Inscritos da Casa de Alice* (1999).  
[Traducciones de R. J.,  
revisadas por J. S.]

## *línguantiga*

### *lenguantigua*

la boca engulle el sueño  
de ayer cuando ya  
era vorágine  
espetisimo y  
sismógrafo al temblor de  
cielos que se arbola  
language.

*a boca engole o sonho  
do ontem quando já  
era voragem  
m i r a g e m e  
sismógrafo ao tremor de  
céus quo arvora se  
l a n g u a g e .*

## DOR

não se diz rasgar rasgar um tecido como só as mãos  
festa vital do barbarismo rasgar a tela de linho longamente

[encerada

abrir um sulco uma esteira um traço olhar por dentro dele

(você se demora na janela o vinco do seu decote

o hábito de dilacerar as folhas do caderno)

não se diz reter o vislumbre da carne pela camisa mutilada

pele retraída ao toque cerimônia do intelecto que se avalia

guardar a coisa pelo avesso posse da coisa ida

(o ato sem causa de uma chave colocada no contato)

## NOITES DE VERÃO EM NUREMBERG

havia lido hegel demais para sua tão pouca carne

(o fantasma do espírito agitava-se como um desespero)

as linhas de seu rosto ofendiam o cânone clássico

mas suas entranhas se atrofiavam na proporção do ideal

chegou a pensar que uma assimetria repusesse o corpo

em seu lugar considerava a rima extravagante fantasia

não admira que lhe dessem náuseas a Itália e a poesia

e se tudo não passasse do sonho de um homem discreto

que acordando na manhã de inverno ainda escura

e buscando um motivo para levantar-se vira-se na cama

e pensando que pensa agora sonho

como será seu dia depois deste sonho? quem

amará que livros lerá o que beberá

na cantina de costume? irá ainda ter na cantina

de costume? tomará ainda da pluma? talvez

a vertigem da insignificância o entorpeça sobre a mesa

DOLOR /// no se dice rasgar rasgar un tejido como sólo las manos / fiesta vital del barbarismo rasgar la tela largamente encerada / abrir un surco una estela un trazo mirar por dentro / (te demorás en la ventana el pliegue de tu escote / el hábito de dilacerar las hojas del cuaderno) / no se dice reter el vislumbre de la carne por la camisa mutilada / piel retraída al toque ceremonia del intelecto que se evalúa / guardar la cosa por el avieso posesión de la cosa ida / (el acto sin causa de una llave puesta en contacto)

## NOCHES DE VERANO EN NÜREMBERG

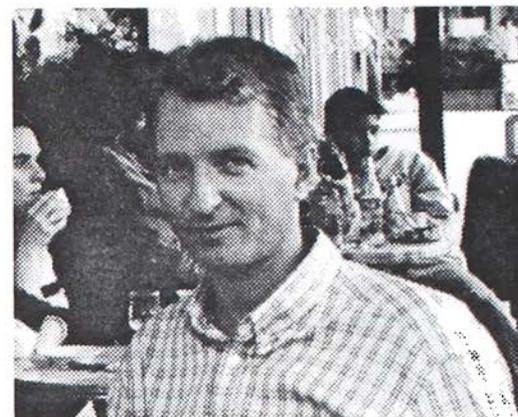
/// había leído hegel demasiado para su tan poca carne / (el fantasma del espíritu se agitaba como un desespero) / las líneas de su rostro no ofendían el canon clásico / pero sus entrañas se atrofiaban en proporción al ideal / llegó a pensar que una asimetría repudiese el cuerpo / en su lugar consideraba la rima extravagante fantasía / no es de extrañar que le diesen náuseas Italia y la poesía

y si todo no pasase del sueño de un hombre discreto / que despertando en la mañana de invierno todavía oscura / y buscando un motivo para levantarse se quedase en la cama / y pensando que piensa ahora sueño / ¿cómo será su día después de este sueño? ¿a quién / amará qué libros leerá qué beberá / en la cantina de costume? ¿irá aún a la cantina / de costume? ¿se servirá aún de la pluma? tal vez / el vértigo de la insignificancia lo entorpezca sobre la mesa

# Marcos Siscar

## JARDIM À FRANCESA

eu com minha idade sentado num banco de praça  
meu coração era do tamanho do mundo  
feito do seu elemento de água rumor e ornamento  
duas alamedas duas fontes se escorrendo  
meu coração era do tamanho deste mundo  
ora assim igual a si mesmo ora se  
desconhecendo  
mas meu coração é menos perfeito do que esta praça  
às vezes se lembra e dificilmente  
da hora exata do retorno do tempo  
meu coração às vezes tropeça projeta uma perna  
sobre a outra  
se interrompe mudo parece  
que pensa



Marcos Siscar nació en Borborema, estado de São Paulo, en 1964. Es profesor de la Universidade Estadual Paulista, autor del libro *Jacques Derrida. Rhétorique et Philosophie* (L'Harmattan, 1998). Tradujo al portugués poemas de Tristan Corbière (*Os Amores Amarelos*, 1996), de Michel Deguy y de Jacques Roubaud, entre otros. Su primer libro de poemas es *Não Se Diz* (1999). [Traducciones de Anibal Cristobo, pág. 95, y R. J., pág. 96, revisadas por M. S.]

## TREZENTOS ANOS VOLTAIRE NASCIA

verter o café num dia sem cor o cálculo  
do açúcar a colher inútil a voltar  
mas olhando de dentro da espiral de fumaça  
mil poetas absortos não obstante mortos  
talvez se digam que quebrar esta xícara  
bastaria para mudar a vida changer la vie  
decidi ser feliz faz bem para a saúde  
diz um deles livre uni-me ao aniversário  
de sua ausência flor do ébano glauca

JARDÍN A LA FRANCESA /// yo a mi edad sentado en un banco de plaza / mi corazón era del tamaño del mundo / hecho de su elemento de agua rumor y ornamento / dos alamedas dos fuentes escurriendo / mi corazón era del tamaño de este mundo / ora así igual a sí mismo ora / desconociéndose / pero mi corazón es menos perfecto que esta plaza / a veces se acuerda y difícilmente / de la hora exacta del retorno del tiempo / mi corazón a veces tropieza proyecta una piedad / sobre la otra / se interrumpe mudo parece / que piensa

TRESCIENTOS AÑOS VOLTAIRE NACÍA /// verter el café en un día sin color o cálculo / del azúcar la cuchara inútil al volver / pero mirando desde la espiral de humo / mil poetas absortos no obstante muertos / tal vez se digan que quebrar esta jicara / bastaría para mudar la vida changer la vie / decidí ser feliz hace bien a la salud / dice uno de ellos libre me uní al aniversario / de tu ausencia flor de ébano glauca

# Josely Vianna Baptista

## OS POROS FLÓRIDOS

### I

Josely Vianna Baptista nació en Curitiba en 1957. Sus libros de poesía: *Ar* (1991), *Corpografia — autópsia poética das passagens* (1992) y el inédito *Os poros flóridos*, estos dos últimos en colaboración con el artista visual Francisco Faria. Tradujo a Lezama, Borges, Carpentier, Perlongher, etc. Ideó la colección *Cadernos da Ameríndia — poesia e mito Mbyá-Guarani/Nivacle* (3 vols., 1996). También con Francisco Faria publica periódicamente *Musa paradisíaca*, página de cultura con temas relacionados a las tres Américas, en periódicos de Paraná y Santa Catarina. Entre sus varios proyectos actuales, prepara una antología de poetas cubanos contemporáneos junto con José Kozar. [Traducciones de R. J., excepto el canto III de «Os poros flóridos» (por Roberto Echavarrén), revisadas por J. V. B.]



Entre a lisura vã das dunas movediças,  
ou entre a sombra lassa —zefir brônzeo—  
que o sol alonga em ondas nas planícies de ônix.  
Em raras simetrias, nos losangos  
laranja que se enlevam, volúveis, aos desejos  
do vento. Sob a cambraia opaca das imagens,  
entre eloendros, febres, entre dentros.

*Torrentes de rápidos  
sobre pedras lisas, sobre pedras ásperas,  
sobre pedras ríspidas, sobre pedras límpidas.  
Tudo é igual e diferente de sí mesmo.  
Leitos de rios secos, securas de estrume,  
restos de sementes, relevos do vento.*

Arboresce selvagem entre os dendritos  
—marca d'água na rocha, um grafito  
hiperbóreo—, lascando-as (paliçadas)  
em florestas de pedra. Inflorescendo,  
fosco, em negrume de eclipse.  
Troncos acarvoados que dormem  
sob o solo.

*Lascas de pedra fraturada  
—solo branco de rastros,  
nenhum sinal de passos.  
Sol e lua incessantes  
—pedra, fratura, estilhaço—  
quase consomem os ossos dos bichos mortos.  
Esculturas de cal gesso moldado,  
são os textos em branco desse espaço.  
Sonhos que esquecemos noutros claros  
fragmentos de textos insulados.*

# Josely Vianna Baptista

ou num poema náufrago, enleado,  
caligrama salgado de sargaços  
jogando entre as marés.

Entre os dedos lenhosos de teus pés,  
em meio aos caules lisos, retorcidos  
cordames de um barco abandonado  
às tempestades de sol e sal.  
Em chuvas de alfabetos secretos  
—a curva de *n* num graveto, o volteio  
do *u* num pedrusco—, ou num estudo  
de Long para tubos de órgão: tocos negros,  
pontudos, embarcadouro tosco.

E na serpente de seixos alinhados  
que se pensam  
mesmo sem que a luz brilhe sobre eles,  
e se pensam pelos dedos  
voltados sobre eles  
como flores secas  
que se abraçam a si mesmas  
em raras tranças castanho-  
quebradiço que a aragem  
esgarça.

*A flor coral do cactus  
plástico sobre a areia,  
a tulipa calcária  
no pùrpura da concha:*

*surpresa de si mesma  
a cor se reverbera,  
e num vermelho de lacre  
(hermafrodito  
sobre a lava negra)*

*mimetiza o milagre.*

No invisível de olhos  
que se fecham em silêncio  
como dedos sobre pedras,  
como se quisessem desenhá-las.  
Nas coisas que se pensam  
mesmo sem que a luz  
brilhe sobre elas.

*(Folha seca, leonina,  
pétala rubra, folha fulva, opaline,  
pétala crespá: veludo vermelho-bispo  
perdido entre a educação dos cinco sentidos  
ou fragmento de flor que o ar  
transformou em ànimos de cor?)*

Num rosto de paisagem que se devasta  
ao tempo, esse tempo que em acenos  
consome o que se anima ao sol, e  
no desejo de um anjo adolescente.

Planície de seixos onde o vento esculpe,  
lentamente, a paisagem de um rosto.

Rente à delicadeza das plantas,  
e em seu retorcimento de securas.  
Nas letras desmaiadas  
das cartas nunca lidas, na goma opalescente  
das pétalas ressecas, entre  
a zarabatana, aérea das sementes.

# Josely Vianna Baptista

Você me diz:

*o mar parece verte  
ouro na praia  
(meias-luas  
a sombras das folhas  
sob o eclipse).*

A imagem reinventa  
em teu rosto a paisagem.

Entre os corpos  
brancos do sal evaporado  
a febre porejando  
seus anéis de serpente.

Respira em fissuras, sob o vento  
nordeste, em escamas transparentes  
(as órbitas vazias) misturadas à areia  
de um peix em agonia. No outro eu  
que é teu (imagem sobre imagem),  
poesia sem enigma, lucidez sob a luz,

*De superfícies as nuvens sem céu.*

e se esquece entre as pedras,  
solitário,  
como os pássaros suicidas dos desertos.

III

*Fim de tarde, as sombras suam  
sua tintura sobre as cores, extraem  
da fava rara da luz o contorno das coisas,  
as rugas na concha de um molusco,  
grafismos, vieiras milenares com reservas  
de sal, poema estranho trançado  
em esgarços de oleandros,  
enquanto corpos  
mergulham em câmara lenta,  
e nada é imagem  
(teu corpo branco em mar de sargaços),  
nada é miragem  
na tela rútila das pálpebras.*

As sombras suam, ressumbram,  
e essa é a sombra mais certa das sombras  
calcizadas que me cercam.

Quero levá-la no corpo,  
como um amor, como inscrição rupestre  
no granito, como o verso  
que um tuaregue cola ao corpo.

Quero levá-la comigo, como um amor,  
como essa ausência azul que assombra  
a noite e sonha o contorno de um rosto  
no escuro, como se quisesse desenhá-lo.

Nenhum lugar. Lugar algum perdura.  
Um ventre a sombra alisa, um plano  
o sol levanta, cumes que o vento  
plissa. Sol branco, sol negro, o vento  
apaga os rastros da areia, apaga  
os passos da língua. E o sol

# Josely Vianna Baptista

a pino assola, o frio da lua cresta  
a pele que se solta,  
o suor do corpo em febre  
que se solta, e as peles são silêncios,  
poemas que se deixam,  
e o lugar é aqui, e lá, e ontem,  
e as letras voam, revoam,  
espreitam como cobras sob a areia  
(camaleões se escondendo em si mesmos),  
espiam as peles que se espalham, página  
ou pálea, corpo que se desveste, desmente,  
desvaira: tudo é miragem.

*Um som de antigas águas apagadas.*

É miragem a rima, a fábula do nada,  
as falhas dessa fala em desgeografia,  
a fala hermafrodita, imantação de astilhas,  
a voz na transparência, edifícios de areia.

Mas teu olhar o mesmo, em íris-diafragma.  
fotogramas a menos na edição do livro,  
e o enredo sonho e sol, delírios insulares,  
teu olhar transparente, a imagem  
margem d'água, e as fábulas da fala,  
as falhas desse nada —superfície de alvura

ou árida escritura.

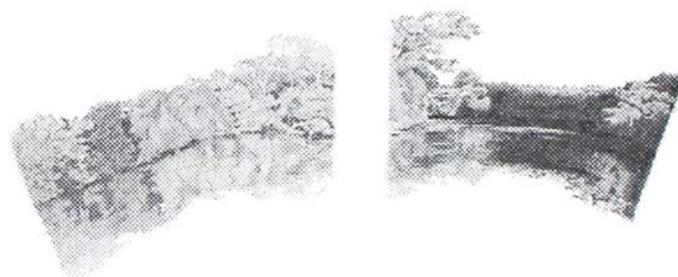
## VI

A luz seja de zênite, ou sombra amazônica,  
o corpo (espessura) estar além do corpo,  
e estar também em si, como a cor em si mesma.

Vislumbra a lucidez, feliz, suas ausências,  
e os inversos se unem, as raias se rasuram  
à vária, e nunca igual, magnífica *maniera*:

imantada ao visível a matéria invisível,  
infólios incorpóreos desfolhados por cegos

(e o suor nos poros,  
ásperos).



# Josely Vianna Baptista

I /// Entre la lisura vana de las dunas movilizadas, / o entre la sombra laxa —cefir bronceo— / que el sol alarga en ondas en las planicies de ónix. / En raras simetrías, en los losanges / naranja que se elevan, volubles, a los deseos / del viento. Bajo la gasa opaca de las imágenes, / entre oleandros, fiebres, entre dentro. /// Torrentes de rápidos / sobre piedras lisas, sobre piedras ásperas, / sobre piedras rípidas, sobre piedras limpiadas. / Todo es igual y diferente de sí mismo. / Lechos de ríos secos, sequedades de estiércol. / restos de simientes, relieves del viento. /// Arborece salvaje entre los dendritos / —marca de agua en la roca, un grafito / hiperbóreo—, lascándolas (palizadas) / en florestas de piedra. Infloresciendo, / fosco, en negrura de eclipse. / Troncos acarbonados que duermen / bajo el suelo. /// Lascas de piedra fracturada / —sólo blanco de rastros. / ninguna señal de pasos. / Sol y luna incesantes / —piedra, fractura, astillazo— / casi consumen los huesos de los bichos muertos. / Esculturas de cal, yeso moldeado. / son los textos en blanco de ese espacio. / Sueños que olvidamos en otros claros / fragmentos de textos aislados. /// o en un poema náufrago, enlazado, / caligrama salado de sargazos / jugando entre las mareas. /// Entre los dedos leñosos de tus pies. / en medio de los troncos lisos, retorcidos / cordajes de un barco abandonado / a las tempestades de sol y sal. / En lluvias de alfabetos secretos / —la curva de n en una astilla, o volteo / de u en un pedrusco—, o en un estudio / de Long para tubos de órgano: tocones negros, / puntudos, embarcadero tosco. /// Y en la serpiente de guijarros alineados / que se piensan / aun sin que la luz brille sobre ellos. / y se piensan por los dedos / vueltos sobre ellos / como flores secas / que se abrazan a sí mismas / en raras trenzas castaño- / quebradizo que la brisa / hace perder. /// La flor coral del cactus / plástica sobre la arena, el tulipán calcáreo / en el púrpura de la concha: // sorpresa de sí mismo / el color se reverbera, / y en un rojo de lacre / (hermafro-

ditá / sobre la lava negra) // mimetiza el milagro. /// En lo invisible de ojos / que se cierran en silencio / como dedos sobre piedras, / como si quisiesen dibujarlas. / En las cosas que se piensan / aun sin que la luz / brille sobre ellas. /// (¿Hoja seca, leonina, / pétalo rubro, hoja rubia, opalina, / pétalo crespo: terciopelo rojo-obispo / perdido entre la educación de los cinco sentidos / o fragmento de flor que el aire / transformó en ánimos de color?) /// En un rostro de paisaje que se devasta / al tiempo, ese tiempo que en señas / consume lo que se anima al sol, y / en el deseo de un ángel adolescente. // Planicie de guijarros donde el viento esculpe, / lentamente, el paisaje de un rostro. // Al ras de la delicadeza de las plantas, / y en su retorcimiento de sequedades. / En las letras desmayadas / de las cartas nunca leídas, en la goma opalescente / de los pétalos resecaos, entre / la cerbatana aérea de las simientes. /// Tú me dices: // el mar parece vertir / oro en la playa / (medialunas / las sombras de las olas / bajo el eclipse). // La imagen reinventa / en tu rostro el paisaje. // Entre los cuerpos / blancos de la sal evaporada / la fiebre rezumando / sus anillos de serpiente. /// Respira en fisuras, bajo el viento / nordeste, en escamas transparentes / (las órbitas vacías) mezcladas a la arena / de un peje en agonía. En el otro yo / que eres tú (imagen sobre imagen), / poesía sin enigma, lucidez bajo la luz, /// De superficies las nubes sin cielo. /// y se pierde entre las piedras, / solitario, / como los pájaros suicidas de los desiertos.

III /// Fin de tarde, las sombras sudan / su tinte sobre los colores, extraen / del raro grano de la luz el contorno de las cosas, / las arrugas en la concha del molusco, / grafismos, valvas milenarias con reservas / de sal, poema extraño trenzado / en escarzos de pleandros, / mientras los cuerpos, / se arrastran en cámara lenta, / y cada es imagen / (tu cuerpo blanco en mar de sargazos), / nada espejismo, / en la tela rutila de las pálpabras. // Las sombras sudan, trasudan, / y

ésta es la sombra más cierta / de las sombras calcinadas que me cercan. / Quiero que tome mi cuerpo / como un amor, como inscripción rupestre / en el granito, como el verso / que un tuareg pega al cuerpo. // Quiero llevarla conmigo, como un amor, / como esa ausencia azul que asombra / la noche y sueña el contorno de un rostro / en el oscuro, como si quisiese diseñarlo. /// Ningún lugar. Lugar alguno perdura. / Un vientre la sombra alisa, un plano / el sol levanta, cumbres que el viento / plisa. Sol blanco, sol negro, el viento / apaga los rastros en la arena, apaga / los pasos de la lengua. Y el sol / asola a punto, el frío de la luna abrasa / la piel que se desprende, / el sudor del cuerpo en fiebre / que se suelta, / y las pieles son silencios, / poemas que se dejan, / y el lugar es aquí, y allí, y ayer / y las letras vuelan, revuelan, / acechan como cobras en la arena / (camaleones escondiéndose en sí mismos), / espían las pieles que se extienden, página / o pálea, cuerpo que se desviste, desmiente, / desvaría: todo es espejismo./// Un son de antiguas aguas apagadas. / Espejismo la rima, fábula de la nada, / las fallas de ese habla en desgeografía, / el habla hermafrodita, imantación de astillas, / la voz en transparencia, edificios de arena. // Pero tu mirar el mismo, en iris-diafragma, / fotogramas de menos en la edición del libro, / y el enredo sueño y sol, delirios insulares, / tu mirar transparente, la imagen / margen de agua, y las fabulas del habla, / las fallas de esa nada - superficie de albura // o árida escritura. // En la moldura de la página / marginalia de escarpas.

VI /// La luz sea de cenit, o sombra amazónica, / el cuerpo (espesura) esté más allá del cuerpo, / y esté también en sí, como el color en sí mismo. // Vislumbra la lucidez, feliz, sus ausencias, / y los inversos se unen, las rayas se borran / a la varia, y nunca igual, magnífica manera / imantada a lo visible la materia invisible, / infolios incorpóreos deshojados por ciegos /// (y el sudor en los poros, / ásperos).

# TRILHAS TRACKSTRAMOS

**Ademir Assunção: Entrevista de Josely Vianna Baptista y Francisco Faria, página «Musa paradisíaca», Gazeta do Povo, junio 1996.**

(...) Faria: *Vos has sido un observador atento de esas discusiones que vuelta y media rondan el ambiente de la poesía brasileña: poesía de vanguardia x poesía tipográfica, poesía pura x poesía híbrida, poesía con metáfora x poesía sin metáfora, etc. ¿Qué creés: este debate es importante para la poesía brasileña? ¿Cuáles serían las cuestiones más importantes de este debate a ser enfrentadas por las nuevas generaciones de poetas brasileños?*

Ademir: Conseguir mantener el lenguaje vivo continúa siendo el gran desafío. Detesto la idea de que exista un único camino. El camino que aún no fue recorrido es siempre el mejor para un nuevo poeta. Existe una historia zen que viene justo para esa pregunta. Un maestro y un monje llegaron a la orilla de un río y encontraron una mujer, toda ofrecida, pidiendo que alguien la llevase en los hombros hasta la otra margen del río. El monje no quiso llevarla. El maestro, ya viejito, subió a la mujer en sus hombros y la dejó en la otra orilla. El monje lo siguió en silencio, medio contrariado. Dos días después, todavía incómodo, le preguntó al maestro: «¿Por qué llevó a aquella mujer en los hombros, maestro?» El viejo respondió: «Yo la llevé hasta la otra margen del río, tú la estás cargando en tus espaldas hace dos días». Es eso. Creo que esas cuestiones ya fueron más que debatidas. Sigamos adelante.

Josely: *En entrevista reciente para esta página, el poeta Augusto de Campos dice que las poéticas visuales funcionan «por un lado como antenas de la revolución tecnológica, y por otro como resistencia a la apropiación de esos medios por los subproductos de consumo», dos operaciones críticas «que las poéticas más tradicionales son incapaces de llevar a cabo, por no colocarse a la altura de las exigencias de su época». Vos ya trabajaste con la conjunción de signos verbales y visuales, verbales y vocales, ya participaste de exposiciones de poesía visual en París, Lisboa y Sidney y también trabajas con computadora. ¿Cómo ves el horizonte crítico creativo en estos tiempos internéticos?*

Ademir: Pero eso de trabajar con varios

signos, para mí, es normal. No siento necesidad de justificar nada ante nadie. Si tengo alguna idea que se exprese mejor visualmente, voy y la hago, simplemente. Augusto tiene razón: muchos académicos aún no entendieron la energía icónica de la poesía y las posibilidades de ciertas poéticas. Ahora, ya vi mucha poesía visual pésima. No se trata sólo de cubrirse con el manto de una supuesta vanguardia para ascender a un status artístico y situarse por encima del bien y del mal. No es el caso de Augusto, obvio, que tiene una actuación creativa intensa. Pero la vanguardia precisa tener cuidado para no enredarse en papos académicos y acabar volviéndose un poco académica también. En cuanto a las ondas cibernéticas, si consigo una buena tabla para surfear en el ciberespacio, estaré allá. Adoro las maniobras radicales. Los que se horrorizan con las nuevas tecnologías olvidan que el libro fue una invención tecnológica. Antes del libro impreso, la poesía era oralizada, cantada, en las plazas de Atenas, alrededor de las fogatas en las tribus. Había un sentimiento más colectivo. El libro creó el ambiente del lector solitario, como escribió MacLuhan. En cierta forma, la cibernética posibilita una retribalización. Lo importante es no convertir la cuestión en fetiche. No cambio por nada una buena *trepada* real por una virtual. (...)

**Ademir Assunção: Entrevista con Marcos Losnak, Folha de Londrina, diciembre de 1998, con respecto al libro Cinemitologías.**

(...) Losnak: *El libro trabaja con una poética que incorpora el inconsciente y la mitología primitiva. ¿Qué te llevó a aventurarte por estos dos universos casi hermanos?*

Ademir: La voluntad de encontrar un conocimiento ancestral que existe en mí y en todos nosotros. Como escribe Marcelo Montenegro, un amigo poeta: «Asesinar a los chamanes y ahora nos venden planes de salud por teléfono». No quiero planes de salud. Quiero salud. Una salud que implique el equilibrio de la tribu.

(...) Losnak: *Siendo la poesía un género literario que comporta infinitas posibilidades, existe la tendencia a afirmarla dentro de la lógica, de la razón. En este contexto, las*

*creaciones poéticas desprovistas de lógica y razón son marginadas, tratadas con desdén. ¿Por qué crees que eso ocurre?*

Ademir: Pienso que todo arte tiene su lógica propia —diferente de la lógica que hace que un avión levante vuelo. El problema es que utilizamos la palabra para todo y cuando la vemos en «estado de poesía» no conseguimos entenderla. Lo que es absolutamente «racional» para algunas culturas, puede ser absurdamente insano para otras. ¿Es racional poluir los ríos y obstruir las ciudades con automóviles? Mientras tanto, las personas continúan haciendo eso en nombre de una «racionalidad productiva».

Losnak: *Cinemitologías utiliza el inconsciente como materia prima y la manera más fiel de reproducir el lenguaje del inconsciente en la literatura es a través de la «escritura automática». En el prefacio del libro afirmas que tu trabajo no tiene nada de automatismo: por el contrario, procura «desautomatizar el lenguaje». ¿Eso sería una forma de racionalizar el inconsciente?*

Ademir: El zen dice: no confundas el dedo que apunta hacia la luna con la propia luna. El lenguaje no es algo «natural». Es un código, un acuerdo que los vivientes tienen para intentar entenderse. El gran error es pensar que el lenguaje «es» la experiencia a la que se refiere. Automatizar el lenguaje significa distanciarse aun más de la experiencia. No puedo concordar con la idea de que «escribiendo automáticamente» (como si fuese posible) el escritor estará dejando afluir el inconsciente. El lenguaje del inconsciente no se estructura con palabras. Cuando escribo, ya estoy haciendo una representación de la experiencia, dentro de un código regido por leyes propias. Muchas veces es preciso hasta fracturarlo, extenderlo, romper con sus reglas para llegar más cerca de la experiencia que estoy intentando transmitir. Es lo contrario de utilizarlo automáticamente. Prefiero el método zen al método surrealista. Ya que el lenguaje nos separa de la naturaleza la cuestión es encararlo como una experiencia en sí e intentar obtener el máximo de ella. Es preciso recordar también que mucho antes de los surrealistas, las culturas indígenas ya poseían sus narrativas míticas y chamánicas, ribadas por imágenes del inconsciente. (...)

**Carlito Azevedo: Entrevista inédita por Aníbal Cristobo, 4/9/96.**

(...) Aníbal: *¿Cuál es tu posición respecto al concretismo?*

Carlito: Bueno... sabés que aquí en Rio quizás no está muy bien visto... En São Paulo, en cambio, son dioses. Mi posición es la siguiente: ellos hicieron aquel tipo de poesía, desarrollaron aquel tipo de teoría, ahora, si eso incomodó, si eso debilitó a otros poetas, es problema de esos otros. Ellos hicieron «la suya». Ahora, hay mucha gente que dice haber quedado atrapada, que dice que aquello era el fin del mundo, que más allá de eso no había nada, que era un callejón sin salida: entonces hagan algo diferente. Ellos están haciendo lo que les parece bien. Para mí, lo que hicieron, lo hicieron con competencia, como traductores son maravillosos, como críticos son actualizadores, como poetas están presentes hasta hoy. Y Haroldo de Campos para mí es uno de los mejores poetas brasileños de este siglo. Ahora, aquí en Rio ellos están un poco mal vistos porque ellos fueron medio militantes, era una opción medio «militarista»: o estabas con ellos o eras su enemigo. Crearon eso como polémica, como estrategia para aparecer. Creo que la poesía concreta tiene cosas muy buenas, como la poesía marginal también las tiene, y el modernismo también. Todos tienen sus pro y sus contra. Ahora, lo curioso es que los poetas jóvenes no tienen esa unidad en términos estilísticos. Hay una chica en Curitiba, por ejemplo, llamada Josely Vianna Baptista que trabaja más con el neobarroco. Ella tradujo a Néstor (Perlongher), tradujo a Arturo Carrera. En São Paulo está Régis Bonvicino que dialoga más con la poesía americana de Michael Palmer, Robert Creeley; aquí en Rio lo tenés a Waly Salomão, más ligado a John Ashberry y a Frank O'Hara. En mi caso el diálogo es más con la poesía francesa, Michel Deguy, Jacques Roubaud, esos poetas que «descienden» de Pierre Reverdy. Así que son varias tendencias: son poetas jóvenes que buscaron sus fuentes en lugares muy diferentes, en cuanto el modernista buscaba siempre la misma fuente, que era el futurismo italiano de Marinetti. La Poesía Concreta buscaba siempre las mismas fuentes: Mallarmé y Pound. La Poesía Marginal buscaba en Allen Ginsberg y los beatniks. Y en esta generación cada uno tiene su fuente. Eso es bueno porque enriquece: marca diferencias enriquecedoras. (...)

Aníbal: *¿Cómo ves la incorporación de la poesía en la mass-media?*

Carlito: Bueno, hablamos de influencia de Manuel Bandeira, influencia de la Poesía Concreta, influencia de Drummond, pero hay alguien que tal vez haya influido tanto o más que ellos, y que proviene de esa *mass-media*, él es la poesía cantada, la poesía en la radio, en los discos, la poesía en la televisión. Entonces, tenés gente que no está en la música, pero que tiene una poesía *pop*, y creo que esa es la influencia del tropicalismo. Así como la literatura tuvo su modernismo, en la música hubo un movimiento, con manifiesto y todo, que fue el tropicalismo. Y que influyó en muchos poetas y los incentivó a entrar en los medios a través de films, televisión, diarios —para desesperación de los académicos que piensan que eso es corrupción, que es promiscuidad. En ese caso, después de Tropicalia, es imposible seguir siendo un poeta «puro».

(...) Aníbal: *¿Hay una tendencia a buscar ser entendido por el público en la poesía brasileña?*

Carlito: Es problemático eso... creo que depende del temperamento de cada uno. Hay quien tiene esa necesidad, hay quien no. Una vez le preguntaron a Cabral —bien en sus comienzos— si su poesía no era muy hermética. Y él respondió así: «El hermetismo es más un problema del lector que mío.» Yo no voy a dejar de escribir algo porque haya un tipo que no me entienda. ¿Yo bajo mi nivel o el lector intenta subir el suyo? Es un problema de educación, de escuelas primarias y secundarias. Con una buena enseñanza de literatura, nadie más va a tildar a la poesía de hermética. Fijate que Murilo Mendes no es un poeta muy explícito, y sin embargo es considerado un gran poeta, aun siendo un poeta difícil. Cabral, cuando apareció, era considerado hermético. Nadie comprendía aquello. Pero apareció, en los 60, una generación brillante de críticos literarios, cuya producción se volcó hacia la poesía de Cabral. Críticos como Luiz Costa Lima, Haroldo de Campos, Alexandre Barbosa... todos ellos en el inicio de su carrera escribieron textos fundamentales sobre Cabral, y de algún modo, volvieron a Cabral «legible». Cosa que también puede ser entendida como una función de la crítica literaria. Crear puentes de acceso hacia esos autores considerados «oscuros». (...) Ahora, hay otro problema. La literatura de Brasil fue, en gran parte, hecha

por sociólogos. Porque las facultades de Literatura sólo aparecieron en Brasil a partir de los años 60. Las facultades importantes aquí eran las de Filosofía y Sociología. Entonces toda la formación literaria, y los criterios con los que la literatura «era hecha, producida y dialogada, no eran criterios literarios, no. Era más aquello de «estudio de pueblo», «estudio de campo»... Por eso la poesía que no estuviera pegada a la realidad, la poesía que no hablara de la miseria, era considerada «esteticista». Es posible que eso haya dejado, en algunas personas, un sentimiento de culpa por no estar siendo entendidas, por no comunicar. Pero eso es una fantasía, porque aun en el caso de la poesía más simple, en un país de ciento veinte millones de habitantes, la mayor tirada de poesía que tenemos es de tres mil ejemplares. Entonces... sos «hermético» y vendés mil. No-hermético, vendés tres mil. ¿Cuál es la diferencia en un país de ciento veinte millones? Ni se discute eso. Pensar en cambiar la forma de escribir por dos mil lectores es una locura.

**Carlito Azevedo: Entrevista de Josely Vianna Baptista y Francisco Faria, «Musa paradisiaca».**

(...) Josely: *Al final de As Banhistas, hay un bello poema dedicado a Severo Sarduy, un poeta de dicción neobarroca. A pesar de que la poética barroca ha legado una rica tradición a la literatura de las Américas, existen opiniones bien diversas acerca del neobarroco entre nosotros. Sólo aquí en la Musa, por ejemplo, ya oímos opiniones opuestas, como la del poeta minero Carlos Avila («Confieso no tener gran simpatía por el neobarroco en la poesía [con raras excepciones], que a mi ver hace uso de una ornamentación cliché...»), del poeta paulista Régis Bonvicino («El neobarroco se propone como profundo y asume la ilegibilidad como primacia»), y del poeta uruguayo Roberto Echavarren («No creo que el neobarroco se asuma como profundo, ya que enfatiza el pliegue y el repliegue de superficies»). ¿Cómo ves esa serie de miradas divergentes en relación al neobarroco?*

Carlito: No puedo evitar aquí citar un texto excelente de Luiz Costa Lima, donde hace una defensa de los poetas que son acusados de «formalismo». Dice: «¿Qué se entiende exactamente por formalismo? Hace muchas décadas, su función equivalía a la acusación contenida en los nombres *manierista* y *barroco*. Desde entonces, manierismo y barroco ad-

quirieron dignidad. Antes, autor manierista era aquel más preocupado por la forma de decir que por el contenido dicho. Y barroco, el que escribía complicado. Recuérdense esas viejas caracterizaciones y se entenderá por qué «formalismo» es término compatible con aquellas formulaciones.» Lo que más me espanta es que tales críticas partan de poetas, como Avila y Régis, ligados a una práctica poética que muchas veces recibe, injustamente, el rótulo de «formalista». Sus frases, nótese bien, son apenas versiones actualizadas del viejo anatema: «barroco es el que escribe complicado». La mera lista de obras como *Paradiso*, *Enemigo rumor*, *Fragmentos a su imán* (Lezama Lima), *Cobra*, *Colibrí*, *De dónde son los cantantes* (Severo Sarduy), *Galáxias*, *A educação dos cinco sentidos* (Haroldo de Campos), *Cantaria barroca* (Affonso Avila), más Carpentier, Echavarren y tantos otros, ya ofrece por sí sola una dimensión de la importancia y magnitud del barroco.

Josely: *Orbitando todavía en ese campo semántico del neobarroco...* En un texto publicado recientemente en el periódico *Occam* (Curitiba, mayo de 1996), Affonso Avila dice lo siguiente: «No soy de aquellos que creen que el barroco es una cuestión de corse y riorse y que la cultura sería dividida en dos parámetros, uno dionisiaco, barroco, y otro apolíneo, clásico». Esa oposición, cuando se habla de poéticas neobarrocas —especialmente en lo que se refiere al caso brasileño—, parece no tener en cuenta la «fusión entre barroco y reticencia» de la que vos nos hablabas, citando ejemplarmente aquel poeta de João Cabral, «A Capela Dourada do Recife». ¿Qué diferencias ves entre el barroco clásico y su avatar en América, el neobarroco?

Carlito: Adoro ese poema de Cabral. Es de las cosas más interesantes escritas sobre la cultura brasileña: «O barroco prolixo / con todos os seus tiques. / e o reto, tão correto, / direto ao que insiste, / são linguagens que raras / mente coexistem: / só as vi na Capela / Dourada de Recife. / E não sei de outro exemplo, / nem me lembro que ouvisse, / de linguagens casarem / de armas e alma en riste.» Nuestro barroco tiene esa singularidad de dialogar con cierta simplicidad clásica, mientras el barroco hispanoamericano fue más delirante, exasperado y fantástico. Como dice Tapié, en su libro sobre *Barroco y Clasicismo*: «Portugal, más allá de la exhuberancia manuelina, retornó varias veces a un concepto de sobriedad y discreción, inaceptable para España.» Es lo que hace Ha-

roldo de Campos en *Fenomenologia da composição* y en *Galáxias*. Haroldo es como la Capilla Dorada de Recife, ¿no? Ese partido de la inclusión, de la coexistencia, ecuménico, como diría Haroldo, es el que yo veo como brasileño. No el partido de la exclusión, de la intolerancia, que lleva a los poetas a asumir muchas veces el papel de censores (por increíble que eso pueda parecer) y gritar: ¡basta de metáforas! ¡basta de discursividad! ¡basta de minimalismo! ¡basta de computadora! ¡basta de tipografía! ¡basta de poesía cantada! Para mí no es basta, ¡quiero más! No se trata de que todo el mundo deba escribir de todas las maneras, lo que daría un eclecticismo, incluso yo me considero muy monotemático. Hablo siempre la misma cosa y de la misma cuestión. Pero, parodiando a Valéry, yo diría: «Escribir en todos los estilos no. Pero poder hacerlo.» (...)

**Rodrigo García Lopes: Entrevista inédita de Rodrigo de Souza Leão, sobre el libro en proceso *Polivox*.**

(...) ¿Conseguiste ser el «chamán» para incorporar varias «entidades» poéticas? ¿Cómo es/ fue tu proceso creativo?

La idea del poeta en tanto chamán es ancestral, tanto como la práctica de la poesía, y fue formulada de diversas maneras en la modernidad internacional. Está presente en la poética visionaria de Blake pero sobre todo en Rimbaud. Está presente, de forma sutil y más apolínea, en las *personae* poundianas y su dicho de que los poetas son las antenas de la raza humana. Está presente en Artaud y en la «Teoría del Duende», de Lorca. Entre estas posibilidades, me quedaría con Jerome Rothenberg y su idea más humilde del chamán, no como un título a ser conquistado (pues eso implicaría una mera actualización de la idea del poeta en tanto «genio» e «inspirado» de los románticos), sino en el sentido en que él le da en una entrevista para la revista *Medusa*: como un modelo para la configuración de sentidos e intensidades a través del lenguaje. La creación de poemas involucra múltiples aspectos: no es sólo trabajo, estudio, meditación y, claro, la vida, en fin, sino una actitud crítica y poética en relación al mundo y los lenguajes que nos rodean. Poesía es, para mí, no sólo el arte del lenguaje sino una forma de percepción del mundo. A veces el poema es fruto de una idea, una intuición perseguida inicialmente en pensamientos y que arrastramos por un tiempo

hasta ponerla en el papel. Otras, el poema acontece cuando estamos «distráidos» y, en este sentido, el azar es muy importante: llámese ese fenómeno *insight*, «satori», trance, posesión... En todo caso, el elemento dionisiaco es muy importante para el proceso poético. La poesía brasileña siempre tendió más a la mente que al cuerpo, al menos como ella es leída canónicamente hoy, y es preciso enfatizar, por ejemplo, la corporeidad de la mente. No hay duda de que el/la poeta es, en muchos aspectos, semejante al «caballo» de los rituales afro-brasileños. El/ella sirve de vehículo, un médium, para que el lenguaje y la belleza ritualística de la poesía se manifiesten. Es el fenómeno de la glosolalia, hablar en lenguajes diferentes. Sería más una especie de superconcentración de la sensibilidad en el momento de escribir un poema. O, como dice George Oppen, poeta del objetivismo americano: el poema como un «test de sinceridad», un acto perceptivo. No me guío tanto por los temas. Como ya decía William Carlos Williams, cualquier asunto puede ser digno de ser transformado en poesía. (...)

¿Cómo pueden convivir tantos estilos dentro de un poeta solo? ¿Esta es la «misión» del poeta en la posmodernidad: traer al presente el futuro recreado, el «tiempo redescubierto»...?

El ser humano es, por naturaleza, una sensibilidad en conflicto, ¿no? ¿Cómo querer, entonces, que los productos culturales de una misma persona sigan un orden o método determinado? No acepto eso. ¡Generalmente los «cíticos» son incapaces de ver la diversidad en la opción estética no como un «valedo» sino como una opción estética! Nos cansamos de reglas. Generalmente el poeta encuentra un «estilo», un manierismo, y se apeg a éste para el resto de la vida como un perro a un hueso. A eso, para disculpar la falta de visión y de otras posibilidades, acostumbra darle el nombre de «método». Los críticos, por otro lado —si es que todavía existen críticos de poesía en Brasil que merezcan esta designación— están siempre buscando valores como «unidad», «cohesión», «forma». Para mí, como dice Charles Olson, «la forma es una extensión del contenido». O sea: cada poema es una aventura diferente de la que la precedió. Por eso, cada uno pide una forma adecuada para su investigación que es, al mismo tiempo, irrepetible. Como enfatizo, cuando digo «diversidad» poética no es en el sentido de una concesión liberal-democrática, una variedad fiestera política y poéticamente correcta, y sí en los sentidos de

«conflicto», «divergencia» y «disidencia» que la palabra porta etimológicamente.

### Rodrigo García Lopes: Entrevista para *Musa paradisiaca*, por Josely Vianna Baptista y Francisco Faria.

(...) Faria: *Ya oí a mucha gente comentar que hoy en Brasil estamos viviendo un momento de subjetivismo, en que los artistas parten de experiencias estetizantes, cada vez más personales, para hacer su trabajo. ¿Creés que los artistas brasileños están en una torre de marfil?*

Rodrigo: Bueno, la torre posee una vista aérea que es interesante, proporciona nuevos ángulos. Estamos viviendo una perfecta paradoja. Quiero decir, todos en contacto, pero no físicamente. Aislados e interconectados en todo instante. Todo indica que la «globalización» va a llevar a los países fuera a un colectivismo informático más atomizado. Va a tener la Selección Natural a la vista. Quiero decir, de aquí en más, en nuestras vidas, siempre habrá alguien o algún medio poniéndonos en contacto con las imágenes del mundo. Con todo, desde su Torre de Marfil el poeta puede acceder a internet, hasta pasar un poema por fax. (...)

Josely: *¿Alguna cosa en la poesía brasileña actual llama especialmente tu atención? ¿Qué pensás del trabajo de los más jóvenes?*

Rodrigo: Siento un abatimiento y un acomodo con el poder (...). Nadie asume posiciones, nadie más parece estar dispuesto a discutir nada, es sólo negación. Los últimos debates en torno a la poesía brasileña daban lástima. Está la sensación de que la poesía tal vez no cambie nada. Por eso, muchos poetas se frustran o están en otra. La pérdida de Leminski, Ana C. [Ana Cristina Cesar] y otros poetas jóvenes que eran también óptimos «militantes» y proponían nuevos caminos, fue muy sentida por mi generación. Hoy la palabra «poesía» parece designar más una excentricidad que un modo de percibir (y vivir) el mundo. Las revistas que divulgaban esa producción simplemente desaparecieron por aquí (en USA, son cerca de 8000). (...)

Faria: *Rodrigo, al final, ¿un poeta precisa ser sincero?*

Rodrigo: Oscar Wilde dijo una vez que «toda mala poesía es sincera». En parte, tenía razón. Creo que el exceso de ego de un poeta puede llevarlo a la ruina. Es preciso ballar el equilibrio entre nuestro lado apolíneo y el dionisiaco. Hoy perdimos la inocen-

cia de cualquier idea sobre un lenguaje no contaminado por el habla común de los medios, de las intenciones, de los lugares comunes, etc. Hoy es más difícil «purificar las palabras de la tribu». Ese concepto de «autenticidad», o «sinceridad», está vinculado a la idea metafísica y romántica de un «yo», de poesía como confesión. La poesía no es un muro de los lamentos o un *talk show*. Como decía Sylvia Plath, el poeta hasta puede jugar a «ser sincero», pero sabe que todo es un juego de espejos, seducción. Además, esa noción de «yo», danzó hace mucho. Paradójicamente, sí creo que tenés que ser sincero, pero en el uso del lenguaje, en el sentido de no tratar de engañar al lector con un mal poema. Lo que quiero decir es que mis poemas son «sinceros» en el sentido de que significan exactamente aquello que están pretendiendo. No me gustan los poemas que funcionan sólo a nivel de palabras, que sólo cumplen con las exigencias de una «función poética». Se vuelve una poesía más próxima a la lingüística estructural, al punto de no contener ninguna centella de vida, sólo la demostración de una técnica. Para terminar, me gustaría sugerir que fuese colocada una frase de Leminski a la entrada del Cementerio de Agua Verde: «Es el lenguaje el que debe estar al servicio de la vida, no la vida al servicio del lenguaje.»

### Glauco Mattoso: Entrevista de Ademir Assunção, publicada en *Medusa*, núm. 1, noviembre de 1998, Curitiba.

(...) Ademir: *Vos siempre hacés poemas directos, expresándote sin complicaciones. ¿Defendés la comunicación a través de una superficie perfectamente legible? ¿O no hay nada de eso: tus poemas van directo al asunto porque sos un poeta de lenguaje y vida experimentales?*

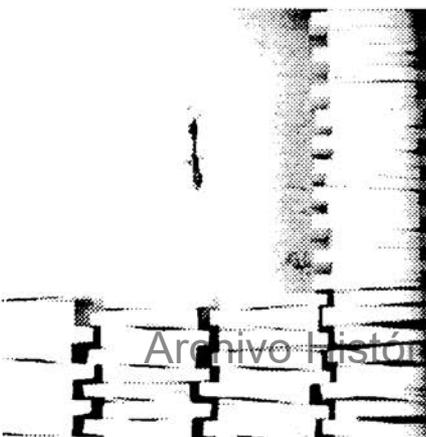
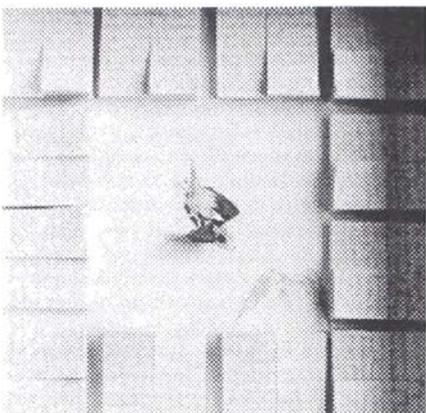
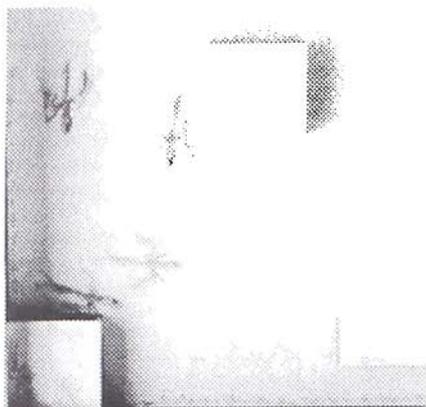
Glauco: Ir directo al asunto puede ser una estrategia. Puede ser también puro cinismo. Cinismo significa usar las mismas armas del oponente. Si vos estás lidiando con cuestiones muy delicadas, que tocan la susceptibilidad de las personas, muchas veces tenés que ser políticamente incorrecto. Pero, a veces, podés aparentar ser políticamente correcto como forma de cinismo. Cuando todo el mundo espera que vos seas grosero, procedés en forma contraria. Todo lo que hago es cerebral. No existe en mí aquella historia de «escritura automática, lo que venga, sale», nada de eso. Es todo elaborado. Poesía es una co-

sa fría, no tiene nada de muy emocional. Es trabajo de relojero. Te quedás montando las piecitas.

Ademir: *Hay toda una tendencia en la poesía contemporánea de ejercitar la forma fija del soneto. Pero lo que veo son meras repeticiones, sin renovación del aliento. Son excepciones, por ejemplo, los sonetos de Paulo Henriques Britto, que cruza esa forma con el lenguaje del tráfico, del malandrán, de las favelas, y Antonio Cicero, que mezcla el soneto al lenguaje de los surfistas y del flirt gay, impregnándolo de un ritmo nuevo. Pero siempre observé eso en tu poesía. Como en Leminski, que tropicalizó el haikai japonés. Vos hacés haikais urbanos y hacés limericks —género tradicionalmente inglés de un tipo de poema epigramático— con temática gay escrachada. ¿Qué pensás de esa contaminación de las formas fijas tradicionales?*

Glauco: Las formas poéticas, los formatos, las formulaciones siempre van a existir. Mientras más camisa de fuerza puedan parecer, mayor es el desafío para moverse con ellas. La mejor manera de transgredir es trabajar dentro de aquello que está considerado regla y transgredir dentro de esa regla. Comencé a hacer poesía concreta, por ejemplo, por divertimento. El resultado es que algunos poemas acabaron cayendo en los cánones del concretismo. Pero hay allí un contenido de provocación, una cierta evaluación del concretismo. En la misma forma trabajo el soneto, el *haikai*, e incluso la música. La mayor creatividad no está en transgredirlo todo, hacer versos sin métrica, sin rimas, sin patrón ni nada. Es transgredir dentro de un pequeño espacio. Es la misma cosa que hacer malabarismo dentro de un pequeño espacio físico. Aquellos que están perpetrando eso, como Leminski, o yo mismo, son medio artistas de circo.





— ELIANA BORGES

## imágenes

**Francisco Faria** nació y vive en Curitiba, Paraná, en 1956. Además de participar en exposiciones colectivas en Brasil, Alemania, Japón, Cuba, ha hecho varias exposiciones individuales, también en su país, Estados Unidos y Alemania. Obras suyas integran varias colecciones permanentes en Brasil, Cuba y Estados Unidos. Es coautor del libro *Corpografia* (1994, poesía y arte visual, con Josely Vianna Baptista) y autor de *Significado da Paisagem das Américas* (1998). Sus tres trabajos reproducidos son, en orden de aparición: en pág. 3, «Deriva Intervalo (25')»; en pág. 5, «Flexuosa: Aproximação (51')», y en pág. 96, «Flexuosa: Deriva, Contorno» (todos de 1998; grafito sobre papel).

**Eliana Borges** nació en 1962 en São Paulo y vive en Curitiba. Participó de salones nacionales e internacionales, y realizó varias exposiciones. Es autora del libro de fotografías *Arteiros* (1998), co-autora (con ilustraciones) del libro infantil *O Sumiço do Sol* (1993) y organizadora de las antologías *Sopa de Letras* (1997, poemas y dibujos infantiles) y *Tirando de Letra* (1997, poemas y dibujos infanto-juveniles). Dictó cursos de arte e hizo dirección de arte para video y cine (cortometraje), además de dedicarse al diseño gráfico. Actualmente prepara un proyecto de videoinstalación y es editora de arte de la revista *Medusa*. Las fotografías que reproducimos en págs. 35 y ésta, están relacionadas a una obra en técnica mixta, «Guardiões do Imaginário», de 1999.

Los dibujos e impregnaciones en tela de **Jussara Salazar** son, en pág. 45, «La memoria», y, en pág. 91, «Iris Troiana».

## revistas & links

### • Azougue

Rua Silvia, 38  
Bela Vista 01331-010  
São Paulo  
azougue@england.com

### • Caracol/Viola

Rua Baltazar Saldanha, 610/27  
79900-000  
Ponta Porã, Mato Grosso do Sul  
diegues@worksystem.com.br

### • Medusa

Caixa Postal 5013  
80061-990  
Curitiba, Paraná  
medusa@bsi.com.ar

### • Monturo

Rua Guapé 165  
Santo André, SP 09190-230  
monturo@hotmail.com

### • Inimigo rumor

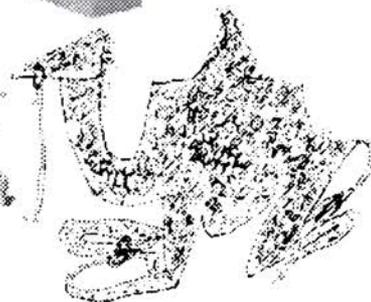
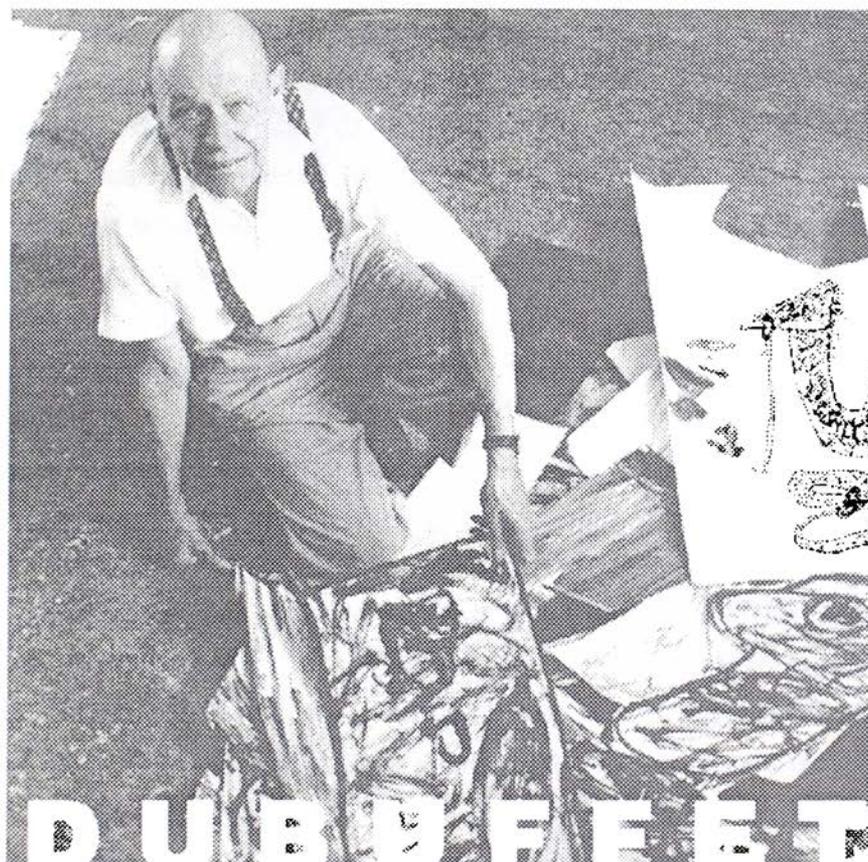
Rua Maria Angélica 171, loja 102  
Jardim Botânico, Rio de Janeiro  
22470-200  
sette@ism.com.br

### • POPBOX: Visual, sound and verse poetry

<http://users.sti.com.br/efres>

### • RÉGIS BONVICINO HOME PAGE

<http://sites.uol.com.br/regis/>



# DUBUFFET PATAFÍSICO

**El *Arte Bruto* fue una respuesta irrespetuosa al intelectualismo creciente en la pintura moderna, fue un regreso al placer espontáneo de pintar, al asombro del mirar y a una especie de mirada de niño, pero con un gesto necesariamente anticultural. El «informalismo» valorizó los elementos anárquicos de la visión como contrapartida a una estética encerrada en trabajosas cuestiones conceptuales que soslayaban la esencia propia de la búsqueda artística: lo desconocido, lo no visto. En Francia, Jean Dubuffet (1901-1985) fue su principal figura desorientadora. «El arte no duerme en la cama que se le hizo, se escapa tan pronto su nombre se pronuncia: lo que ama es lo incógnito. Sus mejores momentos son cuando olvida**

cómo se llama.» Así, y a lo largo de los años, la obra de Dubuffet creció desde esa primera toma de distancia dentro de lo figurativo, hacia otras formas (dibujos, collages) y alcanzó la abstracción aunque por un camino distinto al del intelectualismo: la experimentación con materias puras (arena, piedra, alquitrán), la observación de los suelos, la apertura de espacios (en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires puede verse una de sus Texturologías). Sus *empreintes* son como huellas de una visión pre-histórica, fosilizaciones de la mente. Sus *assemblages*, ensambles de alas de mariposas y hojas, revelan el magma común de las sustancias y el movimiento.

«Considero la confusión», decía y era uno de sus propósitos fundamentales, reflejo, se podría decir, de su concepción *patafísica* de la vida. Esta «ciencia de las soluciones imaginarias» o ciencia de «las singularidades» y «las excepciones», inventada por Alfred Jarry es, obstante, una especie de no ciencia que se basta en la trivialidad de lo real y que resuelve por medio de la imaginación, la alucinación o los sueños, los «seudo» problemas existenciales que se plantea el hombre. Con el tiempo se constituyó un Colegio de Patafísica en París (hubo una única representación en el exterior, aquí, en Buenos Aires) entre los que participaban activamente Raymond Queneau, Jacques Prevert, Eugene Ionesco, Boris Vian y Dubuffet. Las pistas de esta actividad paralela de Dubuffet aparecen en el *Dossier du Collège de Pataphysique* N°10-11 del año 1944. Publica allí el poema *La Flor de Barba*, un poema, si se quiere, «informalista», una asociación libre a través de un tema musical naïve que se repite, rimado (rimas que inevitablemente se han perdido en la traducción) y ritmado a la manera de un vuelo imaginario y turista; y una *Carta al Regente Vasco Tartuca*, que sirve como explicación patafísica del génesis de esas texturas terrosas que no sólo demuestran el gusto por los elementos, como ya se dijo, el valor primario de la materia en contraposición a la idea, sino la tendencia de ir hacia la esencia, hacia el movimiento abstracto de la materia como la forma significativa de un ritmo común y cósmico. Esa *terra incognita* a la que Dubuffet quiso ponerle ojo.

—C. R.

# Jean Dubuffet

---

## LA FLOR DE BARBA

Si tomas la flor de barba  
A media cuesta  
Es la primavera y es  
La barba que reverdece  
Un hilo se teje el lunes  
Hacia el fin de semana  
Se embarba todo el país  
Recorrí la cama  
De la barba a los nidos  
Ruta de silencio y de noche  
Mis pies se abrieron  
En la tibia lana nutrida  
De recuerdos de toda la vida  
Hermanito barbudo que llegas  
¿Quieres acompañarme?  
Luz de barba es de noche  
Al viejo carcamán aquí  
Se lo ve como a mediodía  
Amigo o mi hormigueante tapiz  
Tu barba es mi barco  
Tu barba es el agua que navego  
Barba de flujos e influjos  
Baño de barba y lluvia de barba  
Elemento tejido por fluidos  
Tapicería de relatos  
De la barba del carcamán  
Se diría que alguien allá  
Viene zumbando por aquí

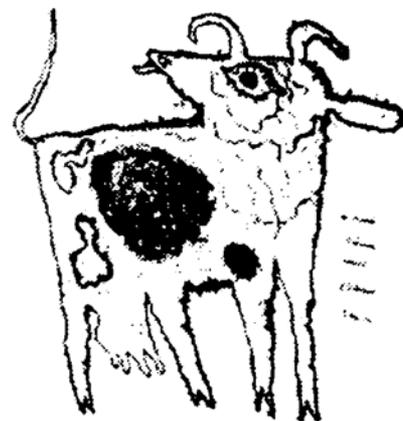


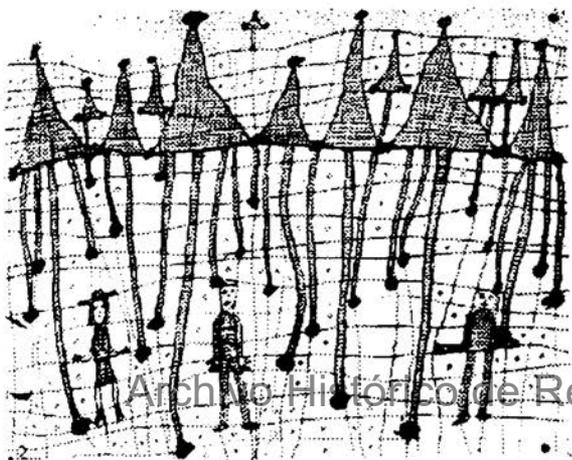
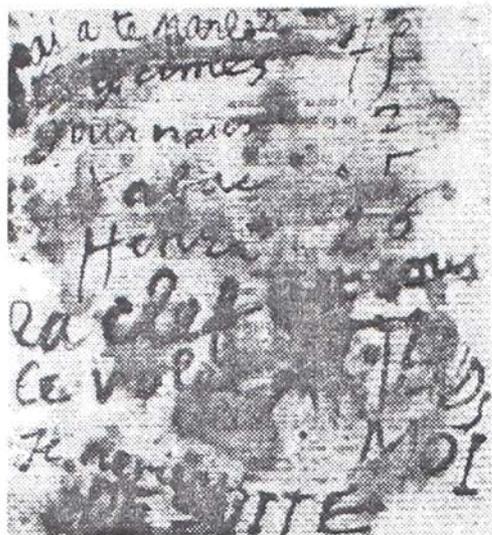
Vieja ruina decrepito campanario  
Pero es pues donde que esto  
Que te voy a tomar  
De tu viejo mentón gris  
Si no se desprecia mi nariz  
Siento el olor de la barba  
Y he aquí que ahora habla y dice  
Mascullador y adormecido  
¿Me oyes has comprendido?  
Mi barba ladra toda la noche  
Mi pichón mi lindo pájaro  
Tengo hambre de barba  
Mi festín está servido  
Mi alimento mi guiso  
De olas de vientos de hormigas  
Como hasta que la muerte resulta  
Gris guisado de la barba  
¿Cómo encuentras tú, bello niño  
La barba del anciano  
Tirada después de tanto tiempo  
Rociada toda de llantos?  
¿Te parece que produce  
Un operante efecto?  
Mi barba de brasa y sangre  
Mi ardiente barba  
Yo la encuentro mi pariente  
Mi generador mi sangre  
Cegadora para mi joven ángel  
Un instrumento horroroso  
De uso asaz peligroso  
Sierpe de innúmeros repliegues  
Nudo de recuerdos y olvidos  
Ahora todo se oscurece  
Es la tempestad de la barba





Al alba un rumor gruñe  
De la barba de los mil gritos  
La trompeta de barba muge  
Mañoso viejo maldito  
Tus deberes tus cuidados  
Viejo tejedor sagaz  
Los trenzaste en tapices  
Que hoy te protegen  
De cualquier amenaza  
O he aquí que yace y surge  
Bajo tu vieja canija nariz  
La parra de lúpulo gris  
Tendida como red cazadora  
Desgracia para quien se adormece  
Sobre esta tramposa almohada  
Desgracia quien no ha comprendido  
Lo que acecha en su abrigo  
Los cien ojos semicerrados de tu barba  
Hebras insolentes niño débil  
Mira bien lo que yo soy  
Acaba tus decires imprudentes  
Yo soy el castillo de barba  
Yo soy la cisterna de los ecos  
La barquilla el barco  
Empavesado de barba  
Yo soy el moviente cortinado  
El camisón la bandera  
Yo soy el pájaro estratégico  
De las alas de barba  
De rodillas joven distraído  
Deletrea el manuscrito  
Del gran cuerpo de barba  
Cada día ahí son inscriptos  
Mis ayunos mis apetitos





Texto menú geografía  
Descifra el árbol de la vida  
Mapa de anhelos insatisfechos  
Desplegada como plegaria  
Leída en el libro de mi barba  
Cinta de barba de los sabios de Oriente  
Larga ruta enlutada  
Ocelada por ojos sonrientes  
Palacio de barba de Judea  
Con millones de pájaros gorjeantes  
Cálida napa desenrollada  
Hierba de barba de los sabios  
Bajo nuestros temblorosos pasos expuesta  
Incomodando te burlas rapaz  
Del mentón lampiño del anciano  
Toda mi cara con esmero  
Liberada de su crin  
¿No debí afeitarme a la mañana?  
¿Desplumado mis mofletes?  
Mi rostro del cual te mofas  
Brilla por el destello de su tintura  
Como el hueco de mi mano  
Mientes viejo hilandero obstinado  
Mientras que rasuras  
Desde una óptica falaz  
Un pelo ocioso  
Tu verdadera barba no ha dejado  
Un instante de alargarse  
Viejo gusano de seda viejo astuto  
Mis ojos no serán engañados  
Percibo tu barba secreta  
Barba de largas veladas  
Barba de faltas inexpiadas  
Barba de consternados deliberantes

Carne de barba de los amantes  
Barba de vanas esperas  
De los vigías de los sitiados  
Barba de las ocasiones perdidas  
Barba de los renunciamientos  
Hediondo silo de lana  
Barba envenenada de Isaías  
Barba de los barones del Báltico  
Y del caballero de Hungría  
Maléfica muralla surgida  
En el mentón de los demonios de Asia  
Escucha la música linda  
El estruendo de las campanas de barba  
Suena y aterra  
Abreva m'hijito  
En las aguas del mentón fecundo  
Acudan compañeros míos  
Cuando nuestros vasos se llenen  
Con los jugos de barba  
Nuestros corazones apaciguados festejarán  
La gris bebida  
He perdido toda noción  
De lecciones aprendidas  
He dormido la mona  
Hasta el mediodía  
El vino de barba  
Pelo de barba fuego alocado  
Cola de barba  
A la huevo pasado por agua  
Por aquí la salida  
Barba en el mentón barba en la nariz  
Barba en el culo del recién nacido  
Tus lindos ojos brillan



# CARTA del Trascendente Sátrapa JEAN DUBUFFET Al Regente Vasco Tartuca

París, 27 picos 87 E.P.

Sagaz Aristarca



No puedo negar. Me ocupaba de enlucidos y raspaduras cuando un brazo me empujó, desmesurado, ¿quién se ha dedicado al barro y a todas las cremas azotadas del mundo y ebulliciones ignobles? Me empujó. ¿Le opuse yo el menor obstáculo? No. ¿Me complazco con que ese brazo monstruoso me aparte de toda noción discernible y de todo pensamiento confesable y me transporte al corazón de un elemento sin razón ni luz, un elemento donde la aguja de la brújula se desimanta de modo que ya no se encuentra allí más Norte ni Oriente? Allí fui completado y deleitado. Y lo adquirido, que usted consentirá todavía, no me parece para condenar tanto. ¿Hube, después de esa complacencia, al manifestarse un vicio malicioso de viejo mono macaco, de **poner en cuestión** la única virtud de esas cremas ellas mismas azotadas: su materialidad, y de orientarlas en un sentido abominable de descorporización y de polivalencia que está perfectamente opuesta a su naturaleza de barros y a sus legítimas aspiraciones? Allí fui complacido. ¿Hice muestra de un espíritu tortuoso y maléfico al constreñir esos magmas inocentes por cambiarse en una equívoca floración de animales extraños y fallados, en rostros gesticulantes y en toda suerte de falaces alegorías, en ruiseños lugares embusteros, incluso a veces en flores, tendiendo así a renacer con ellos un universo de composición homólogo a aquello por lo cual había pretendido extenderme, para volverme hacia ellos,

pero por lo que todas las nociones serían deliberadamente falseadas, modificadas y desnaturalizadas? Lo he hecho. ¿Me senté después de eso sobre ese montón de fantasmas y de aberraciones, con una risa burlona de serpiente cascabel convulsionaria y probé de mirar gustoso y contentamente a esas absurdas creaciones que son como una música que no tuviera una clave fija sino cambiante, que estaría regida al mismo tiempo por varias claves inconciliables? En ese delicioso trabajo ¿actué de falsificador de cerraduras, de limador de llaves, de mezclador de cifras? ¿Adorné por añadidura mi hediondo laberinto de puertas sucesivas amablemente abiertas y detrás de las cuales un petardo, puesto traidoramente a nivel del pie, aguarda al que benévolaente entra? Yo creo que lo hice. ¿En todo el desarrollo de esta nefasta empresa, me comporté como una araña cada vez más retorcida y ponzoñosa? La hora de reconocerlo ha llegado.



¡Que mi deplorable historia sirva al menos de ejemplo! Quiero que sirva de lección a toda actinia demasiado curiosa que captará como me ha captado la envidia de tener un saber más largo sobre los seres y las cosas por el medio de cambiarlos un poco en alguna otra cosa. Que se sepa bien lo que viene. Que se recuerde el frenesí al que pronto llega el demasiado ávido practicante y el demasiado impaciente buscador de información, quien ya no toma más el tiempo, una vez que ha cambiado la cosa al considerarla en su nuevo estado, sino que inmediatamente empieza a cambiar aquello, con todo un sistema de derrapes laterales que transportan, en todo momento, la operación de un carril sobre otro, sin que esta patinada ya no termine sino en el instante solemne donde el lúcido e implacable Regente Campanero de Hora proceda al acta.

Con las efusiones físicas, ambifísicas y patafísicas de vuestro

**Jean Dubuffet**  
Sátrapa.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

Tomado de *Dossiers du College de Pataphysique*, N°10'11, «Quelques introductions au Cosmorama de Jean Dubuffet, Satrape», Paris, 8, LXXXVII. (años 50 del calendario occidental). **Material cedido por Eva García. [Traducción C. R.]**

# JEAN DUBUFFET Y SUS TÉCNICAS

Una de las personalidades fundamentales, en el proceso de transformación del arte de la última década,\* es sin duda alguna la del pintor francés Jean Dubuffet (1901). Si a los dieciséis años de edad se inició en el arte, un largo intervalo de silencio, de crisis y de madurez letárgica hubo de separarle de su segunda y verdadera época creadora, comenzada en 1944. Mucho tiempo atrás, había experimentado ya la atracción de los «irregulares del arte»: visionarios, mediums, enfermos mentales, y también el gusto por el arte infantil o popular. También cuenta en su historia el interés que siempre mostrara hacia la música y la poesía, en la que compusiera obras obedeciendo al influjo de Poe. La atracción dual de lo trágico y de lo humorístico, unida a una pasión por la invención, son las determinaciones más amplias de su pintura, que, como justamente señala Georges Limbour, no es sino una «historia exaltada de materiales y de técnicas», explicando con claridad que lo que apasiona al artista «es la materia, pero no solamente la materia pictórica, sino la materia misma, *los materiales de los que está compuesto el universo*».

Obvio es decir que este interés por lo material no es el de un científico, ni siquiera el de un lógico enamorado de las texturas por sí mismas. Tampoco cabría concebirlo como una mera percepción de la verdad especificada por Nicolás de Stael al decir que «hay a veces una montaña de espíritu en una parcela de materia». Es más que todo eso. Como auténtico creador, Dubuffet intuye las expresiones peculiares a cada materia y goza produciendo interferencias entre las esencias y los fenómenos, interviniendo así en el secreto de la morfología universal. En sus escritos confiesa el placer que siente al mezclar hechos que no pertenecen al mismo registro, verificando transportes, metamorfosis. De ahí que, tras una breve etapa en la cual aún pinta cuadros al óleo (figuras, calles, paisajes), con pasta Lisa y colores Volentes (1944), pasara a otra en la que rechaza radicalmente todos los procedimientos habituales. Como soporte emplea

con frecuencia láminas de cartón piedra, sobre las que deposita gruesas capas de mixturas especiales, a base de yeso, cal, carbón triturado, goma, barniz, arena, incorporando en ocasiones piedrecitas, pequeños fragmentos de vidrio, bramantes deshilachados, polvo metálico, escorias de hierro, arcilla, resina, y otros diversos elementos, que adquieren una calidad densa y pesante, que crea más que reproduce los aspectos buscados por el pintor.

Mediante el rayado dibuja la superficie, a pequeños rasgos discontinuos, o con un trazado intenso, irregular y cruel, que raramente otorga a la obra un carácter inequívoco. «Mi intención—confiesa— es el que el dibujo no confiera a la figura ninguna forma definida, sino que, por el contrario, le impida tomar tal o cual forma particular y la mantenga en una situación de concepto general.» Prácticamente, esta técnica origina un esquematismo elemental sobre una superficie cuya riqueza de textura y calidades es el primer valor estético. Queda así el elemento lineal rehundido como en las insculturas prehistóricas. En cuanto a la sugestión más patente de lo dominante en la textura, ya hemos señalado la complacencia en el equívoco de Dubuffet. En sus *Corps de Dames*, las estructuras confunden lo geométrico con la carnación, en inversiones alusivas. Limbour señala que «entre los numerosos cuerpos de mujer, pintados con colores severos y terrosos, o por el contrario bastante suaves... la forma es tratada como un paisaje: esas gigantes están hechas de sierras, de llanos, de volcanes y también de carne humana». El informalismo revela aquí un anhelo de caos, un placer en trastornar, en negar los límites de las determinaciones naturales. Sus *Sols et Terrains*, *Paysages philosophiques*, *Tables y Pierres*, muestran de otro lado el amor del pintor por los humildes objetos, por las materias, por lo deleznable, sucio, inadvertido y despreciado. Otros artistas de nuestro tiempo, como Hans Arp y Joan Miró, y antes Gaudí, habían mostrado similar interés, pero elegían las cosas pa-

ra destacarlas y revelar su sentido por la forma, mientras que Dubuffet las extrae de su medio para integrarlas en otro no menos equívoco, cambiando simplemente las reglas del juego.

Su invención constante de procedimientos, de modos de aglutinar y de trabajar las materias le ha llevado asimismo al *collage*, también con un sentido diferente al de la antigua innovación surrealista. Sus paisajes y figuras ejecutadas con trozos de alas de mariposas, como los *assemblages* de improntas de tinta china (1953-55), han de contarse entre las aportaciones más originales de esta línea del arte en nuestros días. Incluso a la pintura al óleo le ha dado Dubuffet la posibilidad de una reelaboración, por confabulación de figuras a base de fragmentos recortados de una preparación pintada. En el dominio de lo tridimensional, Dubuffet ejecuta sus *Petites Statues de la Vie Précaire* (1954), con papeles de periódicos, carbón vegetal, detritus metálicos, esponjas, sarmientos, mandrágoras y otros materiales heteróclitos, buscando el efecto esencial de mágica disidencia causada por su integración y por las distintas imágenes que sugieren a la interpretación espontánea. En cuanto al valor que tales obras cobren a la mirada del contemplador, no puede silenciarse su ambitedencia, pues repelen y atraen como algo prohibido y fugazmente entrevisto. Lo que la configuración incierta, que sigue con frecuencia los *graffiti* de paredes y suelos de las calles, parece negar o contradecir con sarcasmo, la apretada calidad de la materia lo afirma y transfigura. Aun en las obras más tremendas, cual *Les voueux de mariage* (1955), cuyos dos personajes son fantasmas de aspecto monolítico en materia blanquecina, la vilencia casi erótica de la valoración textural adquiere una vibración intensa.

La integración de sugerencias emotivas por fragmentos celulares del campo pictórico es siempre extraordinaria. Por ello puede decir Ribemont-Dessaignes que cada trozo de terreno transformado en un gran jardín desborda sus propios límites, componiendo una cosmogonía propia del autor. Los pormenores de sus obras son más prodigiosos que los conjuntos y esta inversión de valores, este triunfo de la materia sobre la forma, parece la risa del elemento telúrico ante los fantasmas de las existencias particulares. Son especialmente sobrecogedoras, algunas obras en que las apariciones surgen como

fosilizadas, produciendo la impresión de un transcurso de tiempo incalculable. Dubuffet consigue en esos «relieves» una repetición angustiosa del conflicto entre los mundos orgánico, inorgánico y psíquico. En algún momento creemos encontrar la solución, la coincidencia, en forma de extraña flor mineral. Pero las más de las veces los desdoblamientos de imágenes se suceden hasta el infinito, como en la monotonía del desierto.

Cual antes se dijo, Jean Dubuffet ha declarado sin reservas el carácter espiritual, marginal, de las materias e imágenes por él intervenidas o creadas, afirmación formulada en los términos que siguen: «Se me ha acudido, que podrían existir ritmos comunes, sistemas de movimientos idénticos, entre las formas y aspectos que toma a la mirada la materia física, y las danzas mentales que se instituyen en el espíritu del hombre. He tenido la impresión, en todo caso, de que ciertas de tales pinturas conducían a representaciones que pueden sorprender al espíritu como una transposición, hecha sensible por los ojos, del funcionamiento de la maquinaria mental, una especie de cinemática del pensamiento; en suma, he aquí por qué las he denominado paisajes mentales.»

Es interesante anotar el hecho de que Dubuffet emplea las mismas palabras que un tratadista de simbología, Marius Schneider, para referirse al fenómeno de conexión entre los mundos interior y exterior, psíquico y físico, pues alude a los «ritmos comunes». Asimismo hemos de recordar que la Psicología de la Forma, una de las ciencias más recientes, ha introducido el concepto del *isomorfismo* o, mejor, ha revalorizado las antiguas ideas sobre el tema, probando que las mismas esencias pueden aparecer en forma psíquica, ideativa, o física y configurante. Con todo ello, se responde bastante a la célebre pregunta de William Blake, «Decidme: ¿Qué es un pensamiento?»

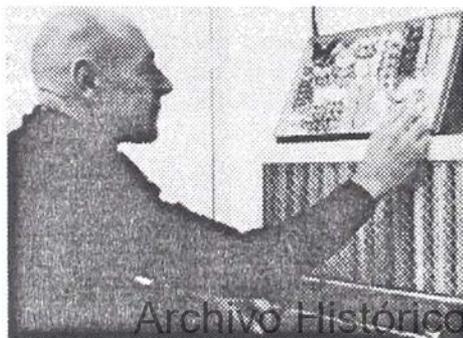
—JUAN-EDUARDO CIRLOT

\* El ensayo se incluye en: J. E. Cirlot, *El arte otro. Informalismo en la escultura y pintura más recientes*, Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 1957.

Juan Eduardo Cirlot (Barcelona, 1916-1973) fue poeta, crítico del arte pictórico, explorador de los símbolos y compositor musical.



El color de la voz



Mariposas

(...) Jean Dubuffet supone que no sólo él se siente violentamente atraído por el suelo; todo el mundo está atraído por él, respondiendo a vínculos profundos. Aunque el suelo casi nunca ocupa la atención de la conciencia, los ojos cuyas miradas no controlamos, registran datos de los que todos somos tributarios. Así, el espectador ignora la existencia de suelos y cielos, paredes y cuerpos, pero los siente profundamente. Dubuffet sostiene que las nueve décimas partes de los hechos psíquicos que condicionan nuestro ser pasan al margen de la conciencia.

Lo que forma la base y la raíz de nuestro ser es lo que nunca miramos, lo que escapa a la conciencia. Los hechos demasiado enormes que se encuentran delante de nuestra nariz escapan: la conciencia se ocupa de lo que es poco conocido. Así, pues, la predilección de Jean Dubuffet no se dirige hacia los suelos pintorescos o lujosos o excepcionales que, por ello precisamente, concentran la atención. Dubuffet no tiene preferencia por las cosas excepcionales, trata de reencontrar la mirada de un hombre medio y ordinario. En todo sentido, sólo se interesa por las cosas más comunes y más cotidianas. El suelo desprovisto de accidentes y particularidades, el suelo oscuro, cualquier piso sucio o polvoriento son para él, verdaderos lugares de predilección.

Debemos hacer notar (observar) que los cuadros de Dubuffet representan suelos vistos desde arriba, con una mirada vertical; suelos de poca superficie, generalmente ocres como muchos de París y vistos perpendicularmente. Lo que esos suelos sugerían era la paz. Paz tónica y ardiente, llanuras desnudas y vacías, silenciosas superficies ininterrumpidas, donde nada llega a romper con la homogeneidad, la continuidad. Dubuffet ama el mundo homogéneo y límpido como los mares, los cielos, las estepas, los desiertos sin jalones ni límites. Dubuffet aspira a realizar una pintura que le dé esta equivalencia. Si el terreno se ve reducido a la superficie de una tela, esto no significa ni debe significar nada para nadie, o tal vez signifique mucho más para todos, ya que ello aumenta la confusión por el vértigo que ocasiona el equívoco de la dimensión y el hecho de percibir el mismo aliento de los grandes espacios escalado por una superficie tan pequeña. Así se elimina y zozobra la noción misma de dimensión.

Bajo el pincel revelador de Jean Dubuffet los suelos insensibles vuelven a la vida. Un toque sobre la tela, un *assemblage* y esas piedras polvoriantas comienzan a vivir con su pátina y sus colores espesos que el tiempo poco a poco incorporó. El pincel de Jean Dubuffet limpia estos depósitos luminosos y los hace resplandecer con todo su esplendor.

—EVA GARCIA

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

Eva García, pintora nacida en 1920, perteneció al núcleo patafísico argentino. Este texto fue aportado, para su reproducción, por su autora a nuestro colaborador Ignacio Vázquez, quien por su parte alentó esta dubuffetiana zona.

# LORENZO GARCÍA VEGA

FOTOGRAFÍAS DE MARTA LINDNER



Lorenzo García Vega nació en Jagüey Grande, Matanzas, Cuba, en 1926. Fue integrante de los consejos de redacción de las revistas *Orígenes* (Cuba, 1944-1956) y *escandalar* (Nueva York, 1977-1984). En los años 90, codirigió la revista *Újule*. En su país natal, fue Premio Nacional de Literatura en 1952. Salió de Cuba en 1968 y, luego de residir en distintas partes del mundo (Nueva York, Madrid), arraigó en Playa Albina, Miami, hace alrededor de veinte años. Publicó poesía, cuentos, novela, ensayos —aunque en la mayoría de los casos se trata de verdadera mistura genérica— bajo títulos como *Suite para la espera* (1948), *Espirales del cuje* (1952), *Cetrería del títere* (1960), *Antología de la novela cubana* (1960), *Ritmos acribillados* (1972), *Rostros del reverso* (1974), *Los años de Orígenes* (1979), *Poemas para penúltima vez* (1991), *Variaciones a como veredicto para sol de otras dudas* (1993), *Collages de un notario* (1993), *Espacios para lo huyuyo* (1993), *Vilis* (1998) y *Palindromo en otra cerradura* (1999).

# VÍSCERAS

---

Vísceras. Cuando calla el otro, vísceras. Lo que expone García Vega son las vísceras del yo, las tripas del lenguaje. Las del yo en el pretérito porque continuamente los textos regresan al atasco de 1936, el año de la muerte de Ricardo Reis; asimismo a lo obsesivo del carrito de helados, del Central azucarero, del colchón en el baldío. Vísceras del yo, también, en el modo de escoger los escenarios. Y es que los espacios están siempre definidos, aunque *transcurran* por la óptica, que se deja (a su vez) seducir por el fenómeno. A menudo una impresión hará saltar la imagen y el reflejo se producirá, multiplicado, y en un deslizamiento, por los canales ya abolidos del cronómetro. Al hablar de lugares no los fija: uno los ve fluir y, ya flujo, son indeterminados. Es el texto segregado, la fijación a lápiz, lo que otorga a la movilidad en el segmento espacio-tiempo identidad genérica.

La condición oscura, empero, radical, la dan las turbulencias. Como hablamos de vísceras, los cólicos. Escribir-excrementar crece en forma de despojo, hasta que estalla, en dimensión de oblicuidad. Porque las líneas bregan por la restauración (con nuevas propiedades) de realidades percibidas y los polos del pasado (certero ahora que es re-escrito). Aunque no basta: habría que insistir para que cobre certidumbre. Y después está lo autista, lo que permanece en sí, que junto al ir diciendo, refiriendo, definiendo, constituye la disyuntiva clave de lo escrito. La percepción autista es acto conducente a rápidos *flashbacks* que se insertan, intercalan, y manchan con sus cuadros la linealidad. Entonces, vísceras. Cuando el otro es ciego, vísceras: que palpe lo viscoso.

Todo esto vertido en un código *avant-garde*, sinusoide y arqueado: como un tránsito tortuoso e intestinal. Eso sí, con afán de que el decir anule no al sujeto sino la vulgar soberanía de lo externo. Meter al mundo en cajitas (el caos restringido a pocos ángulos). Sin embargo, cornellianas, estas cajas verbales equivalen al abdomen: colgadas en el muro de la página ostentan su interior, se *muestran*. Así que lo intestino, la experiencia del autista, precisa exhibición.

Para mí que esta escritura es el equivalente de aquel rito oriental.

—LEÓN FÉLIX BATISTA

[Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

León Félix Batista (ver *tsé=tsé* # 6) nació en República Dominicana, en 1964.  
Su último libro es *Vicio* (1999), que aparecerá reescrito en la Argentina como *Cronico*.

# TALLER DEL DESMONTAJE

El carrito de helados, con su musiquita, un pozo. Fue una tarde muy machucada, con verde amarillo. Tarde con sustancia verde amarillo.

El carrito con su musiquita, pasando. Había que ser tan artificial como para poder, totalmente, zodiacalizar un rincón de un reparto que era, a la vez, rincón de la ciudad.

Todo eso tenía que ver con un pozo. Si no se entendía que todo eso tenía que ver con un pozo, no se acababa de entender qué cosa podía ser eso.

Con un pozo.

Y un carrito de helados, su música, comenzando el asunto. Se puede creer que el Nouveau Roman no necesita tener no sólo un buen comienzo, sino que tampoco necesita tener ninguna clase de comienzo. Pero las cosas no son tan sencillas. Todo necesita tener un comienzo, por muy malo que sea éste y, por lo tanto, el Nouveau Roman también lo necesita, sea como sea ese comienzo.

Un maestro de enseñanza primaria tiene patio, lleno de cotorras. Un patio lleno de troncos, de residuos. Ahí tiene su vivienda. Hay un tronco de árbol seco que es como sugerencia del fragmento de un castillo que se disecó. Todos los troncos secos hacen, a la vez, como la sugerencia de un castillo de troncos. Eso tiene un color de miel vieja, petrificada. Eso recuerda una vieja redecilla del tiempo, una vieja redecilla de la década del 30. Se vuelve, se pasea, se cambia, y todo termina, al final, con la impresión de que sólo hay un castillo. Hay como telarañas. Se pasea, y todo es un mundo de telarañas, de muñecas viejas que parecen telarañas, de telarañas que acaban siendo —sugiriendo— como la textura de muñecas viejas. El suelo está lleno de hojas viejas.

Claró que, eso sí, un comienzo no necesita ser, rigurosamente, un verdadero comienzo. Un comienzo puede ser, eso sí, un comienzo que no comience nunca. O, dicho de otra manera, un comienzo puede ser tan sin comienzo, que hasta toda la novela consista en ser ese comienzo que nunca acaba de comenzar. Esto, por supuesto, es lo primero que hay que tener en cuenta.

Comenzar, entonces, por lo que hasta pueda ser que no tenga comienzo.

O como psicodrama. Uno está en lo amarillo-sol (también verde machucado con amarillo) de un patio, y recorre una misma distancia, una y otra vez, contándose (inventándose) una historia que puede ser la del maestro que se enreda con la telaraña de su patio. Enredarse en la telaraña del patio implica traer el pasado al presente, implica traer viejos objetos, viejas fotografías. Pero ¿cómo se vive un pasado que se guarda y se repasa como una colección de objetos? ¿Se vive como un presente o como un pasado? ¿Si se vive como un presente, nos convertimos en un fantasma?, ¿si se vive en un pasado, nos volvemos en unos añoradores de lo que ya no está?

Así que vendría a ser como un autista que se inventa cuentos. El autista vive en una Playa Albina, frente a un canal. Se inventa historias. Él ha visto una pareja de presuntos hippies que llegaron de New Jersey. La pareja que se enamoró de una estatua de yeso, en el patio de un Garden. O post-modernismo. Angeles sobre una calle albina. Vuelvo a la búsqueda de la colchoneta, en pleno mediodía. Por supuesto, ya no la encuentro. La colchoneta, y las filas de casas amarillas, pertenecían a otro texto. A un texto que viví, pero que ya no vivo. Ahora he entrado en un texto post-modernista. Ahora sí tengo que deconstruirlo todo. Al hacerlo así, al fragmentar hasta lo último, aparecen los ángeles, sobre la calle. Antes había estado el doctor Fantasma, pero Fantasma era, todavía, un solo centro, y con ello todo yo, y todo el mundo que me rodeaba, se fantasmalizaba en un foco. Ahora no, ahora el Centro se ha fragmentado, ha perdido el Centro, y con ello, puedo ver ángeles sobre la calle, pero esto no significa que el mundo se me convierta en un mundo angélico. No, hay ángeles, pero hay la zona de la colchoneta perdida (la colchoneta se perdió, pero queda su zona), y la zona del carrito de helados, y una zona donde queda un rostro, y otros, y otros focos.

Trataré de hacerme entender.

Me siento confundido con respecto a lo que pueda expresar. Muy confundido. Quiero expresarme como un principiante del postmodernismo, y de inmediato me aturdo.

Doy vueltas, y vueltas, y sigo aturdido.

Entonces sueño, con un fotomontaje.

Entonces, parodiando al fotomontaje, yo abro un Sumario.

La cosa sería así:

SUMARIO- Entrada en la Clasificación. / Antecedentes en mi vida. / El rizoma. / Una pareja que se encuentra con una estatua de yeso. / La manera conque me he debatido con las cajitas. / La manera conque me he debatido con el kaleidoscopio. / El Diccionario, los aforismos, y los sueños. / Las coordenadas entre la luz neón y un patio en Jagüey Grande. / O cómo Duchamp se relaciona con los supermercados. / De la *Suite para la espera* a lo Zen descubierto en España: o cómo, para ser postmodernista, hay que empezar por ser modernista.

Entrada en la Clasificación.- Se trata de una especial necesidad que, desde hace un buen tiempo, se me ha ido imponiendo más y más: la necesidad del Inventario. Llegar, ver, y de inmediato requerir la libreta de apuntes para ir consignando, minuciosamente, todos los detalles de eso que pueda tener frente a mí.

Inventariar, pues, como si se estuviera en un supermercado, libreta en mano, anotando todas las latas que, alineadas, se exhiben en los enormes estantes (¡qué gran placer puede ser esto!). Inventariar latas, pero además, inventariar toda la vida, tal como si ésta también estuviese compuesta por latas.

Todo etiquetado, todo registrado. Todo, idéntico, puesto uno al lado del otro. Todo, sucesivamente, en filas.

Las imágenes, por supuesto, pueden irrumpir. Las imágenes, por supuesto, no se pierden.

Pero, después que irrumpen las imágenes, entonces, ineluctablemente, también vendrá su clasificación, su inventario.

Habrà que inventariarlo todo, entonces. Y ya esto también lo había pensado Duchamp: «Que todo el texto sea un catálogo», así nos dijo. Esto fue lo que nos dijo Duchamp.

*Antecedentes en mi vida.*- Toda mi vida he estado rondando alrededor de los inventarios, de los catálogos, y de las clasificaciones. No me cabe duda. Que esto ha sido así,

no me cabe duda. Catálogos Pero debo matizar esto que acabo de decir. Debo dividirlo en etapas, debo matizarlo. No puedo lanzar, como de sopetón, esto de que toda mi vida he estado rondando alrededor de los catálogos.

Así es. Debo decir que he estado rondando..., pero inmediatamente debo matizar.

Hubo una etapa, una etapa que constituyó la mayor parte de mi vida, y en la cual, desde el principio, estuve metido en una actividad que, sin saberlo, sin ningún género de duda no dejaba de ser un ordenamiento. Sin duda, un ordenamiento. Cuando muy niño, por ejemplo, por supuesto que me entusiasmé con los juguetes. Mis juguetes eran mis imágenes: jugaba con ellos, dormía con ellos, y continuamente los llevaba a todas partes. No me desprendía de ellos, no. Pero sucedía que, a los pocos días de tenerlos, entonces cogía un hacha y los rompía. Rompía todos mis juguetes, y me obsesionaba (¡qué poca edad tenía!) con todas las piezas rodando por el suelo: cuerdas, patas de soldados de plomo, ramajes de tiras doradas, cabezas de muñecos, etc.

Me obsesionaba.

Pero entonces (y aquí viene la cosa), inmediatamente después de romper los juguetes, me venía el delirio de acumular sus pedacitos, para así disponerlos. ¡Que no se quedara ni un solo pedacito!, eso era el asunto. Metía en sobrecitos, por lo tanto, a las cabezas de muñeco, a las cuerdas, a las patas de soldado, ¡qué sé yo!, con el solo objeto de inventariar todo eso. ¡Se quiere cosa más rara! Rompía, para después poder inventariar. Fue muy raro eso, pero fue. Y como ya dije, fue el principio de esa etapa que se llevó la mayor parte de mi vida, y en la cual, sin que supiera bien lo que hacía, y mucho menos sin que supiera denominar lo que hacía, me dedicaba a hacer, sin saberlo, lo que ya ahora puedo comprender que era una catalogación.

Fue muy extraño, entonces: desde mi infancia me dediqué a..., sin que tuviese la más mínima idea de lo que estaba haciendo. Fue, pudiéramos decir, la larga etapa de mi vida, con infancia incluida, donde me dediqué a los catálogos, sin saber que estaba dedicado a los catálogos.

*El rizoma.*- El rizoma, eso es de lo que hablaron Deleuze y Guattari. Ellos dijeron que la estructura del pensamiento estaba dominada por el delirio arborescente, por el delirio con las raíces.

Yo también me he pasado la vida con todo eso, que ahora me parece espantoso, y que consistía en buscarse las raíces. Buscarse las raíces, o rascarse el ombligo; pasarse la vida en eso.

Me pasé la vida con las obsesiones con una cuchillita de afeitar, y con el psiquiatra, y con el Edipo, y con la búsqueda del árbol conque me podría identificar.

Me pasé la vida y ya desde el principio, en mi juventud, escribí mi libro sobre mi infancia, las Espirales del cuje, donde traté de describirme como si fuera desde lo arbóreo. Muchos años en eso.

Pero después, al comenzar a escribir mis como memorias- *El oficio de perder*-, mi búsqueda, sin que yo lo supiera conscientemente, se dirigió no hacia las raíces, sino hacia el Laberinto. Incluso llegué a pensar en otro posible título para el libro que estaba escribiendo: el título sería *No mueras sin Laberinto*.

El deseo, dijeron Deleuze y Guattari, no estaba en las raíces, en el complejo de Edipo, sino que estaba horizontalmente creado.

Creado horizontalmente, creado en el Laberinto, me fui diciendo yo, mientras fui escribiendo *El oficio de perder*. Me fui diciendo, y fui buscando un Laberinto -No mueras sin Laberinto- durante todo el tiempo en que estuve escribiendo mi libro, pero nunca hasta ahora, hasta el momento en que terminé el libro, y en que después que lo terminé me tuve que someter a cuatro bypasses, supe que, contrario a toda persecución de las raíces, se trataba de la búsqueda del rizoma, o sea, se trataba de eso que no es una raíz como la que busqué en mi libro de juventud *Espirales del cuje*, sino que se trataba de una red de raíces, ninguna de las cuales llegaba a ser el Centro.

Así que ya no me interesa el Centro, ya sé que no existe mi Centro. Y no está mal saber eso que, después de haber escrito mi libro, he llegado a saber. Nunca es tarde si la dicha es buena.

Una pareja que se encuentra con una estatua de yeso.- Son Bonifacio y Sol Montero, la pareja que llegada de New Jersey, se ha encontrado con una mediocrísima estatua de yeso en un Kindergarten de esta Playa Albina.

Esta es una novela a medias, una novela sin centro y, por ello, una novela interminable. Es una novela que uno siempre la está comenzando, o es una novela que, desde el principio —con la estatua de yeso—, siempre está sin parar, continuando en lo mismo. La fea, mediocrísima, insignificante estatua de yeso, no se sabe ni qué función puede haber llenado en el patio del feo Kindergarten.

El estuco, del italiano stucco, es, según el Diccionario, «Masa de yeso y cola: el estuco adquiere fácilmente gran brillo. // Pasta de cal y mármol pulverizado con que se cubren las paredes interiores de las casas».

Una insignificante estatua la del Kindergarten, insignificante estatua con insignificante historia —si es que tiene alguna historia—, pero vista desde el comienzo, si es que la novela tiene algún comienzo, por la pareja, Bonifacio y Sol, procedente de New Jersey.

El Angel de estuco, rostro del arte barroco, ha servido también, al postmodernista Baudrillard, como máximo ejemplo para sus tesis.

Y la novela comienza, si es que la novela comienza, con Bonifacio y Sol que, apenas después de bajarse del bus que los trae de New Jersey, se precipitan hacia el lugar donde estaba la estatua de yeso (y esto, este pedazo de texto, ¿de la misma manera en que en otro pedazo de texto, Martí, acabado de llegar a Caracas, y sin quitarse el polvo del viajero, se precipitó hacia la estatua de Bolívar?) para así, pegados a la cerquita que rodeaba al parque de los niños, quedar en éxtasis ante el susodicho estuco de medio pelo.

Por lo que desde el comienzo, si es que la novela tiene comienzo, la mirada de Bonifacio y Sol resbala por entre un cochinito plástico de color violeta, y por entre un Pato Donald de azul desleído por las lluvias, y por un estuco de Mickey Mouse, también colocado en una fuente de estuco.

La mirada de Bonifacio y Sol resbala, pero siempre para, al final, quedar colocada sobre el Angel de estuco, o sea, sobre la estatua de yeso del Kindergarten.

Y en el comienzo mismo de la novela (si es, repito, que esta novela tiene un comienzo), cuando Bonifacio y Sol quedan en éxtasis ante la estatua del Angel de yeso, el Autor nos da unos detalles interesantes sobre la vida de esta pareja. Datos por los cuales sabemos, entre otras cosas, que ella y él, Sol y Bonifacio, se habían conocido en la Iglesia Científica Cristiana de María Baker Glover Eddy, ya que ellos pertenecieron a esa congregación religiosa.

Pero, sobre todo, en esta novela del Angel de yeso, hay que tener en cuenta esta cita que dice así:

«De la comparación sistemática entre principio y final, Roland Barthes extrae un método de análisis estructural de una novela: «Establecer, en primer lugar, los dos conjuntos límite, inicial y terminal, después explorar por qué vías, mediante qué transformaciones, qué movilizaciones, el segundo se acerca al primero o se separa de él: hace falta, en suma, definir el paso de un equilibrio a otro, a través la "caja negra"».

O sea que, de acuerdo con lo dicho por Roland Barthes, y que el Autor pretende seguir al pie de la letra, el Capítulo 1 trae la condición científico cristiana de la pareja llegada

de New Jersey, así como relata de inmediato la manera en que esta pareja se convierte en adoradora del Ángel de estuco. Pero entonces, después, el Capítulo 2 ofrecerá la reproducción de lo dicho en las últimas páginas de la novela (últimas páginas de la novela, todavía no escritas, por supuesto), y esto así para que, en los restantes capítulos, el Lector se vaya enterando de las vías por las cuales la reproducción exacta de las últimas páginas de la novela, insertas en el Capítulo 2, se llegan a aproximar a lo dicho en el Capítulo 1. Pero ¿se podrá entender esto que estoy diciendo? ¿Podré encontrar la caja negra?

La manera con que me he debatido con las cajitas.- Mi largo discurso con las cajitas. La cosa, sencillamente, podría resumirse así: he paseado, durante tiempos y tiempos, en busca de un argumento. Recorría, por ejemplo, una calle, y allí me encontraba y soñaba con una colchoneta tirada en un solar yermo, o con la memoria que me sobreviene de un cuadro pintado por un loco, cuadro donde había cuatro idénticas filas llenas, cada una de ellas, con idénticas casas amarillas. Una colchoneta tirada, o el recuerdo de unas casas amarillas pintadas por un loco. Yo he querido, durante un buen trozo de tiempo, encontrar el relato de esa colchoneta o del recuerdo de esas casas pintadas. Yo he querido, durante un buen tiempo, encontrar el posible propósito narrativo de todo eso.

O yo he querido que una novela descubriese el narrativo Centro de esa pareja compuesta por dos antiguos congregantes de la Iglesia Científica Cristiana, y que llegaban desde New Jersey para caer en éxtasis ante una estatua de yeso. Yo le daba vueltas (me he pasado, increíblemente, buena parte de mis últimos años haciendo eso) a esa presencia que tenía que encontrar, a esa presencia que, aunque escondida, tenía que estar en la colchoneta tirada, o en el absurdo hecho de ese Bonifacio y Sol pegados a la cerca de un Kindergarten. Eso, me decía, tenía que significar, narrativamente, algo.

Yo daba vueltas, pero no encontraba el relato: no encontraba el Centro, ni la presencia, ni el propósito, ni nada que me pudiera conducir a una novela.

Yo daba vueltas, hasta que, sin poder encontrar el Centro, yo empecé a soñar la reducción de las imágenes a dimensión de pequeños objetos, y a soñar, después, que esos pequeños objetos pudiesen entrar en cajitas. Pero ¿qué me podía resolver ese sueño con las cajitas?, ¿cómo yo podía sustituir la búsqueda de un Centro que no encontraba, con el delirio en que reduciría las imágenes hasta me-

terlas en cajitas? O sea, ¿qué relación podría haber entre una novela a la cual no le acababa de encontrar el Centro, con un mundo pequeño donde primarían las pequeñas muñecas y los soldaditos de plomo?

Pues bien, debatiéndome con esas preguntas, recuerdo que entonces me encontré con El libro del Hombre Perfecto del místico persa Nasafi, y en él con estas palabras: «El mundo entero es como una cajita llena de todo tipo de cosas. Nadie se da cuenta de sí mismo ni de esa cajita, excepto el Hombre Perfecto, para quien nada permanece oculto en el Molok o mundo de los fenómenos, en el Malakut o mundo de las Almas o en el Jabarut o mundo de las Inteligencias querubínicas».

Me encontré, pues, con las palabras del místico persa, y confieso que en aquel momento del encuentro me sentí, de cierta manera, tocado por esa posible iluminación por la cual el mundo entero —y por ende todo posible relato—, podría ser una cajita.

Me sentí, repito, tocado, pero como en aquel momento no había llegado al punto de concebir el desmontaje post-modernista, no pude acabar de aclarar mi situación con respecto a las cajitas.

Eso, las cajitas, ¿qué solución podría traer? Yo me sentía tentado por el seductor susurro con que las cajitas se me acercaban. Me sentía tentado por el proceso de yuxtaposición que quizá ellas me podrían ofrecer. Así que me decía que quizá todo consistiera en una cuestión de escala, y en considerar lo que cualquier pequeña pieza, una vez puesta en la debida relación, pudiera tener en potencia.

Podrían llegar a ser las cajitas, me decía, como lo que Roger Caillois dijo, cuando habló de los amigos de las piedras en la China antigua: «Es cuestión de escala. Toda piedra es montaña en potencia. Los iniciados pasan fácilmente de una dimensión a otra (...). Los Inmortales saben crear sitios y penetrar en ellos. Les basta dibujar, pintar: surge entonces una montaña».

Me decía, y me repetía, lo que podría pasar con las cajitas, pero todavía no podía saber cómo eso podía relacionarse con el problema del Centro en un relato.

La manera con que me he debatido con el kaleidoscopio.- Hace muchos años, incontables años, que me obsesiona el kaleidoscopio. Por ejemplo, describiría una fotografía. Describiría la pose del fotografiado, la escena, los objetos que pudiera haber en esa foto. Relataría la circunstancia que rodeaba al fotografiado. Reseñaría lo que se dijo en el momento de fotografiar, así como trataría de encontrar el

relato de que esa fotografía era la expresión. Y entonces pensaba que, si llegara a todas esas descripciones y reseñas, entonces la foto se llegaría a poder identificar con la escena de un caleidoscopio, provista de diversos focos.

O también he pensado que, frente a una historia de la cual sólo se conservan fragmentos, ya que el olvido habría hecho su parte, podría limitarme a triturar sólo un suceso, o a triturar sólo un episodio. Entonces, una vez lograda la trituración, el proceso consistiría en lo siguiente: los fragmentos se convertirían en figuritas, en reducidas piezas, y esto entremezclado con el olvido que, ya vuelto cúmulo de vacíos, se expresaría como pequeñas y abstractas formas plásticas, cubiertas con el color. Y, así, ¿no sería esto como escena de caleidoscopio?

También, dándole vueltas y vueltas a la construcción de un caleidoscopio, he comprendido esto, dicho por Perls, F: «Tú crees estar ante una ventana, pero estás ante un espejo».

O hasta cayendo en la psicoterapia (¡delirante que soy!), me he encontrado con el caleidoscopio, cuando he consultado *El hombre doliente* de Viktor E. Frankl: «El conocimiento humano se interpreta según el modelo del caleidoscopio cuando el hombre, en el marco de la imagen que el kalidoscopismo se hace de su conocimiento, aparece como alguien que se limita a "diseñar" su "mundo", es decir, como alguien que en todos sus "diseños de mundo" se expresa siempre a sí mismo, y a través de ese "mundo" se ve sólo a sí mismo, al diseñado». / «En el caleidoscopio se hace visible una imagen u otra según las piedrecitas multicolores que se lancen...»

El caleidoscopio, entonces, hasta con el hombre doliente. Por lo que también, en las páginas de «El oficio de perder», mientras tratando de construir el Laberinto, me proponía, continuamente, como tarea, muchas veces indisolublemente unida a esa construcción, el levantar un caleidoscopio.

¿Qué ha significado para mí eso del caleidoscopio?

En un principio, hace muchos años, cuando escribí mis primeros libros, el kalidoscopismo fue el intento de expresar lo que estaba muy unido a mi infancia. Era lo bonito, infantil y tierno de algunos recuerdos, a los que intenté expresar como si fueran conjuntos de pedacitos de colores.

Después, cuando cada vez más me fui aferrando al collage (el collage es la expresión que más amo), me encontré que éste también podía ser móvil, y que quizá tuviera como un centro que se perdía continuamente, y que este

centro, continuamente perdido, podía continuamente ser sustituido por otro centro. ¡Se quiere cosa más sabrosa!

¡Era el clic lo que había descubierto! El darle a la visión un clic, como si tuviera un aparato en la mano, y entonces lograr que apareciera otra visión. Por ejemplo, podía aparecer Bonifacio y Sol, la pareja de trsnochados hippies, alucinándose bajo un sol de noventa grados, mientras contemplaban al Angel de estuco, pero yo podía, utilizando el clic, cambiarlos de lugar, en su escena de cristalitas de colores, y esto hasta el punto de que, entre tantas cosas que se pueden lograr, cambiara la temperatura caliginosa del Kindergarten por el frío de un día invernal en la Iglesia Científica Cristiana de New Jersey.

Me iba acercando más y más, pues, a una plena conciencia del caleidoscopio (esto lo iba comprobando a medida que iba escribiendo mi libro «El oficio de perder»): primero los cristalitas del recuerdo; después el collage; por último, lo móvil del clic donde, entre tantas cosas, el Angel de estuco podía pasar del verano de un lugar al invierno de otro lugar.

Pero no fue hasta ahora, unos meses después de haber terminado «El oficio de perder», que habiéndome internado de nuevo en Derrida, me vino la iluminación de lo que durante todos mis últimos años yo he estado buscando en el caleidoscopio.

¡Era el continuo descentramiento lo que yo he estado buscando con el caleidoscopio, aunque no lo he sabido hasta ahora, cuando he terminado mi libro!

¿El caleidoscopio que tanto me ha gustado, pero que hasta ahora no he acabado de encontrarle el juego, no será mi manera de deconstruir? O sea, lo que también me pregunto, ahora que he comenzado a leer a Derrida, es si no lo habré estado leyendo, sin saberlo, desde hace un buen trozo de tiempo.

*El Diccionario, los aforismos, y los sueños.*- También lo que me obsede, y me seguirá obsediendo: el Diccionario, los aforismos, los sueños. Diccionario para así, en riguroso orden alfabético, ir disecando la palabra de su sentido habitual e inyectarle, entonces, el sentido procedente del más peregrino de los centros. Es decir, cada palabra liberada de sus relaciones habituales para que así pueda ser vista desde su no-centro más periférico y, con ello, entregue peregrinas imágenes, inusitadas asociaciones, nuevos relatos. O

también como que, en este Diccionario, las palabras fueran descritas en función de una posible sin-razón. Por ejemplo, voy a poner como ese Diccionario presentaría la palabra rúbrica : RUBRICA f. (lat. rubrica). Señal roja que se pone en una cosa. // La rúbrica con su señal roja, colocada al principio del Capítulo 2, nos ayudaría a comprender la visión plástica que sostiene a ese Capítulo1 que acabamos de leer, ya que, una vez que avisados, por la señal, a aprovechar la relectura, se nos hará evidente la necesidad de unos borrachos (los borrachos —también arrimados a la cerca donde estaban Bonifacio y Sol—, aunque presentes en la primera lectura, se nos habían pasado desapercibidos, tal como si fuesen insignificantes significantes). O sea, la rúbrica, en lo que a la lectura de la novela se refiere, viene a corresponder a lo que, en la plástica, o en el kaleidoscopio, es ese movimiento por medio del cual logramos que un trasladado objeto llegue a significar algo distinto a lo que en un primer momento podía indicar.

O los aforismos, también, deben contribuir a la deconstrucción. Deben contribuir a la destrucción del Centro. Así que aforismos no para centrar, sino para descentrar y de esa manera, con ello, trayendo también el kaleidoscopio. Por ejemplo, he aquí una muestra de esa clase de aforismos, tal como yo los concibo: "Si me volviera loco me gustaría gritar: ¡Gerundio cervical a la vista!"

O los sueños. Después que acabé de escribir a *Vilis*, menos me interesa el posible sueño que pudiera encontrarse en los sueños. ¿Qué quiero decir? Quiero decir que el batirme con los sueños, durante el tiempo que estuve por las calles de Vilis, fue también uno de los factores que me convirtió en un postmodernista. Salí de Vilis buscándole el rizoma a lo onírico, o lo que es lo mismo, deconstruyendo los sueños. ¡Pura superficie!, entonces, es con lo que me he encontrado. He terminado viendo a los sueños como pura superficie, y como para que ellos sirvan a quitarle el Centro a todo lo que tenemos enfrente

*Las coordenadas entre la luz neón y un patio en Jagüey Grande-* Había un patio en Jagüey Grande, cuando yo era niño. Era de noche, y habían traído un cocodrilo muerto, de la ciénaga de Zapata. ¿El cocodrilo estaba ensangrentado, en el medio del patio? No recuerdo ya casi nada, yo apenas tenía unos años de vida. Sólo me queda, de todo aquello, la luz, ¿Luz de unos farotes, luz de unas bujías? No lo puedo recordar, pero sí sé que aquella luz fue la protomateria de un tipo de luz que iba a encontrar después, y que ha sido la luz neón.

¿Cómo esto?

La luz neón no estaba en los años de aquel patio de Jagüey en que estaba —o sueño que estaba— el cocodrilo muerto, pero eso sí, aquella luz de aquel patio no me cabe duda de que era el antecedente de esa luz neón que más tarde, y sobre todo en mi adolescencia, yo iba a descubrir.

¿Que cómo explico esto? Esto, diría Deleuze, no es explicable arborescentemente. No hay ninguna verticalidad. Hay un rizoma. Yo me meto por la luz de un patio donde hay un cocodrilo muerto y seguro que hay una bombilla de luz neón en un cuarto de mi adolescencia. Pero explicarlo, eso sí, no es buscar ningún Centro. No hay Centro que valga. Una vez con la luz neón, o con el cocodrilo muerto, no se sabe por donde yo pueda salir.

O cómo Duchamp se relaciona con los supermercados.- Para llegar a ser consciente de esta relación tuvo que derramarse un buen chorrito de años. Años de paseos, años de aislamiento, por la Playa Albina. Ya he dicho, y vuelto a decir, como todos los días me dirigía hacia un solar yermo adonde había una colchoneta. Fue un tiempo de iconos, de alucinación con objetos perdidos. Y ahí también fue, en ese tiempo, cuando empecé a soñar con las luces de los supermercados. Al principio, por supuesto, no tomé conciencia, del todo, de lo que esta atracción de las luces podía significar, pero después mi atracción como que se me hizo consciente, como que se intelectualizó, y así pude establecer relaciones. «Que todo el texto sea un catálogo», repito que dijo Duchamp. ¡El texto un catálogo!, esto fue lo que entendí, esto fue lo que me permitió establecer la relación. Y esto, convertido en mi nueva manera, consciente, de mirar las cosas, fue la que me hizo entrever ese Centro descentrado de lo postmodernista: una nueva estructura. Me había, entonces, enamorado de los supermercados (por años he estado trabajando como bag boy), me enamoré de un color verde, y de un color amarillo, resplandecientes en la noche de un Centro Comercial. O sea, es que casi puedo decir que ya sólo me interesan esos anuncios lumínicos, esos anuncios que se han ido incorporando a la noche hasta el punto de que ésta, ya, no es el techo nocturno que nos cubre, sino un telón grande que sirve para hacerle el juego a la quincallería (simulacro) de la iluminación. Y así, sucede que un Angel anuncia una venta especial de latas, pero eso no es sólo para que, por muy peregrino que sea esto, sólo sea esto: un ángel dedicado a la propaganda, sino para indicar que, ahora, como el Angel anuncia, la trompeta —su trompeta— estará indisolublemente unida al destino de las

latas. ¿Me pueden entender lo que voy diciendo? Y hago esta pregunta porque el lenguaje de lo postmodernista (dicen que también se puede decir PoSTmOdErNista) si es extremadamente difícil, imagínense lo que puede ser en boca de un principiante.

*De la Suite para la espera a lo Zen descubierto en España: o cómo, para ser postmodernista, hay que empezar por ser modernista.*- Para ser Postmodernista había que empezar por ser modernista. Así que pasé por un proceso que quizá ha tenido tres partes. La primera parte consistió en entrar en el modernismo, en la vanguardia, a los veinte años. A los veinte años yo escribí *La Suite para la espera*, y ahí me encontré conque, sobre todo, lo que yo quería expresar era la superposición. Superposición, yuxtaposición, el delirio de colocar, unas junto a otras, capas y capas de todo lo que se pudiera encontrar. Así que, sobre todo, he sido moderno a través de la mezcla. Durante toda mi vida, me he alucinado con el hecho de poder unirlo todo. Así que tuve, en esta primera parte del proceso, experiencias increíbles. Conocí, por ejemplo, que había habido tiempo en que las camas de bronce se pintaban con el color azul, o con el color rosado. Esto, saber esto, me impresionó muchísimo. Pero no me bastaba con esto, con el juego imaginativo que esta noticia podía traerme, sino que, de inmediato, como siempre me sucede, me sobrevinía el demonio de la superposición. Quería más... Y, como cuando se busca una cosa la cosa se encuentra, me encontraba con lo que me ofrecía un verso de Virgilio Piñera: «Sobre un león inmensamente hermoso / una guajira hila su tristeza». ¡Tremendo!, de inmediato me puse a superponer. ¿Cómo fue eso? Pues bien, me hice un grabado mental donde el demonio de la superposición, o sea un grabado mental en que, superpuestos, estaban la cama de bronce, el león, y la guajira triste. Esto fue, pues, lo que siempre me ocurrió durante la primera parte del proceso, pero esto tenía sus riesgos. ¿A qué tipo de riesgos me refiero? Pues bien, a cosas como éstas: a veces la superposición podía conducirme hacia el relato, pero al relato de cosas tan desemejantes, que el resultado era, cuando lo intentaba, caer en el casi disparate, o en una manera de discurso autista. Y esto, por supuesto, me llevaba hacia una completa depresión. Pero después de la primera parte del proceso vino, como es natural que así suceda, la segunda parte del proceso. ¿En qué consistió esa segunda parte? Pues en el encuentro con el Zen, en un tiempo en que salí de mi país, y llegué a Es-

paña. ¡Encuentro con el Zen! Desde el principio, entonces, me entró por aquello dicho por Hui-Neng, aquello de que ninguna cosa es. "Desde el principio ninguna cosa es", decía Hui-Neng, y esto me facilitó el poder rechazar los ídolos. Me fijé, pues, al rechazo de los ídolos. Sin embargo, durante años la cosa no ha estado resuelta, pues me sucedía lo siguiente: mi pasión por la superposición, adquirida durante la primera parte de mi proceso, implicaba a la vez la necesidad de acumular objetos, pero a esto, superposición y acumulación de objetos, como se puede ver a primera vista, no sabía de que manera lo podría ensamblar con ese Vacío Zen donde ninguna cosa es. Y así fue la cosa, y así pasaron años. Pero he aquí que, después de un buen tiempo, me llegó la tercera parte del Proceso y, con ello, he podido acercarme a la síntesis. La cosa ha consistido en lo siguiente: vine a dar con el rizoma de Deleuze y Guattari, mientras yo estaba tratando de construir un Laberinto, en el libro el oficio de perder que acabo de terminar.

Construir un laberinto, eso fue lo que me propuse en el libro y, desde ahí, al terminarlo —curioso el asunto—, acabé comprendiendo que esto no era otra cosa que el rizoma de Deleuze: o sea, comprendí que en vez de buscar una raíz central, la cuestión del Laberinto tenía que proyectarse en una búsqueda de toda una red, mezcla de raíces. Cada nudo, entonces, encontrándose a través de un impensado enredo, con cualquier otro nudo. ¡Aquí está el asunto!, me dije. Y ya con ello, me sobrevino la síntesis (o, más bien, la búsqueda de la síntesis) en que ahora consiste la tercera parte de mi Proceso: o sea, una nueva búsqueda, postmodernista, que me permitirá amarrar, a través del rizoma, el ninguna cosa es de Hui-Neng con la obsesiva acumulación de objetos que toda superposición conlleva. Veremos como pueda seguir explicando esto.

3

(Chakra que no funciona).

Esto que estoy relatando es un canal artificial; así como, también, a esto le pudiera añadir un lago artificial.

Un canal, o un lago, o una vieja botella verde. Es decir, una botella verde que flota en un agua, que también es como si fuera artificial.

Y esto, que tengo frente a mí, no es un sueño. Es real.

Es lo artificial de un canal artificial, pero es real.

Así como es real lo de un lago. O real la botella verde que flotara —flota— sobre un agua que, en realidad, no parece que fuera agua.

Y, esto que estoy diciendo, lo he visto —lo veo— en un mediodía que acabo de tener. Esto es lo que empezó porque junté mis piernas.

Juntas, mis piernas —mediodía—, se cerró la malla, o juntas se cerró un saco de malla, digo.

Cuando se cerró, o lo que se cerró, resulta que contenía mi segundo chakra. Una malla —malla bien tejida, por cierto— que, por supuesto, resulta que servía para detener el agua.

Se alza el pecho. Entra el aire por la nariz. Una cesta, o un saco de malla, deteniendo el agua, el agua que está debajo. Y el lugar donde estoy, con el supuesto chakra, es un canal artificial, así como lo que puedo relatar puede ser un lago artificial. Un lago artificial no es lo irreal, ya lo he dicho. Un lago artificial, como también un canal, es lo que ahora tengo, frente a los ojos.

Y los cambios, alzando el pecho; juntas, también, las rodillas.

Un sin número de cambios, juntas mis piernas.

Pues me muevo con el agua. Un cesto de malla, o un saco de malla, encima de la humedad del agua que, corre por mis lados.

Estoy —con toda exactitud lo digo— frente a un canal.

Pero ¿cómo es posible que el agua vuelva y se repare por la pelvis, cuando el canal sólo es ...? O sea, que la situación es ésta: que se mueve el agua; que el cambio, el agua, se repara y se mueve, pero todo esto frente a un canal como de cartón, frente a un lago sin sentido, o frente a una botella verde, flotando en agua artificial l(?).

Y ya que tocas la arcilla —o como la cera— del pretil que está en el puente del canal. Tocas la supuesta cera del pretil, mientras tus piernas se juntan, pero en el canal, o en el lago, o en la botella verde sobre el agua artificial, no puede haber ninguna marea. ¿Cómo es eso? Eso no se entiende.

Tú contienes, juntas las piernas —esas piernas donde el apresamiento de la cesta de malla—, todo el anaranjado. Tú apresas el agua bajo la cesta de malla, pero como puede haber, pese a tus piernas juntas con anaranjado, un cambio, en un canal sin cambio? Esto no lo entiende ni dios.

Pues a nadie se le ocurriría nadar sobre las escasas aguas, aguas con la botella verde, de un canal artificial que tiene un pretil como de cera. Eso es inimaginable, a nadie se le ocurriría.

Ahora yo miraba, sólo miraba. El descascararse, sólo el descascararse, de unos recuerdos. Es que hablo del cinematógrafo feo, de lechada sucia, que estaba frente a este canal. El cine que ya no existe, pues hace un mes que lo cerraron.

Veo, es increíble —es noticia de crónica roja de los periódicos—, esa pareja de jóvenes científicos cristianos, Bonifacio y Sol que, sin saber nadar ni saber nada de la vida, hicieron de suicidas Romeo y Julieta, para ahogarse en las escasas aguas del canal artificial.

Por la pelvis debería pasar toda el agua del mundo. Yo debería tener lágrimas para eso. Debería de haber tenido lágrimas para una muchacha, y para un muchacho, científicos cristianos, lanzándose por la noche, frente a un cine. Cine cerrado y que fue, siempre, cine de medio pelo.

Pero las Tamas, indóciles, se enredan. Pues (sin duda, no debo hacerme ilusiones, mi realidad es ésta) por esos pelos sucios, por esa botella sucia en un agua artificial, no puede pasar nada. Y yo debería tener lágrimas para eso, pero yo no tengo lágrimas para eso.

Yo sólo suelo, a lo más, conocer un color anaranjado. Yo, a lo más, he juntado mis piernas, mientras el saco de malla cuando el agua pasando por la pelvis. Pero hay un gato feo frente a ese cine que ya abandonaron, o la pareja de suicidas jóvenes que aquella misma madrugada sacaron, ahogados, del canal.

Anaranjado. Con el sonido vam. O con la U, dentro de las copas del Tarot. Es delirante, pero yo, pese a todo, delirantemente no puedo evitar que mis piernas se junten, añorando la dulzura del chakra, Swadhisthana.

Bailando el jazz, ahora, por unos segundos (debo, aunque hace mucho calor, hacer ejercicios, ya que estoy malo del corazón). No hay duda, bailando el jazz. Flexible la pelvis, camino. Camino, flexión en las rodillas y meneando las caderas. O después, de espaldas, con la kundalini a todo meter, juntando las piernas, separándolas, juntándolas.

O, mediante la respiración, la llegada del prana. O, mediante la respiración, los nadis, Ida y Pingala.

O...

Juntando mis piernas.

Es delirante, pero no puedo evitarlo.

Y cuando son las cuatro de la tarde, y pasa el bus por frente al banco de madera que está colocado junto al puente que está arriba del canal artificial, todo se vuelve tan seco que da pena leer como yo lo hago, con catarro en este momento, esta observación del *Rosarium philosophorum*: «Conoce, mi hijo, que ésta nuestra piedra (...) está compuesta de cuatro elementos. Debe ser dividida y sus miembros separados (...) y entonces transformada en la naturaleza que está dentro de esto.»

Aunque yo, pese a mi lectura, lamentablemente no sé una papa de Alquimia.

O sea, lo que estoy queriendo decir, y seguiré queriéndolo decir, y nunca lo podré decir, es que yo pronuncio el vam, y repito la U, mientras mantengo las piernas unidas.

O sea, lo que estoy queriendo decir, y seguiré queriéndolo decir, y nunca lo podré decir, es que hasta pudiera haber una luna, y dentro de la luna un caimán con cola de pescado que, al final, resultara ser la kundalini.

Pero ¿de qué me vale querer decir, y seguir queriendo decir, y nunca poder decir? De nada me vale. Yo junto mis piernas, y vuelvo a juntar mis piernas, y pudiera haber un anaranjado, y pudiera volver a haber un anaranjado, y meneando las caderas, como si fuera un músico de jazz, pero de nada vale.

Un canal artificial sólo tiene al frente un cine que ya no funciona. Un lago verde es el lugar por donde sólo pasa un carrito de helados que tiene una musiquita.

Yo tengo catarro, y a mí los catarros me dan muy malos.

Y una botella verde, flotando en un agua artificial, sólo es la escena, lamentable, de unos jóvenes ahogándose, por ser suicidas y por no saber nadar, en un canal que casi no tiene agua.

Y así, como es natural, seguiré juntando las piernas, pero nada funciona. Yo estoy, como diríamos, metido en el cine de medio pelo que ya cerraron, para ser el espectador inútil de la película que ya no van a echar.

Pues, lo peor, es que todo esto que estoy diciendo no sé ni cómo lo podré decir. Así que, aunque da pena repetirlo, a mí sólo me queda pedalear sobre una bicicleta que no existe, ya que lo que es eso, Ida y Pingala, que con corrientes polares hicieran rodar mis chakras, es algo de lo que, frente a un canal artificial, sólo me queda hablar, como diríamos, por gusto. Pues, ¡hay que ver las boberías que uno

puede imaginar, cuando uno no acaba de saber, bien, cómo puede ser la cosa de verdad!

4

(De día todos los gatos son rizoma).

Metido por dentro de una ciudad. Mojado. La toalla me rodea el cuello cuando voy a salir por la puerta del subway.

El grupo de jóvenes delincuentes. Y es entonces cuando mi hija quiere que abra el lugar donde un perro ha quedado encerrado.

Estoy como buscando un lugar que conocí: ¿Italia? Hay el recuerdo de una ciudad en lo blanco —estatua— de una mañana. Chirico.

Chirico. El animal está desesperado porque lo saquen del lugar donde está encerrado. Pero cuando por fin me decido a abrir, lo que sale no es el perro de que me hablaba mi hija, sino un gato agresivo. Ciegos. Ciudad llena de ciegos. Por lo que la relación entre la mañana —mañana que puede ser clasificada como clásica— de una ciudad, y el malentendido que una multitud de ciegos implica. Y además la puerta, pues además de la cerradura, la puerta estaba cerrada, como con piedras.

Las estatuas, ya se sabe, son ciegas. Pero decir esto no me acaba de colocar en el centro de lo que puede ser un rizoma. Por lo que es la lucha con el gato, para que no entre. Hay que evitar que el gato entre. Pero lo peor es que esta tarde es tan absurda que yo no sé ni qué hacer. Habría que hacer algo, pero yo no sé lo que se pueda hacer.

Por lo que doy vueltas; trato; pero, al final, no doy pie con bola. Ni nunca acabaré de dar pie con bola, pues la puerta, y además la cerradura, y un gato agresivo que quiere salir, pero lo peor es que no hay ningún gato, y con este sábado de hoy, con gato inexistente, lo más incalificable es que todo resulta aburridísimo.

5

(Un secreto debidamente guardado).

Me decidí a registrarlo, ya que valía la pena consignar ese auténtico testimonio. Se trata de un silencio —¡todo un silencio!— desde un soleado mediodía, y casi como que ti-

tiritando de frío. El nombre, Alberto, de ese lírico, bien podría, desde las polvosas, anacrónicas y olvidadas, páginas de un relato que nunca dejó de ser absolutamente mediocre, recibir los atronadores aplausos —tales como una salva— de una pucha de lectores incuestionablemente inexistentes. Eso se me ocurrió, sin que hubiese ninguna necesidad de que fuese así, en uno de estos obligados paseos a que me veo obligado, diariamente, dada mi delicada condición post-operatoria. Y es de mencionar que esto no es siempre así, pues en otras condiciones, idénticas a ésta que, ahora, consigno aquí, no logré decir ni esta boca es mía. Así que, sea como sea, estoy disfrutando, en el día de hoy, de la ligera ventaja que puede proporcionar un secreto debidamente guardado; así como, tampoco, por lo tanto, las cosas están tan mal como, con alguna razón, bien pudiera pensarse lo estuvieran. Siempre, pues, entonces, cuando menos se piensa en ello, se puede contar con un rayito de esperanza. Menos mal.

6

(El cadete constitucional).

Él iba delante, mucho más adelante que yo que, por tener, debido a mi condición post-operatoria, en ese momento el pie izquierdo hinchado, estaba caminando con bastante lentitud.

Él era el teniente Rank, el maestro cívico (así, en cierta época, se les llamaba a los maestros del ejército constitucional) que, hasta hace dos años, la fecha de su muerte, estuvo caminando por este lugar donde, con mi pie hinchado, lo veo avanzar con paso rápido y, por tanto, llevándome una gran ventaja.

Pero yo, ahora, además de caminar, estaba atravesando por un day dream bastante complicado. Era un day dream donde había un dragón. Un dragón que, mojado por el agua de una manguera que no estaba en el sueño precisamente, sino en el patio de una casa destartalada al lado de cuya cerca yo iba caminando, se sintió tan molesto y furioso (me estoy refiriendo, por supuesto, al dragón onírico) que, sin ninguna razón, empezó a llamar: «Margarita, Margarita!»

Margarita, que yo supiera, no tenía nada que ver con nadie que yo conociera con ese nombre.

Entonces el dragón (y aquí fue cuando, dentro del day dream, yo empecé a temer que mi pie izquierdo fuera a seguir hinchándose), increíblemente, no sólo dejó de gritar, sino que, a la vista del difunto maestro cívico (quien aunque ya más lejos y como cruzando la calle, se incorporó al day dream hasta el grado de retroceder de donde estaba, para así entrar en ese paisaje onírico donde estaba el patio con manguera), empezó a disolverse en como gotas viscosas y, lo que fue más increíble, empezó a disolverse bajo el recuerdo de un danzón, del tiempo de la nana, cuyo título era «El cadete constitucional».

Todo esto, todo, sucedió en menos de lo que canta un gallo, pero a mí, aunque esto parezca absurdo, me impresionó de tal manera que, a pesar de tener mi pie izquierdo hinchado, me puse a caminar con la mayor rapidez que pude hasta que, como un tiro, pude entrar en mi casa y, ya casi, casi bajo el terror, llegue a oír cuando, en un momento determinado de ese «El cadete constitucional», alguien detenía la música (y esto, efectivamente, así sucedía antes, dentro del danzón), daba tres pitazos, y entonces, después de eso, lograba que, con más fuerza que nunca, se reanudara aquello, bailado en los años de mi infancia, por parejas que, por cierto, ya hace muchos años que se han muerto.

7

(El acordeón).

En el Hospital, en el salón de terapia, ejecutando uno de los ejercicios que consiste en mover mis brazos extendidos, mientras mis puños cerrados parecían agarrar un acordeón (por eso este ejercicio se llama así: El Acordeón), sentí que un alambre, alambre conque creo me han cosido el esternón, podía salirse de lugar y, lo que es peor, sentí que, a semejanza del cordón de un zapato, podría terminar como con su nudo deshecho.

En el salón de terapia, mientras los post-operados simulábamos (y yo entre ellos) que estábamos tocando un acordeón, una música de rock, incontinenti, sucedió a un fragmento, serenísimo de *El mar* de Debussy. Pero este paso, paso demasiado violento, entre las olas de Debussy, y el escándalo del rock, no es que precisamente me hiciera trastabillar con mi imaginario acordeón torcido, sino que, sin que supiera bien cómo, me hizo, repentinamente, caer en un day dream.

El day dream, sin que sepa bien cómo decirlo, estalló

como un big bam, y de súbito se volvió un amarillo. Pero era un amarillo pálido, o seroso, o desleído. Un amarillo que yo había visto ya, en la madrugada en que, acostado en una camilla, empezaron los preparativos para la operación del corazón.

Pero esto no fue lo importante. Lo amarillo en sí no fue lo importante del todo, sino el hecho de que, por unos minutos (¡juro que fue así!) ese color que se me presentaba como pálido, o como seroso, se convirtió en un catalizador que, entre otras funciones, me volvió invisible por el espacio de un instante. Es extraño. Repito, fue por un instante. Pero lo tremendo del caso no fue sólo la experiencia de la invisibilidad, sino que, con ella, me sentí tan insignificante que temí que, cuando volviera a ser visible, todo mundo, sin reírse siquiera, iba a encontrar justificable el hecho de que yo moviera un acordeón inexistente, ya que todos, sin que les cupiese ninguna duda, iban a saber que eso, para mí, no era un ejercicio terapéutico, sino, más bien, lo relacionado con el karma.

8

(Empinando el Coronel).

Frente a una plaza inexistente (a lo lejos se ven las luces con colores de un Supermercado), me sobreviene el day dream con los autos, camiones, y rastras. Vuelvo a ver aquella vieja colchoneta, tirada en una tierra baldía, que tantas veces visité hace algunos años cuando, debido al segundo infarto, tenía que caminar, como ahora tengo que hacerlo debido a mi reciente operación, todos los días.

Ahora, por supuesto, aunque la veo en el day dream, ya no hay ninguna colchoneta, y la tierra baldía se ha convertido en el lugar donde se levanta un flamante templo bautista. Pero ahora, con mi pie izquierdo hinchado frente al templo bautista, se trata de un day dream muy peligroso donde, en un momento determinado, y habiendo llegado a un determinado punto de la acera, aparece un niño con la cabeza que yo tuve en mi infancia y manejando un papalote, o más bien empinando un Coronel, que se desliza, esplendoroso, por el azul tramo de cielo que está colocado sobre el templo bautista. Es un niño que no fui yo, aunque tiene lo que fue mi cabeza, y soy yo manejando un Coronel, cuando en realidad yo nunca supe empinar no sólo papalotes, sino ni siquiera una chiringa.

Así que, en estos días post-operatorios, un niño, con lo que fue mi cabeza, empina un Coronel sobre el templo bautista, pero lo tremendo y peligroso de esto es que, en ese mismo momento, siento que los autos, camiones, o rastras, que pasan por la calle, van a entrar en la acera, dispuestos a acabar de destrozar mi esternón envuelto en alambres.

Pues parece, pienso yo, que con la operación me he vuelto tan vulnerable que, ya, ningún vehículo va a respetar mi condición de peatón.

9

(Derrida al agua).

Fue un bypass. Ahora un muro, el muy intenso amarillo de la luz de la tarde, y un verde fuertísimo. Esto, cuadrulado por el cristal de una ventana, mientras me ejercito recogiendo manzanas.

Me planto sobre el suelo, con las piernas separadas, entonces extendiendo el brazo derecho para recoger manzanas invisibles. Después extendiendo el brazo izquierdo, para recoger, con la mano correspondiente, otras manzanas inexistentes.

Unas manzanas inexistentes por aquí, unas manzanas inexistentes por allí. Mi tórax, envuelto por los alambres, me parece un juego de papel. Pero ¿qué quiero decir con esto?

¿Qué pasa cuando un muro se enchumba de amarillo y de verde?

¿Cómo se extendió una arteria después que se la injertó en otro lugar?

Y, sobre todo, mientras la música indirecta rueda por este gimnasio del pabellón cardiológico, donde ahora estoy recogiendo manzanas, se producen los siguientes fragmentos de un day dream:

-he roto mis papeles escritos y los he tirado en un cesto;

-vuelco el cesto sobre una alfombra;

-los papeles rotos, y volcados sobre la alfombra, son como un texto que Derrida hubiese reconstruido;

-este discurso que Derrida ha descentrado consta, entre otras cosas, de los siguientes rotos pedazos: un pedazo cubierto de anillos; otro roto pedazo, pero donde unos pájaros se han logrado mantener un topacio en otro pedazo, mientras también se encuentra un fragmento sobre mi padre y mi madre; un dibujo de mi tórax, sin el alambre;

-el discurso de papeles rotos, después que el cesto de

papeles se vuelca, no sólo cubre una alfombra, sino que también me cubre a mí;

-o sea, que me digo, mientras recojo la última manzana invisible: «Todos estos pedazos reconstruidos por Derrida, pueden estar llenando mi vida post-operatoria.»

¡Hay que ver las idioteces que se le pueden ocurrir a uno!

10

(El hotel vacío).

Se me ocurre, a veces que, después de los bypass, mi esqueleto, peligrosamente, me está bailando por dentro.

Un bailoteo del esqueleto que, también peligrosamente, me trae extraños day dreams durante mis caminatas y durante mis paseos.

Así, apoyando primero el calcañar, y después los dedos del pie izquierdo, en la sala de recuperación del pabellón cardio vascular, fui cayendo en los primeros pasos de un day dream que consistía en pensar que yo era culpable de ejecutar los actos que podrían conducirme a la inocencia.

Así como lo digo: culpable de ejecutar actos que podrían conducir a la inocencia. Como se puede ver, estaba entrando, cuando movía mi pie izquierdo (mi pie izquierdo se mantiene hinchado desde el día de la operación) en un day dream cuya primera enunciación, rarísima, me resultaba, y me sigue resultando, absolutamente ininteligible.

Me apoyaba, como ya dije, en el calcañar y en los dedos del pie izquierdo, por lo que, desde la ininteligible enunciación antedicha, pasé a la siguiente, absurda convicción: no había colocado, en las casillas, las piezas del juego que debía jugar, sino, muy al contrario, las piezas de otro juego, completamente diferente. O sea, me había precipitado a sustituir un juego con otro juego. O, lo que es lo mismo, había dejado de jugar el juego que me correspondía jugar.

Entonces, después de oprimir el calcañar primero, y los dedos de los pies después, y esto cuatro veces seguidas, mirándome al espejo comencé a hacer el mismo ejercicio (opresión de calcañar y dedos), pero ya con el pie derecho.

Continué con el pie derecho y, entonces, mi day dream se iluminó con la siguiente construcción:

fue el hotel del pueblo de campo donde nací, pero ya sin rastros de lo que había sido, pues ya sólo consistía en una

construcción de alambre, dividida (tenía dos pisos) en simétricos cuadrados que fingían ser cubículos, aunque, por supuesto, cubículos vacíos.

Entonces, inmediatamente, yo debería de llenar estos cubículos vacíos (y recuérdese que sólo contaba con un tiempo limitado, ya que sólo cuatro veces debería mover el calcañar y los dedos del pie derecho). Debería de llenarlos y, los llené... Pero erróneamente, pues, en primer lugar, no contaba con nada para llenar esos espacios cuadrículados por los alambres y, en segundo lugar, sabía que me estaba proponiendo hacerlo con lo correspondiente al juego que no era.

Y todo esto, repito, durante un limitadísimo tiempo para hacer lo que, evidentemente, no podía hacer, ya que sólo contaba con el insignificante lapso de tiempo correspondiente a cuatro movimientos con el pie derecho.

Ya lo dije también: el pie izquierdo es el que tengo hinchado, no el pie derecho.

Todo, en la estructura, estaba vacío. Y los cubículos, vacíos, que simulaban ser los abstractos cuadrados de alambre en que se había convertido el hotel del pueblo de campo en que nací, eran a la vez, en mi day dream, como la representación fantasmal de los palcos del cine del pueblo de campo donde nací (este cine quedaba al lado del hotel).

Pero, repito, mientras hice el mini day dream, durante el escaso tiempo en que hice los ejercicios con los pies, todo estaba vacío, y todo era inexistente.

Repito: después de mi operación, cada vez más siento que mi esqueleto, desprendido dentro de mi cuerpo, bailotea que es un contento.

Por un momento también, evocando a los post-modernistas, y recordando a Borges, sentí que mi day dream podría ser como un mapa que se tragaba esa realidad que, tapándola, pretendía evocar.

Yo, vuelvo a confesarlo, poco fue lo que pude entender de este day dream mantenido en el pabellón cardio vascular.

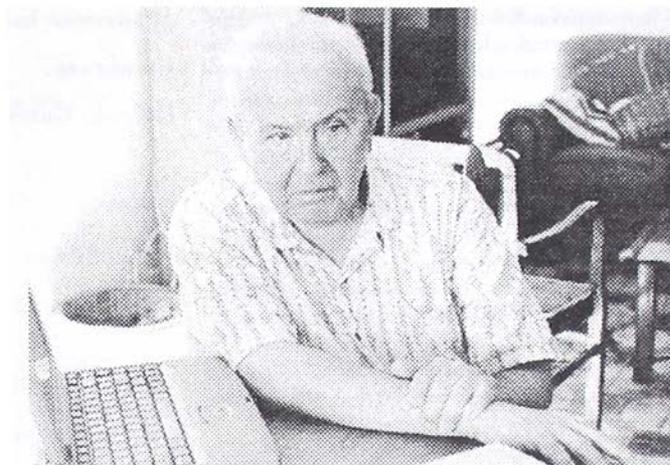
Pero lo curioso, dramático, de todo esto, fue el curioso y abrupto fin que tuvo el day dream post-operatorio (¡juro que terminó así!): pues, irrumpió un grupo de jóvenes neo-nazis vestidos con gabardinas negras, que con sus ametralladoras provocaron una sangrienta masacre. Pero ¿una masacre con quién?, ¿no es que los cuadrados de alambre estaban absolutamente vacíos?

Y, como ya lo he dicho, en el salón de rehabilitación del pabellón cardio vascular ponen toda clase de música, mientras uno hace los ejercicios.

Así que yo pensé (eso lo recuerdo bien), y lo pensé en el momento en que, al terminar mi ejercicio, terminó también mi day dream, que debido a una suplantación dentro de los abstractos cubículos que estaban dentro del hotel del pueblo de campo donde nací, quizá lo que se iba a llevar a cabo era una masacre, con chakras saltando por todos los lados, por ese esqueleto que puede que está bailoteando dentro de mí, desde el mismo día en que me acabé de operar.

Pero, el day dream se acabó, y ya no supe más.

—LORENZO GARCÍA VEGA



# Collage albino

Sigue un precipitado de trechos: algunos de los mensajes, por correo electrónico, de Lorenzo García Vega. Lector declarado de Gombrowicz y de Macedonio Fernández, Lorenzo sabe cómo desviar el cauce hacia un continuo de indefinición, bajo el signo de una voluntad de *inmadurez* equivalente a un insaciable apetito de escritura. Doble exilio trasunta el itinerario de Lorenzo, si se observa a través de su constante ejercitarse en la disidencia, aun cuando las autoridades se llamen Orígenes o Lezama o la Literatura. El *arte autista* que LGV practica, elige no depender de alguna eficacia o valor predeterminado a la escritura. Podría hasta inferirse que se sale de la dimensión de la mera estética literaria, para proponerse como una meditación en el vericuelo o una rumia cuyo objeto se disuelve en sus mismas implicancias. Juega a desarticular toda iconografía desbordándola al inquirir, asediar la fortaleza de cualquier pretensión cristalizadora. —R.J.

Playa Albina. mayo y 99

Amigo Reynaldo Jiménez:

recibí número cinco de tu revista y estoy en espera del seis. Y en cuanto al siete, dime cuándo quieres la colaboración, y cuántas cuartillas puedo mandar. Estoy indeciso en si te envío páginas de «El oficio de perder», o de un «Taller del desmontaje» que ahora estoy intentando y que, como cosa curiosa, va recogiendo

mi post-experiencia del libro que acabo de escribir. ¿Post-experiencia?, ¿cómo es eso? Nunca me había sucedido nada parecido. Resulta que siempre, cuando he terminado un libro, he quedado sin imágenes, sin palabras, y sin querer buscar más. Pero ahora me ha resultado lo contrario, me ha resultado una experiencia rara, y es que «El oficio de perder» podía llevar como subtítulo «No mueras sin Laberinto», y así, durante todo el tiempo del libro me estuve con

eso de fabricar el Laberinto, y pocas veces di pie con bola, y a veces ni bien sabía qué era eso de un Laberinto que yo debería de construir. Pues bien, aquí viene lo extraño y nuevo para mí: después de haber escrito el libro he comprendido lo que he querido buscar, he comprendido lo que quiere decir el Laberinto, y lo que he querido decir con un caleidoscopio que es también caballito de batalla de mi libro.

He comprendido y, lo que es más curioso, he terminado, después del libro, y después de mi operación de bypass, convertido en un Postmodernista total. Ahora comprendo que el Laberinto que he buscado era el descentramiento, o la deconstrucción, o lo que demonios sea. Lo he comprendido, y sé bien que es así. Pero como he llegado a Derrida, y a Deleuze, y a los otros postestructuralistas sin conocer bien su jerga (pues resulta que sé que he llegado —como si fuera un místico— a un lugar, sin saber bien —tengo que confesar mi incultura— qué es lo que se habla en ese lugar), mi condición me parece bastante extraña.

Y ésa, entonces, es la tarea que me estoy proponiendo con «Taller del desmontaje»: volver al Laberinto que quise construir en «El oficio de perder», volver al kaleidoscopio, y a los sueños, y a las cajitas, y a una serie de piezas que desde hace años me obsesionan, y mirarlas ahora desde ese especial Postmodernismo que me ha caído. Un especial Postmodernismo, te repito, que es como de pianista que sólo tocara el piano de oídas, o de pianista sin piano que creyera entender, a su manera, unos alambicados textos que, en realidad, muchos de ellos no los logra entender.

¿Podré decir lo que quiero decir?

Quisiera me hablaras —aunque sé que por e-mail la cosa es difícil— sobre tu viaje a la India. Hace años he estado rondando en torno al Zen, al Nagarjuna, y a la búsqueda sin búsqueda del Vacío, sin que... Pero todo ese andar y andar, como buscando el sentido de una colchoneta tirada en un solar yermo, me ha dejado su huella. Una huella que a veces se identifica con un color, o... Pero me temo todo haya sido una experiencia fallida, o..., aunque..., quizá..., este extraño Postmodernismo (¿anacrónico ya? puede ser, yo tengo tendencia al anacronismo) que ahora me ha tocado, sea como una consecuencia de todos esos años que le he estado dando vueltas al Vacío.

¿Podremos hablar a través del e-mail?

Un abrazo.

Lorenzo García Vega

\*\*\*

Playa Albina, junio y 99

Dilecto reynaldo jiménez:

por supuesto, acepto ese diálogo, intercambio de emails, de que me hablas. Creo que la cosa pudiera resultar buena. Pero no quisiera que se centrara en mi escritura, sino en algo que sería semejante a esto: yo he establecido comunicación contigo buscando comprensión para un texto que, quizá, sea texto de la incomunicación: este *Taller del desmontaje*, del que ahora te envío unas páginas. Pero ¿por qué estoy buscando comprensión?, ¿me siento más inseguro que nunca? No, no creo. Siempre he temido que, en algunos momentos, mi escritura haya podido estar bordeando en lo ininteligible autista. Esto me ha sucedido desde un libro de mi juventud, *Cetrería del títere*, un texto que quisiera esconder ya que, desde el mismo momento en que lo publiqué, en 1961, tuve dudas si no pudiera ser, en algunas de sus páginas, como muestra de lo que no se sabe cómo decir.

Siempre he temido, pues, caer en esa, como escritura autista que, a pesar de todo, parece que no deja de atraerme (después de uno de mis libros últimos, *Espacios para lo huyuyo*, no dejé de sentir un miedo de haberme metido, con ciertos relatos, en un hueco negro), pero ahora, no sé, mi miedo y mi inseguridad toman otra forma: he terminado, después de tres años de escribanía, mis memorias, *El oficio de perder*, y como ya te dije en email anterior, este libro que acaba de terminar, libro en que me propuse la construcción de un Laberinto, extrañamente se ha encaramado sobre mí, precisamente en el momento en que lo he

terminado. ¿Qué quiero decir con esto? Quizá me estoy repitiendo, pero ahí va: quiero decir que el Laberinto que quise construir, ahora sí se ha mostrado de verdad: las piezas de un kaleidoscopio, con las cuales estuve jugando durante las páginas de «El oficio de perder», ahora se me muestran como piezas para una extraña iniciación postmodernista (un postmodernismo, por supuesto, a mi manera, pues como ya te dije, toco al piano sin piano), y todo se me vuelve como un aluvión donde lo autista, o lo ininteligible, parece estar en primer lugar. Pero aquí, entonces, viene la pregunta conque he comenzado este email: ¿por qué busco la comprensión?, ¿me siento más inseguro que nunca? No creo tener respuesta, y no creo que nunca se sabe bien la razón de lo que se está haciendo, en el mismo momento en que uno lo está haciendo. Así que lo único que sé, sencillamente, es que, con ese *taller del desmontaje*, quisiera comenzar a escribir un libro mal escrito (¿no sería bueno, alguna vez, proponerse la escritura de un libro mal escrito?), y que, lector de tu poesía, me gustaría que encaramaras tu diálogo a ese posible comienzo. Pero ¿diálogo?, ¿qué diálogo? ¿Una aprobación? No. Quisiera..., quisiera que, con estos email, me contestaras con tu inmadurez, o con tu autismo, a lo que me temo que, en este «Taller del desmontaje», sólo sea inmadurez y autismo. ¿Podríamos hacer un texto sobre el texto que te envío? Parece que esto, o algo semejante a esto, es lo que me gustaría que hiciéramos. No estaría mal, en dos literatos, un como... como diálogo subliminal. O sea, repito, lo que me gustaría, si es que llegas a sentirte afín con mi texto, es un diálogo en que podamos intercambiar lo mismo las más sencillas preguntas, que los más alambicados silencios escritos. En fin, ¿no estoy delirando?

Seguiremos en comunicación para seguir hablando de la incomunicación.

Marta te envía saludos.

lorenzo

P.D. Me quedé pensando en ese «primer pensamiento acerca de algo, ese que surge justo antes de que uno tenga tiempo para pensarlo», pero ¿eso es así?. ¿es un pensamiento que surge, o es la pura energía que de inmediato se desintegra en pensamientos? A esa energía la estuve tratando de cazar —¡delirante que soy!—. durante años de esta Playa Albina, pero debido a mi oficio de perder, nunca conseguí nada.

P.D. Me gusta mucho Tsé-Tsé. Te agradezco la gran acogida que siempre me has dado en la revista. No sé si se podría, un día, intentar un número especial sobre la vanguardia hispano-americana. Me gustaría que se recogiera, más que las buenas traducciones que se hicieron de lo europeo, lo autóctono disparatado, y hasta lo autóctono kitsch de nuestra vanguardia. Hay un disparate nuestro que habría que sacar a la luz, ya que puede ser que no sea, del todo, un disparate. Estoy pensando en personajes como el dominicano Domingo Moreno Jiménez, el Postumista, a quien no dejo de recordar en un texto. *Homenaje a Duchamp*, que espero salga publicado en Venezuela.

P.D. Como ves, te invito a que compares autismo e inmadurez. ¿Es que quiero, sin ninguna justificación, convertirte en cómplice? ¿No es acaso una señal de inseguridad? Pero ¿yo no ceso, nunca, de darle vueltas a lo mismo?

P.D. Recibo tu último email con el chofer endemoniado, y eso me confirma el terror que siempre le he tenido a los viajes. Pero... para seguir con el delirio, he estado pensando en la posibilidad de que emprendiéramos una especie de Tsé-Tsé por la Internet. ¿Cómo sería? Imagino la cosa como unos números collage, compuestos por email enviados por los escritores que quisieran colaborar con nosotros. Pero, en fin, si te interesa la cosa podemos seguir hablando por email. Marta también está muy interesada en eso. Vale.

\*\*\*

Playa Albina, fin de junio y 99

Amigo reynaldo:

como te he dicho, «la cetrería» es asunto que me resulta difícil. Años me he pasado sin tocarlo, temiendo... Cuando acabé de publicarlo, comenzaba el fiestongo de la revolución cubana, y a unos jóvenes, embriagados con Sartre, el Che Guevara, y Hemingway, graciosamente se les dio el control de la única publicación cultural del país. Así que, ya te puedes imaginar el resto: fui tratado como si fuera un imbécil, por haber aparecido con la «Cetrería» en aquellos años de existencialismo marxista y, desde entonces, quedé con la duda sobre ese libro: ¿me había metido en un berenjenal autista?, ¿queriendo seguir la huella de Macedonio, había escrito un libro que no sabía escribir —esto, sobre todo: siempre he temido que «Cetrería» sea el libro que no supe escribir— o...?

En fin, pasaron años y años, pasó un águila sobre el mar, y mi miedo a tocar el títere continuó hasta que, debido al hecho de meterme en mis memorias de «oficio de perder», no me quedó más remedio que volver a la lectura del texto y, con ello, aunque acabé dictaminando que la «Cetrería» fue una experiencia fallida, algo me indicó, y me sigue indicando, que el haberme metido en ese libro era un fracaso que no podía eludir, pues formaba parte de mi Laberinto. O sea, he llegado a un punto en que debo aceptar (como karma), lo que fue un fracaso (literario). Pero aunque he llegado a este punto, uno nunca acaba de dejar de tener inseguridades, por lo que he deseado que tú, nonato en aquel tiempo en que escribí aquella «Cetrería», me confirmes en mi diagnóstico de karmánico fracasado. ¿Por qué así? Por suerte, no creo que al preguntarte sobre esto me encuentre como en situación de dependencia (el padre que quiere que el hijo lo oriente), sino de algo que nunca me ha-

bía sucedido, y que ahora me ha pasado después de escribir «El oficio de perder»: a este libro lo he subtitulado «No mueras sin Laberinto», y mientras lo estuve escribiendo no daba con el Laberinto, pero ahora, después de haberlo terminado, voy comprendiendo el pasadizo para ir hacia esas cetrerías, o imposibilidades conque he tropezado siempre. O sea, que puedo seguir confundido y con dudas, pero ya sé dónde situar, en el Laberinto que creo podría construir, mis confusiones y mis dudas. Sin embargo... Pero, me detengo aquí, no sea que empiece a desvariarse.

Mencionas a Girri, ¿ha sido Girri un krishnamurtiano? Y, con respecto al Nagarjuna ¿qué es lo que pasa con él? ¿Tienes un rechazo hacia lo budista? Me detengo por hoy. Pronto vendrán los reyes magos. Un abrazo.

lorenzo

\*\*\*

Playa Albina, julio y 99

Amigo reynaldo:

Hay, en ciertas tardes húmedas, lo espeso sin solución, lo espeso horriblemente zongo. Pero ¿cómo se expresa eso?, ¿cómo se expresa lo espeso sin solución de una tarde húmeda? Puesto a pensar sobre eso, apareció lo siguiente: el sonido de un hueso, algo tan extraño como el sonido de un hueso: empezó a oírse por la escena. ¡Qué raro eso! Los personajes se detienen, y empiezan a preguntarse por dónde podría venir el sonido. Esa pregunta, formulada por los personajes con un telón de fondo de tarde ventosa empieza, no se sabe bien por qué, a engendrar su poquito de miedo. Súbitamente, y más extrañamente todavía, ese poquito de miedo se envuelve en un slogan, colgado en la pared del escenario, y cuyo lema es: «la alegría que se expresa». Pero, no se sabe cómo (el Autor de la obra es un genio), uno, el sencillo es-

pectador, empieza a saber (de una manera inexplicable) que las cosas se complican más y más. El espectador hasta, provisto de un catalejo, llega a ver en el escenario a todo un morocho bravo a quien, Ortega y Gasset (que acaba de salir por uno de los lados), califica como un americano de faena ejemplar. Todos los espectadores del teatro, y las acomodadoras también, puestos de pie, se ponen a hablar entre sí de la acumulación de complicaciones. Pero todo sigue sin que se aclare nada. Y es entonces que resulta en el escenario una brutal y fea escena (vulgarísima, en otras palabras), donde se lleva a cabo el brindis de una cerveza de quincalleros. Estos quincalleros, como a ras del nivel de un centavo (?) ejecutan una prestidigitación increíble que parece ser (en realidad, ningún espectador acaba de saber lo que pasó), un brindis que parece tener el mismo sabor que un remiendo de vituallas.

Pero en realidad es Y2K. Eso es lo que es, después de que el Papa habló sobre el jubileo. Tardes con manchones de luz, y con verde. Con luz, y con verde, del año anterior, o del año anterior al anterior. Lo exterior, que como que se viste con el ropaje del milenio: perteneciente a años anteriores, se va como convirtiéndose en ícono de un pasado lejano, pues la proximidad lo va cubriendo todo. Diríamos un proyecto de radar, donde se grabarán las imágenes que ya quedan de los años anteriores, y esto cuando ya todo se disuelva, al llegar el milenio. Pues las imágenes que se graban son simulaciones de lo que una vez fue un todo. Por ejemplo, de una casa se ha arrancado todo: sólo queda la voz de un niño (la tarde en que fue, no muy precisa del todo), cuando parece (pero ya no se sabe) que la proximidad de Y2K, está inventando una Máquina de escribir Poesía. No me cabe duda. Esto puede ser el proyecto de radar anterior, que no es otro que un buen trozo de muro cremita, que yo he debido atravesar durante los años anteriores a la expectativa del milenio. Yo, desde hace años, he atravesado ese mu-

ro con una ristra de imágenes que no han dejado de volverse viejas. Pero ahora, con el Y2K, el muro como que se ha trastornado un poquito. Es como si me hubieran puesto un impuesto al atravesar ese muro. Tengo que pensar algo así como un largo silogismo, mis espejuelos se cubren con las manchitas relampagueantes de un sol fuertísimo, y, sobre todo, lo que tengo que hacer constar es la diferencia conque el paisaje se va manifestando. Tengo que pagar un impuesto, pero ya no sé con cuál ristra de imágenes pagarlo. Mis sueños se han secado demasiado, ya eso no paga nada. La elipsis, por ejemplo: habrá que ver si, tal como yo la veía, se ha seguido conservando. Habrá que ver (¡me enredo!) si lo que preguntamos por ella, es ya lo mismo que lo que ahora preguntamos. Por ejemplo, irrumpió la lluvia, y habría que ver si a partir de ahí llegaremos a comprender, plenamente, que la diagonal del agua que recibimos es absolutamente distinta a la diagonal que antes percibíamos. Y que esto, ¡eso sí!, tenía que ver con tantísimos postes. Y que esto cambia la orientación de recordar aquella colchoneta perdida en un solar yermo, lo cual, como ya he dicho infinidad de veces, fue un punto clave para encontrar mi identidad (?).

Una caja de botellas de agua mineral, habiéndose perdido los travesaños, giró como hacia una bola (o, al menos, me pareció así), por lo que, al hacerlo, hizo como que fingía que giraba la elíptica (nunca había parecido que esto pudiera parecer). Y pensar que no hace más que un tiempo, el año pasado, yo todavía me encontraba con un presente, un presente donde había un Winn Dixie (un supermercado) lleno de flores artificiales. ¡Ya no existe ese presente! Alquilaba videos, iba por los canales artificiales, gozaba de esa luz neón de los moteles, pero eso se ha acabado. Y hasta la musiquita del carrito de helados puede ser que, también, se acabe con el milenio.

¿Cómo está tu hija? He estado enredado con el Yahoo y no me podía comu-

nicar, pero ya he salido de eso. Creo, entonces, que podemos seguir en comunicación. ¿No habías prometido mandar por correo algunas cosas tuyas?

Un abrazo.

lorenzo

\*\*\*

Playa Albina, y agosto

Invicto Reynaldo:

No sé, soy un fantasma, pero no me parezco a un fantasma.

Nunca he sido un fantasma, pero soy un fantasma.

Empecé a soñar con un fantasma, pero es que ya yo era un fantasma.

En la noche, nunca he sido un fantasma.

En la noche, siempre, también, he sido un fantasma.

Me gusta, enormemente, oír cuando se acaba de caer una copa de cristal.

Tengo una cara de fantasma que no cree en nadie.

Nadie sabe que tengo una cara de fantasma.

Porque salgo y camino (un paseo al que me obliga el cardiólogo), ahí termino siendo un fantasma.

Pero, cuando regreso a casa, también vuelvo a ser un fantasma.

Pues lo bueno que tiene todo esto es que, ya, no hay motivo para desesperarse por nada.

Un abrazo, saludos de Marta.

lorenzo



# SILVIA BARON SUPERVIELLE

Silvia Barón Supervielle nació en Buenos Aires en 1934. Vive en París, desde principios de los años 60. Publicó, entre otras obras: *Les fenêtres* (1977), *Plaine blanche* (1980), *La distance de sable* (1983), *Le mur transparent* (1986), *Lecture du vent* (1988), *L'or de l'incertitude* (1990), *L'eau étrangère* (1993), *Le livre du retour* (1993), *La Frontière* (1995), *Nouvelles Cantates* (1995), *Après le pas* (1997) y *La ligne et l'ombre* (1999). Tradujo (al español) a Marguerite Yourcenar y (al francés) a Pizarnik, Borges, Macedonio Fernández, Juarroz, Silvina Ocampo, Santa Teresa de Ávila y Juan Rodolfo Wilcock. La preparación de este *dossier* estuvo a cargo de Vivian Lofiego y Diego Vecchio, quienes realizaron la entrevista y las traducciones de *El agua extranjera*, de las que ofrecemos algunas de sus islas de hechizo.



# Entrevista con SBS

**Leyendo tu poesía, surgen dos reflexiones. La primera es lo que dice Deleuze: el escritor tiene que inventar en el interior de una lengua una lengua menor, algo así como una lengua extranjera. La segunda es de Blanchot quien define la obra literaria como un «séjour du silence». Lengua extranjera, silencio, ¿cómo hablar de tu poesía?**

Exactamente de esa manera. Para mí, todo renació con el cambio de lengua. Comencé a escribir en Buenos Aires cuentos, poemas más rítmicos, más largos en una especie de gozo de palabras. Cuando llegué a París, en el año 61, dejé de escribir, como si me hubiese quedado muda. Si bien conocía el francés hablado, mi lengua era el español. No sabía si me quedaría en Francia, ni tampoco la razón por la cual me encontraba allí. El desconcierto continuó durante varios años hasta que un día, unos amigos que eran escritores, me pidieron que les tradujera algún texto mío. Al releer mis poemas en español, tuve deseos de escribir otros, directamente en francés. Fue así, simplemente, como cambié de lengua. Y comencé a comprender mi vida.

**¿No habías escrito nunca en francés?**

Algo mío no, nunca. Mientras escribía esos poemas, con muy pocas palabras, temiéndole a la lengua, me dí cuenta de que había encontrado un lugar. Era allí donde yo tenía que estar, en esa lengua extranjera, que no era ni francés ni español. Allí, en el borde de la palabra y del silencio. Fue una revelación y un renacimiento, el hallazgo de una expresión propia. La dificultad me ayudaba. El hecho de desconocer la lengua provoca-

ba sobre la hoja un vacío, espejo del hombre y de su incapacidad para expresarse. En todo caso, era un reflejo de mí. Prolongué la línea de ese extraño lenguaje entre dos lenguas. Era un francés por el revés de la trama. Como si estuviese recuperando palabras caídas en el abismo. Fue como un hilo que se había enlazado a mis dedos. Les mostré mis poemas a mis amigos, y luego seguí tirando del hilo un largo tiempo, hasta que la revista de Maurice Nadeau, *Les Lettres Nouvelles*, publicó una serie de poemas en los años 70. En ese lenguaje había mucho silencio. No era una cuestión de lengua diferente; era encontrar, por otro medio, una expresión semejante al alma y su misterio. Sobre la hoja aparecía el perfil de un lugar desnudo que me hacía rechazar toda palabra ruidosa.

**¿Por qué entonces elegir el francés y por qué instalarse en París?**

Es curioso; no creo haber elegido. Como mi madre, que era uruguaya, murió cuando yo tenía dos años, fui criada por mi abuela paterna cuyo padre era francés y que adoraba Francia. Sus recuerdos pasaron a ser míos. Me hizo soñar con París. Cuando llegué a París, comprobé que tenía razón. La belleza de la arquitectura era el resultado de un espíritu. Al principio, pensé quedarme un tiempo, seis meses, quizá un año. Entretanto, tuve la suerte de encontrar un departamento en l'île Saint Louis, lo que quizá fue un factor determinante. El destino me fue trazando un camino y preparando a la escritura. Es difícil conjeturar sobre lo que hubiese pasado en otro país, pero sé que me fascinan las lenguas extranjeras.

**¿Cuál es tu parentesco con Jules Supervielle?**

Era primo hermano de mi abuela. Sus padres murieron cuando era un niño pequeño y como fue criado por sus tíos, los padres de mi abuela, eran como hermanos. Él nació en el Uruguay, pero llegó a Francia de muy joven, donde cursó todos sus estudios. Tenía nostalgia del Uruguay, pero era un poeta francés que se protegía del español; no quería ni hablarlo, para no debilitar su lengua.

Yo pienso en cambio que hay que preservar las lenguas. Son fuentes fecundas. De todas formas, en la escala de conocimiento, siempre hay una que le gana a las otras. En este momento, mi francés es mejor que mi español que por todos los medios trato de no olvidar. Nadie puede mantener dos lenguas en el mismo nivel de conocimiento. El bilingüismo para mí no existe. Sin embargo, es necesario mantener la segunda lengua lo más cerca posible de la primera. Una enriquece a la otra, con palabras, con otro ritmo, otra visión, otros colores. Olvidar una lengua es olvidar un pedazo de vida.

**¿De qué nacionalidad te sentís?**

Siento que pertenezco al Río de la Plata. Soy rioplatense como se puede ser «méditerranéen». Como escribo en francés, a menudo me catalogan como escritora francesa, lo que me causa tristeza como si fuese llamada por otro nombre. Me siento entonces desterrada. La lengua no es sinónimo de nacionalidad, el autor sí. He meditado mucho sobre este tema en el libro que sale en Corregidor *El cambio de lengua para un escritor*. No es un tema fácil por muchas ra-

zones. La principal: yo le debo mucho a Francia. Gracias a Francia he encontrado mi camino; he podido trabajar y publicar. Francia me ha ayudado siempre en los momentos duros. Posiblemente la nacionalidad del escritor se halle en el universo de su obra. Más que por la idea de la nación, me siento argentina por la tierra y su espacio. Es un modo de ser que no se pierde, no se borra nunca y que se refleja, a pesar de uno, en el modo de escribir en cualquier lengua. Prefiero decir que me siento del Río de la Plata porque sus aguas remontan y descienden el Atlántico.

### **Son muchos los escritores que tienen dos países...**

Sí. Me sorprendió lo que dijo Julian Green en una entrevista que le hicieron antes de su muerte. Él nació en París, de padres americanos, y pasó unos años en Estados Unidos cuando era joven. Luego regresó a París, donde vivió toda su vida escribiendo su vasta obra en francés y, además, defendiendo activamente a Francia, durante las dos guerras mundiales. Sin embargo, cuando le preguntaron cuál era su nacionalidad respondió: soy norteamericano. Creo que su respuesta significaba: soy diferente de los franceses. Beckett escribió más de la mitad de su obra en francés pero no es un escritor francés. Además, en la Argentina hay muchos países. Y está el Uruguay, donde nunca he vivido y que tal vez sea mi patria verdadera.

### **¿Regresás a menudo al Río de la Plata?**

Sí, para visitar a mi familia y a mis amigos. En el 97, la Embajada de Francia me invitó a dar conferencias en Buenos Aires. Fue una vez más Francia la que me trajo por primera vez a mi país como escritora para dar conferencias. Gracias a esa invitación, volví

al español para escribirlas. Siempre he llegado a las cosas por caminos especiales. Es un destino muy extraño. Nunca he decidido nada. Lo importante es avanzar, como un río con sus reflejos.

### **Otra manera de hacer el viaje es traduciendo, ¿no?**

Espontáneamente la traducción me permitió no alejarme de mis autores preferidos, que me habían dado tanto en Buenos Aires y que me acompañaban en París. He tenido la suerte de poder elegir y traducir los autores que quiero. Al comienzo, mis traducciones de Silvina Ocampo, Alejandra Pizarnik, Roberto Juarroz, Borges, Macedonio Fernández etc, aparecieron en París en revistas de poesía. Luego, cuando los lectores franceses se familiarizaron con los textos, propuse sus libros a los editores y en general han sido publicados.

### **¿Qué es lo que te lleva a traducir a un escritor?**

Es misterioso escribir y es misterioso traducir. Me atrae pasar a otro mundo. Traducir es una deuda que se tiene con un autor entrañable, y es una felicidad, un desafío. Los mundos que he traducido son diferentes sólo en la forma. El puente es el lazo afectivo; nunca sé si el lazo es el autor o su obra. Querer ambos es esencial para traducir. Todos los autores que he traducido me han ayudado a no olvidarme del español. Redujeron el espacio de la separación entre los dos continentes y las dos lenguas. Traducir es un andamio para el trabajo solitario del escritor. Es tratar que lo imposible se vuelva posible. O casi posible. Es un complemento y es una creación, pero no a partir del vacío sino a partir de otra creación. Las lenguas son más flexibles de lo que parecen. Lo que no es flexible a veces es la

mentalidad de los "especialistas". Pasarlo en "buen francés" a un autor, que reinventa su propia lengua, es borrarlo completamente. Lo fundamental es que el autor no se pierda. De todas formas, nunca se llega a nada perfecto.

### **¿Y el viaje en el otro sentido: las traducciones de Marguerite Yourcenar?**

Yo había traducido una serie de poemas de Yourcenar publicados en una revista de los años '30 que encontré en los *quais* del Sena. En uno de sus viajes a Francia, tuve la oportunidad de conocerla y le entregué mis traducciones. Luego, me envié de los Estados Unidos, todo anotado en el margen, el libro que contenía esos poemas y los dos tomos de su teatro que también traduje. Yourcenar los conocía a Borges y a Silvina Ocampo. Estuve trabajando con ella en Estados Unidos; su lengua, tanto escrita como oral, era un prodigio y enriqueció con su luz y con su lucidez mi pobre vocabulario.

### **¿Por qué predomina más un sentido del viaje que el otro?**

La razón principal es que no estoy vinculada afectivamente a los poetas franceses como lo estoy a los argentinos. Por ahora, ninguno de ellos me inspira esa especie de pasión, tan necesaria para traducir sobre todo la poesía. Creo que Marguerite Yourcenar fue un caso aislado. Pero las puertas están abiertas.

—V. L. & D. V.

Vivian Lofiego nació en Buenos Aires en 1964. Publicó *Obsidiana de la noche* (1997) y *El Arbol de Ariel* (1999). Diego Vecchio nació en Buenos Aires en 1969 (ver *Alógenas escrituras* y *dossier-Perlongher*). Ambos residen en París.

# El agua extraña / *L'eau étrangère*

—SILVIA BARON SUPERVIELLE

yo vigilo  
sin ojos  
como en  
los días  
la noche

*je surveille  
sans yeux  
comme dans  
les jours  
la nuit*

ya no invoca a sí  
nadie ni fuego perdido  
en el bosque sin viento  
ni ramas al acecho  
de la estación inaccesible  
las salvas del quebranto  
no anuncian sino el mar  
y sobre la línea el rayo  
sólo indica la sombra  
no hay ocaso que vierta  
su faz de oro en harapos  
de este cielo a aquel  
ni enigma que quiebre  
el pacto de resistir  
a signos y sonidos

*n'appelle plus à soi  
personne ni feu perdu  
sans vent dans la forêt  
ni branches en attente  
de la saison irrévélée  
les salves du brisement  
n'annoncent que la mer  
et sur la ligne l'éclair  
ne désigne que l'ombre  
nul crépuscule ne verse  
sa face d'or en loques  
de ce ciel à un autre  
nulle énigme ne brise  
le pacte de résister  
à signes et à sons*

que escriba  
en el interior  
de la tinta  
o en el agua  
del espacio  
evaporada

*que j'écrive  
à l'intérieur  
de l'encre  
ou dans l'eau  
de l'espace  
éaporée*

asoma  
un nuevo  
día

*il se fait  
un jeune  
jour*

y una  
antigua  
noche

*et une  
ancienne  
nuit*

retomar el motivo  
de la primera hoja  
antes que la pluma  
retoque el espacio  
que el aire corregido  
descubra y escriba  
palabras que saben  
salvan y sueltan  
la muerte renegada

*reprendre le motif  
de la première page  
avant que la plume  
ne retouche l'espace  
que l'air rectifié  
ne trouve n'inscrive  
les mots qui savent  
sauvent donnent  
la mort trahie*

en sueños en la marea  
que devuelve el tumulto  
de la orilla abandonada  
en línea entre las nubes  
prendidas al murmullo  
de las estrellas del llano  
en vano vuelo de la vela  
izada sería yo el signo  
dejado al borde del mar  
el álamo transparente  
del horizonte de entonces  
la barra y los reflejos  
de la ventana presente  
la intérprete de las olas  
lejanas e insaciables  
que escriben la voz  
del destino olvidada

*en rêve dans la marée  
qui ramène les tumultes  
des rivages abandonnés  
en file dans les nuages  
suspendus aux murmures  
des étoiles de la plaine  
en vain vol de la voile  
hissée suis-je le signe  
laissé au bord de la mer  
le peuplier transparent  
d'autrefois à l'horizon  
le barreau et les reflets  
de la fenêtre présente  
l'interprète des vagues  
lointaines insatiables  
qui écrivent la voix  
oubliée du destin*

de afuera o  
de adentro

*du dehors ou  
du dedans*

la trapecista  
voladora

*la trapéziste  
voltigeante*

saltará en  
mi vacío

*sautera dans  
mon vide*

yo voy  
para no  
quedarme

*je vais  
pour ne pas  
m'attendre*

si oscilo  
en la cuerda  
del camino

*si je bascule  
sur la corde  
du chemin*

yo vengo  
de antemano  
a quitarme

*je viens  
d'avance  
m'attendre*

persisto  
en el hilo  
del espacio

*je persévère  
sur le fil  
de l'espace*

apartados  
de la imagen  
los ojos  
solitarios  
de ver

*à l'écart  
des images  
les yeux  
solitaires  
de voir*

no ha de haber  
mano que sirva  
puño que quiebre  
brazo que tienda  
en este pulso  
puntual sergo  
que me sigue

*il n'y aurait  
main qui serve  
poing qui brise  
bras qui tende  
dans ce pouls  
sourd ponctuel  
qui me suit*

abstenerse  
del perfume  
que evoca  
la esencia  
ignorada

*s'abstenir  
de l'arome  
qui évoque  
l'essence  
inconnue*

sucedía lejos  
cuando se oía  
la pluma remitirla  
el borde del verso  
cuando se asentía  
o se comprendía  
la arena borrada  
del papel

*il y avait loin  
dans entendre  
plume reporter  
le bord des mots  
dans consentir  
ou correspondre  
au sable envolé  
des papiers*

cuando me asomo  
al papel

*quand je me penche  
sur la feuille*

cae hasta el  
fondo una medalla  
que alcanza su  
latido

*tombe jusqu'au  
fond une médaille  
qui gagne son  
frappement*

día a día  
alimento  
la salamandra  
que abandona  
a la hoja  
su fulgor

*jour après jour  
j'alimente  
la salamandre  
qui abandonne  
sur la page  
sa lueur*

conforme a la palabra  
sacada de la lengua  
cuyo lúcido perfil  
encendería la plegaria  
distráida del viajero  
y cuyo mudo acento  
reflejado sobre el mar  
modula el destino  
entre camino y paso

*à l'image du vocable  
dénué de sa langue  
dont le profil lucide  
allumerait la prière  
distrainte du pèlerin  
et dont l'accent muet  
renvoyé sur l'océan  
module la destinée  
entre chemin et pas*

más allá  
del olvido  
ciego y  
del extraño  
mar

*par-delà  
l'aveugle  
oubli et  
l'étrange  
océan*

asierro  
el hueso  
sorda  
del aire

*je scie  
l'os  
sourde  
de l'air*

a la manera  
del glaciar

*à la manière  
du glacier*

entre la arista  
celeste y  
la superficie  
pura oscura

*entre l'arête  
céleste et  
la surface  
pure obscure*

semejante  
a la nube  
que oculta  
el astro

semblable  
au nuage  
qui cache  
l'astre

yo llego a la playa  
de la noche sin  
dejarme detrás  
ni desviar el paso  
ni apartar los ojos  
del trazo radiante  
cuyo don al fin

j'arrive à la plage  
de la nuit sans  
prendre du retard  
ni dévier le pas  
ni écarter les yeux  
du trait éclatant  
où enfin le don

---

## La línea y la sombra El nuevo canto de la sirena

En la intersección de la línea y la sombra aparece un punto, un espacio propicio a la revelación. Con pocas palabras se crea un poema. Como en la alquimia, en el lenguaje existe una posibilidad de combinaciones infinitas. El escritor, en el mejor de los casos, es un alquimista cuyas composiciones afortunadas pueden brindarnos una obra singular. Tal es el caso de la escritura de Silvia Baron Supervielle. Escritura que podemos definir como una invitación al silencio, siguiendo la reflexión de Maurice Blanchot quien define la obra literaria como un «séjour du silence». *La ligne et l'ombre*, nos traslada a esta morada casi sagrada de la escritura. El escritor va transitando por los pasajes secretos de la lengua hasta crear una lengua propia. Recorre laberínticamente un desierto que como tal nos llama a la noción de infinito. Siempre al borde de la palabra y el silencio, el escritor delinea, delimita, establece un nuevo código. El espacio vacío toma una forma personal, única, definitiva. Dando a luz, sin escapar al dolor de la máxima bíblica, a una nueva lengua. Sujeta a un proceso de transformación que queda en el misterio, recuperada de todo espacio posible, existente o imaginado, la nueva lengua provocan en el escritor: revelación y renacimiento.

El libro comienza con la evocación de los ausentes. Aquellos que habitan del otro lado, el otro río o bien el otro cielo. Seres dispersos en daguerrotipos, cuyo origen está del otro lado del océano. La importancia del mar, la presencia del río, son fundamentales en la obra y en la vida de Silvia Baron Supervielle. Entrar en *La ligne et l'ombre* es introducirse poco a poco en ese mar de recuerdos y silencios. Principio y fin siempre presentes, y todo es, siempre ahora, a través de las páginas. La escritura toma una forma de inmovilidad que coexiste entre pasado y presente. En ese espacio las palabras crujen, afloran, resbalan, deslizan, se agitan, se inmovilizan, se duelen.

Su dimensión nos asusta pero no podemos evitar la tentación de sumergirnos en ellas. ¿Cuál es el nuevo canto de la sirena? Blanchot nos dice que las sirenas cantaban de manera poco agradable, dejando sobreentender así la dirección hacia la cual se abrían las verdaderas fuentes y la felicidad del canto. Las sirenas conducían a los navegantes hacia ese espacio en el cual cantar comenzaba verdaderamente. Había algo del orden de lo maravilloso dentro de ese canto real, simple, secreto. Cantado por fuerzas extrañas, imagina-

rias, canto del abismo que una vez escuchado abría en cada palabra otro abismo, invitando a una definitiva desaparición. En *La ligne et l'ombre*, el lector desaparece de sí mismo para perseguir a lo largo de las páginas el hilo de esta compleja trama de recuerdos y vivencias, en cuyo centro se perfila un espacio casi metafísico de ausencia.

Alejandra Pizarnik, a quien SBS tradujo al francés, nos dice: *el centro de un poema / es otro poema / el centro del centro / es la ausencia / en el centro de la ausencia / mi sombra es el centro / del centro del poema.*

Encontramos en *La ligne et l'ombre* este poema de Reverdy: *Aucun lien poétique entre moi et le réel présent. La poésie c'est le lien entre moi et le réel absent.* Ningún lazo poético entre el yo y lo real presente. La poesía es el lazo entre el yo y lo real ausente.

Martin Heidegger escribe en un artículo de *Ensayos y conferencias*: «(...) el vivir retirado no define un modo ordinario del comportamiento humano, sino el perfil fundamental de todo comportamiento hacia las cosas presentes y ausentes. Línea o trazo fundamental de la presencia

y de la ausencia. (...)» Aplicado al escritor, la escritura es el sustituto de «ese algo» ausente que constituye el centro, el nudo, la clave de la escritura. SBS define a la escritura como un hechizo que sustituye a lo ausente. En ella, habitante de su isla propia, pueden aplicarse las mismas reflexiones que Heidegger utilizó para Hölderlin y Rilke. La poesía tiene como función el acto de correr un velo, arrancándolo hasta dejar al desnudo la verdad. Así evocados, la obra de arte, el poema dan acceso al ser. Es la verdad del ser que adviene a través del poema.

SBS nos habla sobre el cambio de lengua en el escritor. «(...) Ce no man's land discordant entre soi et la langue, comparable à la discordance entre soi et la vie, soi et les autres, soi et soi même. fut pour moi la révélation d'un langage.» Los motivos quedan mitad a la luz, mitad a la sombra. Un *no man's land* discordante entre uno y el lenguaje, comparable a la discordancia entre el yo y la vida, yo y los otros, yo y yo misma. Elementos que fueron para mí la revelación de un lenguaje.

En el relato descubrimos a una niña lautremoniana que no cultiva lilas pero que transita jardines oscuros. Hay una niña eclipsada por una sombra, pero de esa misma sombra surge el hilo del cual tira. A través del cual y casi milenariamente va dejando su trama, sus hilos sueltos hasta converger en el mundo abismal de una hoja en blanco. No olvidemos que uno de los orígenes de la palabra texto es tejido.

LORELAI, LORELAI, LORELAI. La guardiana del tesoro de Nibelungen, evocada en *La ligne et l'ombre*, se arroja al río Rhin creyendo distinguir entre las aguas la barca de su amante. Un eco tres veces repetido escapa de las bocas de los caballeros horrorizados que la ven caer: Lore Lay; Lore Lay; Lore Lay. Se dice que esta sirena sólo seduce a aquellos que an-

dan por un camino trashumante, por mares o bosques encantados. Son aquellos que a diferencia de los marineros de Ulyses no tapan sus ojos ni sus oídos al canto de la sirena. Dejándose atravesar por un canto en cuyo centro la melancolía los posee definitivamente. ¿Acaso un verdadero héroe escapa al canto de la sirena? A la navegación tormentosa, a las mareas altas y bajas de la narración.

Además de la poesía y la prosa, gran parte del trabajo de SBS es la traducción. En *La ligne et l'ombre* manifiesta que la traducción literaria se asemeja al amor: hay la misma búsqueda, el mismo misterio, la misma ofrenda.

Retomando a Julia Kristeva en *Etrangers à nous-mêmes*: cambiar de lengua equivale a traducir. Traducir sería entonces el paradigma de algunos grandes escritores que cambiaron de tierra y de lengua. Kristeva dice, además, entre dos lenguas el forastero sabe que su elemento es el silencio. Una escritura hecha de silencios, con la posibilidad de recrear en la mesa de trabajo a los autores más admirados de su propia lengua. Así nos llegan la traducción de Borges, de Pizarnik, de Silvina Ocampo, de Macedonio, de Juarroz, de Wilcock. Autores que se han vuelto conocidos en Francia, que integran parte de las librerías, de las bibliotecas. Por otra parte, con otra lengua y en otro sentido: Marguerite Yourcenar: «la hilandera de la luna», como la llama Alberto Ruy Sánchez en su libro *Con la literatura en el cuerpo*. Del encuentro de la hilandera de la luna con la tejedora de silencios, nos queda una parte del teatro y de poesías de Marguerite Yourcenar traducidos al español.

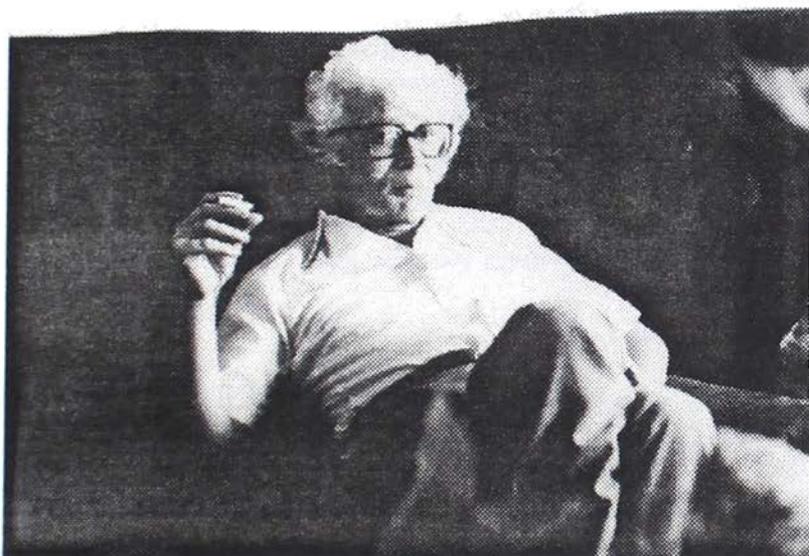
¿Soy una escritora argentina? Se interroga SBS. A esta pregunta agrega: la nacionalidad es una abstracción. Un escritor depende de su mundo imaginario. Un escritor es del país de su pasado. ¿Existe

respuesta a esta pregunta? ¿Cuál sería la noción de nacionalidad en un escritor? El universo que se abre ante esta pregunta es casi infinito, cada experiencia podría ser paradigma y en cada una de ellas podríamos encontrar una definición. Si la literatura es un encuentro con lo imposible, como postularon Lautreamont, Mallarmé, Rimbaud —entre otros—, la literatura puede ser también el reencuentro con el país del pasado en un tiempo actual y en una tierra extranjera. Albert Camus intituló uno de sus libros: *L'exil et le royaume*, El exilio y el reino. La noción de exilio puede traer aparejada la posibilidad de construcción de un reino personal. Una exploración del mundo interior, inconsciente hasta llegar a descubrir el oro negro que brota cuando la exploración avanza. Un avance que es lento y que implica infinitos riesgos.

Un texto tibetano dice: «La patria no es más que un campamento en el desierto.» Tal vez la literatura, el acto de escribir consistan, en parte, en establecer la propia patria en ese desierto interior a explorar y descubrir permanentemente en tierra extranjera. SBS nos pasea a través de su obra poética y narrativa por estos intersticios de líneas y sombras propios a la creación artística. Más allá de su origen, más allá de cualquier frontera su escritura nos invita a entrar en un terreno metafísico, oscuro porque claro, claro porque fulgurante. Fulgurante porque la pasión no escapa a la creación, como en los místicos, como la Sibila de Cumas, como Casandra, ella posee su propia clarividencia. La llave secreta que abre los misterios de la narración, todo lo que encierra su poesía contiene el espejo de la verdad, la esencia del silencio.

—VIVIAN LOFIEGO

# AMERICO FERRARI



—HERMAN SCHWARZ

Américo Ferrari nació en Lima, Perú, en 1929, reside en Ginebra (Suiza). Traductor de Novalis y Trakl, así como de la poesía en francés del peruano César Moro. Publicó tres libros de crítica: *El universo poético de César Vallejo* (1974; 2<sup>o</sup> ed. 1998), *Los sonidos del silencio. Poetas peruanos en el siglo XX* (1990), *El bosque y sus caminos. Estudios de poesía y poética hispanoamericanas* (1993). En 1998 apareció en Barcelona *Para esto hay que desnudar a la doncella* (Obra poética, 1949-1997), con prólogo del poeta colombiano Juan Manuel Roca. Los poemas que publicamos pertenecen al libro inédito *Casa de nadies*.

*Qué nada toco  
en todo*

OLIVERIO GIRONDO

## CASA DE NADIES

—¿Quién vive acá? —Nadies: así dicen en el Perú los que hablan mal pero saben decir que nadie está y que nadie es muchos. Así que nadies ausentes están viviendo en esa casa, morada donde nadies moran porque nadie ahí se demora: casa de la espera de nadies. Acá no hay nadie y nosotros buscamos allá donde camino a casa tantos nadies nacen de cada paso nuestro que se apaga en la niebla que nos arropa:

nuestro hogar — la casa nuestra — la noble mansión

de nadies — allá

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

Esta casa es reflejo en el espejo de uno de los últimos textos — dedicado a Yulino Dávila — de Poemas 90. frontera indecisa en tierras de nadies

## PALABRA CESANTE

La palabra en la nada  
el viento blanco en el desierto

albor inmenso  
para cesar

## COMBUSTIBLE MIRAR

De donde vengan  
haces de luz nos vacían la vista:  
bienvenidos  
la vista incendiada  
ve sólo luz

## UN PASO NINGÚN PASO

Al primer paso  
el pie se hundió  
para andar el resto del camino  
queda una huella sola y un pie hundido

## AUSENTE INQUIETO SOBRE FONDO BLANCO

Herético erótico errático  
estando siendo en su no estar

## PIEDAD

Para abrogarlos en la muerte  
el agua se levanta los cubre como un manto  
ceden al deseado no estar

## CÍRCULO DE POETAS NIHILISTAS Y SU GRAMÁTICA

un color de sangre comprimida nace del relámpago y la  
lujuria abrupta de la tierra  
-lo borramos  
un surtidor de agua nocturna nos disuelve en una lluvia de  
dicha y ansiedad  
-lo cortamos  
una concha de madreperla libera en su destello el misterio  
exhaustivo del placer  
-la hacemos polvo  
un mar de fondo nos arroja a la única playa donde nunca  
es siempre  
-lo secamos  
una llama muere voraz a una mujer o una loba resucitada  
en el amor  
-la apagamos

perennes el color el agua erecta el destellar de la  
madreperla la ola indetenible el deseo llameante son

un montoncito de polvo calcinado atestigua el tránsito de un  
verbo conjugado y su tácito pronombre personal

## PALABRA EN EL LIMBO

Si esta palabra aún no nacida  
ya está muriendo  
cómo dar ahora a luz esta palabra  
devolverla  
de su noche  
y qué hace ahí  
ni nacida ni muerta  
fantasma inane  
de ajena voz

## LA COSA NADA

Esta es una cosa  
vista  
esta es una cosa  
pensada  
esta es una cosa  
soñada  
nunca he pensado esa cosa vista  
nunca he visto la cosa pensada  
no puedo pensar la cosa soñada  
he visto  
pensado  
soñado  
nada

## PENSAMIENTO DESPEDIDO

*La pensée, c'est une image éconduite*  
Henri Michaux

Por tonto  
por abusivo  
por presuntuoso  
por engañoso  
por lo del gato y la liebre  
por dárseles de imagen  
lo han puesto de patitas en la calle  
no a la imagen: a él  
residuo de una imagen sin hogar  
para que aprenda a ser  
lo poco que es  
y nada más.

Imagen, señora,  
vuelva a su casa.

## NADA PASA EN LA INMINENCIA

Una cosa ha estallado en el aire  
qué cosa —nada: cualquier cosa  
un objeto volante no identificado:  
nada ha pasado—  
sólo entre el aire y nuestra piel algo  
ha pasado como cuando  
se sale al frío y respiramos  
un aroma helado y tan sólo un instante  
nos sentimos como llenos de aire perseguido  
presagiado  
como si desde la piel el aire eruptara un sarpullido  
una plaga de puntitos rojizos y blancuzcos—  
hemos dicho no pasa nada  
—porque nada pasa y es verdad—  
pero hemos quedado inflados de ese aire maligno  
y sabemos que ahora falta poco:  
una cosa en este aire que nos llena va a estallar

## VISIÓN DE LO CEGADO ABERTURA EN LO CERRADO

Abierta la noche nos  
intima:

íntima  
suave levitación nos abre  
la visión  
de cuanto ciega  
y cierra  
nos  
en la dureza extraña  
de la luz

## HALLAR CABIDA

Hubo antro maternal cueva hoy vacía—  
los desahuciados en pos de un hueco  
para estar  
bien o mal:  
en la casa de Nadies  
en la cueva nueva  
no van a caber  
ni bien ni mal

## V V V

Volver a vulvarino vacío —  
puerta de la nada o  
temeroso reingreso en vaina  
vaciada—  
la almendra eternal  
cierra sus valvas  
sobre la O perfecta  
del NO: voca  
aspirante felativa ab  
ortiva nonada:  
origira al centro nulo — abs  
traída  
vuelve  
    aspira  
almendra vacía a  
nonadante  
final

## ESPECTÁCULO

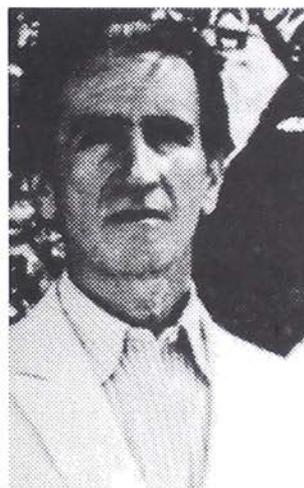
Ser y haber no sido—  
desde el fondo del silencio infinito  
desde la ceguera deslumbrante del sinfín  
los fantasmas de todos los sidos y nosidos  
contemplándonos  
oyéndonos hablar

## EL INSTANTE EXTANTE

Bajo increída bóveda increada  
clavado en nuestros ojos como una punta de fuego  
irreductible  
    desde qué cansada eternidad  
    desde qué instante que no termina nunca  
    indefinido circundante  
    alguien atisba a nadie  
    alguien está esperándonos  
    a la puerta de la casa  
    de nadies  
    para llevarnos  
    allá  
    ¿donde Alguien es?  
    —donde Nadie anhela  
Ser

# FEDERICO GORBEA

Federico Gorbea nació en Buenos Aires en 1934. Reside en Gerona, España. Publicó *Para sostener una esperanza* (1959), *Doble vista* (1964), *El arte único* (1968), *Logopea* (1972), *Interior Exterior* (1973), *En el activo puente* (1975), *Persona del instante* (1990) y *Realidad Necesidad Presencia* (1999). En la solapa de la edición de *Persona del instante*, se inscribe: «La poesía tiene un efecto sísmico, una naturaleza máxima que desafía fraternalmente la sensibilidad del lector, su acuidad mental.»



---

## ANTOLOGÍA PERSONAL

*De Doble vista (1964)*

### ZONA

Homenaje de hierbas de algún camino,  
homenaje de mole cambiante y su imagen  
desapacible

en el cuerpo vecino,

y el ay estéril, la boca hendiendo en su sombra  
dientes suaves  
unidos por cuanto se transforma y vuelve a nutrir  
con su llamada.

### POÉTICA

Has hablado de relámpagos que caben en un puño,  
has contado estaciones alrededor de un rostro,  
has molido entre tus sienas piedras que establecen  
un porvenir,  
y escrito el poema —que te describe— en esa ráfaga  
cuya torsión también es fuente.

Entonces alientas toda palabra en que se reconozca  
la desnudez del acto, del máximo ahogo,  
alianza de ondas llevadas por su propia corriente.

## CANCIÓN

Palma de mano, palma de mano abierta  
por una confianza que la exalta.

Y un silencio firme si la cierras, acaso  
sin miedo  
dándole tránsito a su nueva riqueza,  
en esta noche, en esta sombra que pierde  
gracia,  
grave como tu carne.

De *El arte único* (1968)

## EL POETA

Tu animado abismo seduce a quienes son capaces  
de dar algo por sus creencias  
y evoca a la bestia que topa en suelo de piedra  
con la hebra de su coraje.

¡Verbo insistente! Sabe a ironía que acerca montañas,  
a un arte que añade a su fuerza el peso de otro  
destino,  
dilatando tu lengua cebada en toda inminencia.

Y luego, leyéndote descubres que desaparecer  
ha sido tu mérito  
y que ritmos, vocabulario y embates conocieron  
el libro que aún escribes:  
esa retórica que condenando sus defectos  
invade lechos que un silencio ha tendido.

HOMBRE POR QUIEN AMA la mujer, hombre de legión  
cuya seguridad es la sangre y un zumo de encuentros  
colmados de hojas que pasan.

La ira de los sentidos y un recto lenguaje despliegan  
lo que tu ojo perfecciona en secreto.

•

HABLAR DE LO QUE UNO ES, del variable éxito  
con que una respuesta puede germinar en el otro.  
Magra, estricta tarea a la que el aire añade  
asedios de su flora paciente.

Hablar de lo que el ser supone, en medio  
de quienes han preguntado  
y juntos entonar esa conversación que las cosas  
abaten o levantan hasta la simple altura  
de cuanto a sí mismo se mide sin escándalo.

De *Logopea* (1972)

## LEYENDO A CÉSAR VALLEJO

Si todo fuera el dolor de vivir  
esas frases que mueven al ojo acabarían  
por nublarlo con una llama demasiado  
pura.

Pero un dolor que ha encontrado su turbación  
es placer  
sea de noche, sea en el día que las cosas  
no ceden.

Tanta verdad sentida y releída  
cierra entonces su boca sobre una lengua sola  
y allí se hace escuchar.

•

## AUTORRETRATO

El gusto por las profundidades y el augurio  
de un silencio seguro  
alejan, incrustan esa expresión.

Igual, a veces rosada penumbra en la que observarse  
es estar justo en el centro:  
tu vida se esparce allí.

## MY LAI Y UNA CARTA

Un hombre escribe a otros, mientras su respiración  
elige la de un cuerpo numeroso y rasgado.

El ayer, ¿un delirio? Dos mil palabras van a  
denunciarlo  
una en la otra, allí donde la culpa maniobra.  
Porque el recuerdo es un hecho. Y todo hecho  
es la comida que se queda dentro; de  
[abandonarnos,  
pasaría a engordar el vacío.  
Entonces se despliega y su filo le dice: tuviste  
el valor de ser al mismo tiempo lo que has  
[muerto:  
en adelante, conmigo estarás solo.

xx

Con una carta pueden hacerse vidas o secretos,  
o un informe para que el mundo se consuele  
argumentando que eso no es todo.  
Sin embargo, tiene algo que la salva: su carácter  
forzoso.  
Es ese insecto que se ha posado sobre la nueva  
página y vomita el resto de la luz que  
se le debe.

De *Interior Exterior* (1973)

DESDE PAÍSES recorridos borroso,  
en lugares de opresión y de llamadas,  
dotado de la suerte de tus años,  
comido por la importancia del gesto pleno,  
de una palabra francamente vacía.

Entre pliegues de la materia,  
en el amontonamiento de luz habitable  
ondulado por lo que aparece,

más el soplo que reúne  
y fraterno como la sangre inventa  
un porvenir.

•

LA MUJER ANTE EL ESPEJO dice *dulce loca*.  
El hombre de las analogías vuelve del bosque.

Con sus palabras por sus abrazos  
irradian el calor de la posesión.

Eternidad sin evidencias.  
En el colmo de su actualidad son felices,  
ellos, con su amor en el mundo y la nada.

•

LAS DELICIAS DE LO HECHO DAN una negrura  
lograda.  
Antes el día, memoria que insiste en fijarte  
a la tierra distraída,  
linde donde se mezcla lo duro lo sensible  
de tu llegada.  
Gracia carne feliz poniendo el lazo que sin  
matar extingue.

De *En el activo puente* (1975)

CON SÓLO UN ESFUERZO el hombre es  
remuneración deuda fundida por ardor.  
Con un esfuerzo más oh penas va durando  
él, primero de nacimiento.

Con un esfuerzo multiplicado  
la situación del planeta cambia: se ve  
por todas partes gente con la peor ilusión.

•

EL IMPULSO en la noche  
aumenta tu ruido interior,  
tanta materia negra  
en la fiera tentación descubre  
un Dios aparte.

x

Dueño suelto  
tu campo es ese impulso  
que llena que devora,

signos y resplandor  
en un cuerpo con extorsión cambiante.

•

LA OLA INCONTENIBLE siembra su cresta,  
el arañazo de la inteligencia inflama  
lo real,  
y con dominios y miembros asombrados  
de su intención común,  
el mundo avanza y tu mirada lo marea,  
el mundo conspira y tu mirada le muestra  
la emoción en una forma,  
el mundo se interroga y tu mirada lo llama  
pliegue del goce.  
¡Pareja de los siglos sin los siglos!

LEAR

Leí que viviste en guerras  
que hacían errar a los hombres;  
más tarde te vi en imágenes,  
bárbaro rey blanco y gris,  
distribuyendo aquellas tierras  
entre tu propia carne  
pero entregando al poeta el tercio  
más rico  
a cambio de una muerte inmortal.

De *Persona del instante* (1990)

ESPÍRITU QUE DERIVA de la sorpresa roja  
y sube por tu naturaleza hacia lo bajo  
donde tantea con pie muy acuciado  
presencias volubles y enigmas hacia arriba,

pero también ardiendo por imponer la obra  
de su secreto y su consumación ligeros  
mientras de cada párpado una marea  
desborda para otra navegación real.

•

ARDIAS POR LO QUE NO SE CONSUME  
y en tu cabeza de pálpito tras otro  
cabían aquellas llanuras  
limitadas apenas por un vuelo sin paz.

Ah fasto joven de un destino antiguo,  
siguiendo tu inspiración lo apuraste y amabas  
con besos que los pensamientos solos  
perfuman con una avidez casual.

Impresión de siempre, objeto del ahora.  
pero eres tú quien no baja los ojos  
frente al espejo que te nombra su hueco  
y caza en el instante  
tu genio con el gesto de la necesidad.

## ANIVERSARIO

Al despertar en tu casa llamada Paraíso  
el sol se ha hecho polvo contra el sauce  
y en el aire vacila todavía  
el espejismo universal.

Catorce años de imprevistas faenas  
no cambiaron, entre tantos otros,  
tu ímpetu de gato tras la presa insegura.  
Pero eres más la nube que aparece variando  
su forma  
para que nada de la azul intemperie  
desvanezca su paso,  
como esta sangre que al llegar cada vez a tu cima  
se vuela de su esfuerzo.

*De Realidad Necesidad Presencia (1999)*

SONORO ES EL VUELO de la perdiz, y renovado  
cuando llegas bajo un cielo de acecho.  
Infinitamente lejano y cercano  
el animal sin jaula empluma tu disparo  
en espacios gemelos.  
Y un movimiento de silencios envuelve  
tu expectación joven siempre de nuevo inútil  
con sus racimos centelleos invocaciones.

•

UNA AUSENCIA DE NUBES una ausencia de alas  
en Humahuaca la tierra era la nube el silencio  
sus alas  
y cuanto respirabas te latía viajaba  
en tu cuerpo flechado por la fría distancia.

Sentado en el camastro del hotel de la altura  
(ladridos hombres de miradas gachas)  
eras silueta anónima que daba a una ventana  
inmensamente pero no inhumana.  
Del otro lado el mundo se movía  
como se mueve lo que todavía vive.

•

TUS CAMINOS SE REUNEN lo lejano se acerca,  
un álamo se balancea sin su gala de hojas.  
No es el fin, sino el viaje de tu tiempo que gira.

¡Certidumbre irradiante, sorpresa en los sentidos!  
A cada paso apremia lo que te sobrepasa,  
madura caravana de días y de noches  
que ayer plasmaba en un lenguaje oscuro  
el brillo de tu causa.

Realidad Necesidad Presencia, obrando unidas  
en la libertad más cara.

# LEÓN FERRARI

León Ferrari nació en Buenos Aires en 1920. En 1955 comenzó a hacer escultura con diversos materiales. Publicó el libro *Escrito en el aire*, con poemas de Rafael Alberti y dibujos suyos (Milán, 1964). Hizo exposiciones de objetos y manuscritos, emparentadas al arte conceptual. Participó en muchas manifestaciones artísticas con fuerte contenido político y de crítica religiosa, desde los años 60. En 1976 debió exiliarse en Brasil, adonde empezó a trabajar con fotocopias, arte postal, heliografía, litografía, microficha, videotexto, libros de artista, etc. En 1985 inició una serie de instalaciones con estiércol de aves (dos palomas defecaban sobre una reproducción del *Juicio Final* de Michelangelo; una gallina defecaba sobre «La Justicia»; dos palomas defecaban sobre billetes de un dólar que, al concluirse la muestra, debían enviarse al presidente Reagan a cuenta de la deuda externa). Escribe notas y artículos en periódicos, teniendo una columna en *Página 12*. También ha presentado ponencias en congresos y jornadas con temáticas de actualidad. Desde 1962 realiza los dibujos escritos o escritura abstracta, de los que ofrecemos una muestra.



Con un falco te la Aduyada  
adulterio namente  
afistulo a su compañero  
Crosuo el Cantarero  
borurca en la jirpeada  
amencie de la  
incomprensio  
queda da mién tras  
Los paguros pajados  
con los tragos de  
enciento que pela  
encobaba en la rectoria  
lo dejaban dimediar  
qui timosamente  
los circunspetos gorullos  
malditos gorullos qui  
notecas.  
Pero de nada les pudies  
su diligenciada a bual  
cuando atraco el vermejo  
dilematico llegaba todas  
las noches

león 64





Leon Ferrari  
8/9/77

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)



# ROBERTO ECHAVARREN

## La hora

Tiren el agua, tiren las piedras.  
Cada cosa contaba cuanto ella certera decía.  
Muchacho ojos de papel, quédate hasta el alba,  
corazón de tiza, cuando todos duerman.  
Muchacho pechos de miel. No relega la lluvia  
y lo que significa. No muere de los secretos de antaño  
ni se queda parado en la esquina. Aunque si nos paramos  
la lluvia nos empapa. La lluvia,  
hongo entre tinieblas, madura  
en los prados de antaño. La lluvia hiende  
un secreto y lo deja abierto, para aspirarlo.  
Muchacho ojos de papel, tu cintura  
se derrite en la lluvia. Yo juego  
todavía, y se deshacen las trancas.  
Esta hora no es de nadie. Los bisontes  
van al matadero. Unas hojas y unas gotas  
se pegotean. Caen las gotas abotagadas,

sueñas, ahora que para de llover.  
Nada me dicen las gotas, pero me sobresaltan  
como ladrones en la casa. Dicen:  
«Estamos acá dividiendo pistilos.»  
Y los ladrones llegan después, envueltos  
en chasquidos. De ese tenor  
se renuevan y sobreflotan pero no estoy acostumbrado  
al rasgido en la despensa. Ni al momentáneo cloqueo  
que desciende sobre las barcas. Hoy,  
esta noche, viene y se entrega  
sin que respondamos. Ya llega y se va  
y lo recupero en el aire. Pero este aire de cripta  
se levanta bajo. Ya no sé cuál es el latido  
entre las raíces de las mandrágoras,  
ni el óleo de los que esperan hoy como otro día  
azul poliuretano, una vivienda  
que vacila en un cuarto. Este.  
No sé qué habrá pensado la que se moría anoche.  
Nadie estuvo allí para oírla o nadie me lo cuenta.  
Borracho de café expreso en la vigilia  
paso a velocidad de expreso. El aire se encapucha.  
Las anguilas retroceden al pecho. Un solo lomo gastado,  
la operación ocurre en silencio, sin que nadie se entere.  
Trece, catorce, veinticuatro horas:  
nadie atardece ni entrega su caballo en la plaza donde vivían,  
esas zonas cárdenas, semialzadas de la ruta.

En los planos más altos por entonces no llovía.

estaban deshabitados. Yo ¿qué hice entonces?  
Tuve miedo de no contar el cuento. Pero  
todo estaba allí, las caireladas glicinas  
y esos troncos más duros que toros  
a los cuales subirse para divisar  
el semental sano en el potrero vecino.  
Todo estaba allí, salvo una maniobra  
que aclarase el ingente panorama sombreado de descuido e imprevistos.  
El semental, fiel a sus glándulas, lucía funcional,  
aunque la distancia lo volvía impasible  
y el relincho ensanchaba sus ollares, expectante.  
Más cerca un ronquido me despertó del letargo.  
Era el perro del vecino, arrollado en su casa de barro.  
Tuve que sortear un regato de agua  
y las flores parecidas al estampado de un colchón.  
Así dormía o caminaba sin que nadie lo notase, en el aire sosegado.  
Así pasaba bajo el colchón. Yo no sé inventar para mí  
el manubrio desgonzado que me clave  
y sigo, tierra afuera, entre los pastizales  
y el ganado, sobrevuelo los bañados.  
El panorama a través del vuelo diagonal  
irradia una sucesión de arbustos  
pero nada permanece salvo la hora  
deslizante, perpleja, silenciosa. Guarda un secreto  
que no descifro ni hace falta. La hora abre lo que no tiene  
y ella misma se reserva, se refracta  
pero la paciencia no la agota y dura hasta el próximo aguazo.

Archivo histórico de revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Roberto Echavarren nació en Montevideo, Uruguay. Autor de *El mar detrás del nombre* (1967), *La planicie mojada* (1981), *Animalaccio* (1985), *Aura amara* (1988), *Poemas largos* (1990), *Oír no es ver* (1994), *Universal ilógico* (1994), la novela *Averoc*, ensayos sobre Felisberto Hernández y Manuel Puig, además de los ensayos *Margen de ficción: poéticas de la narrativa hispanoamericana* (1992) y *Arte andrógino* (1998), además de las muestras de poesía *Trasplatinos* (1991) y *Medusario* (con Kozer y Sefami, 1996) y el film (guión y dirección) *Atlantic Casino* (40 min., 16 mm, 1989).



FABRIS TRUSCELO  
(REV. LOS INROCKUPIBLES)

Sin que nadie se haga cargo, ella sostiene nuestra vigilia y nuestro olvido.  
Vamos a encargarnos una vez más del repiqueteo aquí y allá.  
Nuestras hermanas se asustan y gritan  
pero nosotros nos sacudimos como un perro impaciente.  
Sin embargo la hora no conoce la impaciencia, y se ausculta.  
Estos ejemplos rondan el terreno.  
No hay otra virtud que atosigue la hora  
y tu pedido dura, como si no fuera pedido.  
La calenda, la calesita, la rueda de la fortuna  
marca un lugar igual para lo necesario  
pero la hora calla, y al callar, los ruidos parece que la cercan,  
los escapes, los engranajes, las medidas.  
Pero en la latencia de la hora se salvan tus abuelos y las convocatorias  
de otro tiempo que es éste y que me escucha.  
Desde acá, derechito, me voy directo a los ramales  
que me esperan, a la cazuela y el café con leche,  
y me peino. Me lleva el sueño largas inspiraciones  
y corro sin caparazón por los sembrados  
y todo lo destruye. Pero había una mitad aquí.  
Fina, la pluma es fina, pero la tinta se emborriona.  
Hoy no llevo receta y el alguacil duda.

# VEO TRAVESTI ✱

## 1 El fetiche

Antes que nada (o después de todo) Roberto Echavarren encuentra el universal ilógico. («Para Kant el juicio estético es un universal ilógico. Implica una ley ética, un imperativo, una regla, pero lo singular de su concreción vuelve a esa ley 'ilógica' en su universalidad»).<sup>1</sup> Esta entidad kantiana, razonable hasta el extremo de volverse loca —de revolverse en su sano juicio estético— es la brújula que orienta la poesía de Echavarren. La orienta mal, al revés, hacia lo invisible. «Ves tú, por el riel / de tu nombre, de este nombre / que te llamo invisible» interroga o afirma la voz de ese libro de poemas titulado *Universal ilógico*. La pregunta sin respuesta va dirigida a un tú que nunca se deja ver pero que, ya desde *La planicie mojada*, se escucha fuerte. Porque *Oír no es ver* anuncia desde la marquesina del título otro poemario. Y es así. La musa que mueve el ansia vocativa de Echavarren está presente —«hiciste mella en uno», «no me habría detenido en ti si no hubieras estado»— pero remite siempre a una ausencia —«no se ve el tiempo en que te perdí», «sin saber si estoy solo o acompañado». Presencia que señala un vacío, indicio de una escena siempre desfasada, rumor que se deja ver como escucha, el tú echevarriano es algo así como un fetiche. «Es un aura o destello de cierto objeto, un aura que le presta —o que descubre— una mirada»,<sup>2</sup> dice el poeta en su libro de ensayos *El arte andrógino* refiriéndose al fetiche. Antes o después había escrito el poemario *Aura Amara*. (Títulos que dicen del concepto la imagen, que atraviesan el umbral de la crítica, traen la reminiscencia de un mundo lógico y completo. Son, ellos mismos, un universal ilógico. Y a nosotros, en nuestra búsqueda estética, nos orientan como esa brújula que imanta lo invisible. Nos aportan, por fin, una ética.)

## 2. El andrógino

Todos los tú de Echavarren —musas, fetiches o, por qué no, amores— están de espaldas. Podría decirse que no son tan invisibles como que juegan a serlo, juegan, cortando el rostro, señalando hacia atrás, a esconder la cara visible. Presentan su identidad del reverso. Y es justamente dados vuelta como se los puede conocer. Si decir «de frente» remite por contigüidad a decir «desde afuera» —un objeto que se enfrenta a un sujeto en la exterioridad de su ilusoria completud esencialista— decir «desde atrás» puede enganchar —«en el garfio, en el gancho», situaba Osvaldo Lamborghini— a su «desde adentro». Y a través de ese razonamiento de tambaleante universalidad, oír puede llegar a ser ver, a condición de habilitar una «visión interior» que permita escuchar «desde tus adentros». «En Echavarren la ojiva de la O se transforma en la del ojo: entonces, cuerpo y contemplación se conjugan. *El pabellón del vacío* se reinscribe en el pabellón del oído y la búsqueda del ojo ancla en el barroco de gasto gongorino cuyo emblema es el ojo del cíclope Polifemo (...) El gasto debe ser entendido como el teorizado por Sarduy (y por el mismo Echavarren cuando lee a Reinaldo Arenas) derroche anal como combate frente al medido intercambio capitalista»,<sup>3</sup> afirma el crítico Amir Hamed al mismo tiempo que asocia al *tokonoma* lezamiano con «una suerte de ojo que vence la materia». ¿No será esa rasgadura que avanza con tornillo en la pared, una suerte, también, de inspiración o mejor, la suerte de tener inspiración, de poder tirar abajo esa mole material que Lezama llama *fijeza*? Tal vez sea eso mismo lo que Echavarren quiere decir cuando se refiere a *hacer mella*. «Mella en la pared de grufa», puntualiza como para mostrar que hay un ida y vuelta entre recibir y ser recibido, un puente que no se le ve pero que despliega, entre el tú y el

yo, el único resultado posible de la imagen poética. «Tú y yo, vocativo de la voz perdida» insiste quien se juega en singular una apuesta plural («el andrógino no está en busca de otra mitad. Es un acrecentamiento de poder por una atracción plural»).<sup>4</sup> Más que sumarse, aquí tú y yo, como en *Trilce*, se combinan en una resta para volverse impares. En eso consiste su pluralidad: una falta y un resto, cara y ceca de una misma moneda que vale para pagar la inspiración lírica —¿el amor?— con las nuevas leyes de un intercambio desmedido.

### 3. El amor

Lo que hace mella es casual, banal, profano. (Al paciente fetichista de Freud lo conmovía el brillo en las narices de ciertas mujeres.) Esa refracción de la realidad, ese caprichoso punto fuera de foco que sin embargo deja prendado para siempre a quien lo ve (¿lo oye?) es, por su misma naturaleza disuelta, lo que permite avanzar. Es el origen, el punto de partida de una construcción que crece por partenogénesis. Si *ex nihilo* es siempre lo que ya estaba, el ritual de reciclar el *tokonoma* supone, para todo poeta, un homenaje reiterado y renovado al fetiche. «No espero a nadie / insisto en que alguien tiene que llegar» dice el yo lírico en *El pabellón del vacío* de Lezama Lima. «Gracias a ti hay performance» dice el yo no por lírico menos enamorado de *Aura Amara* (título que lleva a Amir Hamed a una feliz asociación que va desde el mal de aurora traducido Maldoror hasta la «aurora del gasto». Transcreando traducciones, como pide Haroldo de Campos, nosotros queremos leer *Aura Amara* como En Amorada. O en la morada. Allí, del lado de adentro, es donde, según Agamben, los poetas del siglo XIII guardaban aquel «*joi d'amour* en que ellos confiaban como único objeto de la poesía». <sup>5</sup> Sentimiento que para los poetas del XX —«un siglo corto», un siglo cuyo final se encoge en detalles minimalistas— se deja decir como «hacer mella en uno». Es un mal humor, un mal de amor, un mal de aurora (para el sujeto lezamiano, «tedio multiplicador del hastío») que desde la morada, desde el fondo oscuro del túnel, se cura productivamente como luz, diversión, performance, «relato». (Los poetas de este fin de siglo só-

lo «narran» entre comillas. Es decir, a condición de aceptar que, como sujetos, no son más que un impersonal *uno* —«hacer mella en uno»— y que en ese grado cero del sí mismo nada saben de su objeto.) «Sólo sé de ti en una conversación de cosas», dice quien puede volverse relator a condición de no ver. Contar detalles, uno a uno, es robar la narrativa de su morada novelesca para hacer, de los personajes, fetiches. Así es como lo que llamamos trabajo poético —una obsesiva combinatoria que gasta más de lo que tiene— está empujando a todo el arte que vendrá a deshumanizarse («el fetiche sería un caso inverso de lo sublime, una representación sin idea, una interrogación muda, impensable aunque contundente»).<sup>6</sup> Acallados el hombre y su Dios, queda oír, ahora sí, la «conversación de cosas».

### 4. El fantasma

«No me habría detenido antes si no hubieras estado / al final de la avenida junto al kiosco de tiro al blanco / donde pasan en correa patos de metal.» Así «narra» el poeta. Su musa habita el parque de diversiones, esa morada infantil de la ciudad ausente donde todo ya está pero donde es necesario poner todo en funcionamiento. («Una ronda de patinadores en el Prado», consigna en *El pabellón del vacío* quien le encuentra la vuelta a su *tokonoma*). La performance de Echavarren, la diversión, la «narrativa», distraen con su puesta en escena la inevitable ceguera del poeta. Perdido el objeto, queda la infancia para recuperar en imagen una memoria de lo que nunca, ni antes ni después, podrá ser visto. «A los cinco años no pude ver a mi abuela / tras el tul de mosquitero candente sobre su cama / Escuché el ruido del mar antes de verlo / caracol blanco en la escalera de caracol.» *Oír no es ver*, es cierto, pero queda un sexto sentido, ese ojo de artista cuyo rodaje dispara la entrevista. Para Echavarren entrevistar es consumir un encuentro peligroso y marginal que siempre compromete al cuerpo —«y yo parezco ofrecerle todo el vaso de mi cuerpo»—<sup>7</sup> en la oscuridad anónima del túnel. «Fuimos al tren fantasma: en cada curva saltaban los muertos / tus dientes, con luz negra / se enhebraban fosforescentes». Como el melancólico, que exhibe a muerte su luto, como el niño, al que

le ocultan la muerte de sus abuelos, el poeta ciego también entrevista fantasmas. («La pérdida imaginaria que ocupa tan obsesivamente la intención melancólica no tiene ningún objeto real, porque es a la imposible captación del fantasma a lo que dirige su fúnebre estrategia.»)<sup>8</sup> Asumiendo con entusiasmo y sin miedo esa operatoria espiritista de jugar con los muertos para que haya *performance* —«oye, yo te invoco / extraño amado de mi musa extraña», pedía Delmira inaugurando el modernismo mediúmnic— Echavarrren logra entre-ver o, mejor, *ver a través*: «Veo a través de ti» empieza diciendo el poemario *Oír no es ver* o «veo travesti», como traduce felizmente Amir Hamed. Es decir, soy ciego para la lógica universal que distingue género y número pero soy *uno* más —un universal— que en mi sano juicio aplico la ilógica para ver más allá de mi nariz (como el fetichista de Freud, el brillo del objeto más que el objeto).

## 5. El estilo

Mientras la ilógica travesti se acuesta de espaldas, las tapas de revistas que consignan la moda unisex de los 90 quieren ponerla de cara a la representación. En *El arte andrógino* Echavarrren insiste en separar cizaña de trigo distinguiendo a muerte moda y estilo. La moda vuelve lógico lo que la poesía quiere mantener ilógico («Escribir es morir por un estilo, es dejar la vida atravesada por un estilete», dice Eduardo Milán refiriéndose a la obra de Echavarrren en el prólogo de *Aura Amara*). Esta tarea suicida —ser poeta hoy— aporta no sólo una estética sino que anticipa los lineamientos de una nueva ética para lo que vendrá. Disueltas las imposiciones de la moral teológica, corrido el hombre del centro de su reinado, morir por un *otro*, morir «a través de ti», atravesado por tu estilete, morir —por qué no— de amor (entiéndase: para escribir un verso que diga algo de ti) es la única posibilidad futura de salvar la vida. Una vida ilógica y, sobre todo, inhumana. («Si el hombre ha muerto, hay que encontrar una nueva posibilidad: la fuerza esporádica y anómala que nos recorre.»)<sup>9</sup>

## 6. La ética

El *tú* uruguayo es un *vos* travestido. Toda la tradición tanguera va y viene en esa conversación coloquial de cosas que agudiza el acento grave del castellano. Pero es una tradición distinta. Está traducida a un tuteo que incluye y excluye nuestro voseo. Como *Falta y resto*, la murga más popular de los uruguayos, la lengua oriental suma la fuga de lo argentino a su propia resta. Juntos —como las partes inexistentes del andrógino— no queremos enriquecer nada. Juntos nos negamos a la moda de la globalización lingüística. Antes o después (no importa dónde haya nacido Gardel) estamos encontrando el universal ilógico. Y a ver quién se anima a traducirnos.

—TAMARA KAMENSZAIN

1 Roberto Echavarrren, *El arte andrógino*, Montevideo, Brecha, 1997, p.71.

2 Roberto Echavarrren, *op.cit.*, p.29.

3 Amir Hamed, *Uruguay a través de su poesía*, Montevideo, Graffiti, 1996, p.91.

4 Roberto Echavarrren, *op.cit.*

5 Giorgio Agamben, *Estancias*, Valencia, Pre-textos, 1995, p.11.

6 Roberto Echavarrren, *op.cit.*, p.30

7 En *El arte andrógino* esta cita de Delmira Agustini ejemplifica la actitud de los travestis que «pagan con carne el ensamblaje artificial de un cuerpo» (p.61).

8 G. Agamben, *op.cit.*, p.72.

9 R. Echavarrren, *op.cit.*, p.69.

Tamara Kamenszain nació en Buenos Aires en 1947. Publicó, en poesía, *De este lado del mediterráneo* (1973), *Los nã* (1977), *La casa grande* (1986), *Vida de living* (1991) y *Tango bar* (1998), y, en ensayo, de *El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana* (1983) y *La edad de la poesía* (1998). Estos dos últimos serán reeditados en un solo volumen, junto al inédito *Historias de amor*, del que procede este texto.

# HORACIO ZABALJAUREGUI

COLONIZACIÓN, el revelado  
lo que se envía al reino de las tinieblas,  
muerto por haber sido visto:  
impresionar una superficie sensible en múltiples discontinuidades  
la trama hace el grano, el soplo de las ondas  
transforma las sales de plata, los cristales:  
metamorfosis de un espectro, la imagen latente  
el fondo de la huella  
me vuelvo negro, me quedo blanco  
lo mismo de una vez para siempre / muerto  
corta por lo vivo pasa al otro lado  
moho corpúsculos en la superficie  
al otro lado  
el fósil inmemorial del miedo.



## I

Si alguien creyera en la reina de las constelaciones en la que dices transformarte, el destierro en esta forma humana, ese descreimiento en la puerta y cómo abrirla y volver la mirada, sería nada más que una confirmación, o menos: un bastón de ciegos trazando el mapa exacto de la noche. El índice señala labios (el placer nos vuelve anónimos) y las palabras delinean, encubriendo el contrabando inevitable en la expresión de deseo que hace necesario que te vuelvas la reina de las constelaciones. Y abrir la puerta y volver la mirada es, tal vez, ese transcurrir de ahogado en el fondo de tus ojos, el contorno de las islas, los ecos de agonía en esa playa en la que deseo y recuerdo se disputan sus pertenencias, con la extenuación de las mareas, con la tensión del placer por la que siempre se rehuye el asalto final. Quizá falte a la verdad, pero también puedes cambiar mis ropas para que entre en niebla o sueño, para que pueda verme, desde tu cuerpo, penetrar en el espejo que la noche ha levantado en los sentidos.

Horacio Zabaljauregui nació en América, provincia de Buenos Aires, en 1955. Pertenece al consejo de redacción de la revista *Ultimo Reino*. Publicó *Fragmentos Orficos* (1981) y *Fondo blanco* (1989), del que proceden los tres primeros poemas, los otros cinco integran un libro en preparación.



Estalla el verde  
lustral escancia  
una copa de luz  
embriaga su propia sombra.  
En la primavera narcótica  
todo lo perdido  
llega hasta el umbral de la voz,  
simula el rumor de la lluvia,  
el murmullo de la mala sangre de  
[mi padre,  
el anillo ceniciento en las  
[entrañas de mi madre,  
el humo pálido al final de las  
[habitaciones:  
la mano abierta ha quedado  
fuera de la camilla  
y no recoge nada a su paso,  
no se despide,  
va rozando el suelo  
y lo advierto  
y dejo que siga,  
fascinado por esa mano inerte  
que no recoge nada,  
que no saluda,  
que lo ha dejado todo de este lado  
palma vuelta hacia el cielo,  
dedos entreabiertos  
sin arena corriendo,  
vaivén de lo perdido.  
Y entre tanto verde flamante,  
ni siquiera un manojo de hojas  
[secas  
para quemar  
recuerdos en pira  
volver a habitar  
rememorar  
dejar hablar  
tejer raíces secas  
en la fosa común,

en la sed sin fondo de la luz  
escanciar para las ánimas  
la avidez, el olvido.

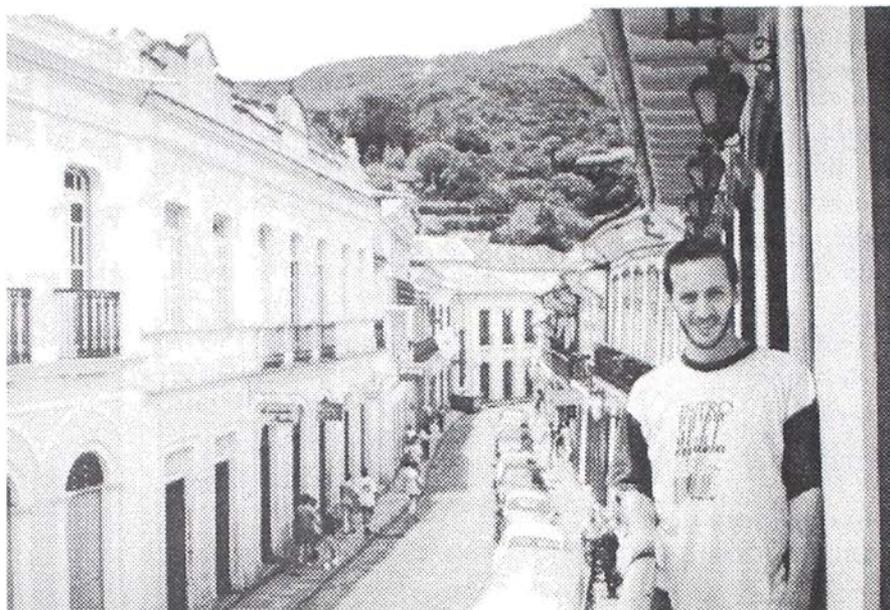
Temblor de aire  
entraña la falla del universo  
aviva la llama  
la ávida faz del amor.  
La sombra desplegada  
como ala del recuerdo,  
extinguida  
la más bella fábula  
tejes y destejes  
en la claridad  
isla y torrente  
la ávida faz  
el manto que ciega de a dos.  
Errar amando hasta el fin del  
mundo.

La luna viajera  
Y la sombra del paso de las  
[nubes  
son la señal  
para la nave que se demora  
en la clausura del sueño,  
donde perseveran los muertos.  
En ese país  
tañe la espera  
el deseo  
te hace a su imagen  
el fiel de la balanza

●  
A veces temo  
el deshielo del recuerdo de los  
muertos  
cuando no son palabra ni piedra  
cuando no digo espuma de la  
[flor  
sino sombra de la sangre  
o estanque de la memoria  
a veces, a solas  
temo su rastro en el cuerpo  
cuando es altamar la noche  
y el gesto filial  
hace el pequeño espejo.  
A veces temo  
La mimética marea  
Del rumor ancestro.

●  
Puntada sin nudo,  
en la vastedad de las redes,  
la del insomne del torbellino,  
todo ahí, indistante,  
en el ojo sin párpados,  
en la malla virtual  
en la caverna sombría,  
para el camino que no  
se habrá de tomar  
un faro  
basta  
y es preciso.

# tres poemas



—MYRNA FERRAZ

Anibal Cristobo nació en Buenos Aires en 1971. Integró el grupo de poesía *Informal*, dirigido por Osvaldo M. Moro. Fue finalista de la *Nueva Bienal de Arte Joven de Buenos Aires* en 1991. Desde 1996 reside en Rio de Janeiro, donde publicó, en 1997, su libro *Teste da iguana*.

## KRILL (EL SUEÑO DEL BUZO)

Lanzado contra el musgo por la tos, por ese malhumor, hacia un cine catástrofe, donde sus movimientos eran la imitación de un enorme molusco.

Ironía, suspense del ahogado con su may-day de ruidos. El asma

del motor y los caicés en el tubo de oxígeno, trayendo sus promesas: «esos peces

esconden maravillas tóxicas; átomos de pánico contra el krill fluorescente». Error

propio del sueño: un buzo ciego, sabe qué significan esas luces? Y sus manos, se tensan al tocar el abismo?

## LAGO

Caen los primeros frutos de la estación  
sobre el agua  
—después vuelan pétalos y voces—

el lago: una secuencia infinita de claps—  
un murmullo de nada con su vaivén  
de musgos. Y también:

un eco, dejándose guiar así  
contra el fulgor.

Yo tengo un lago de reflejos hipnóticos en mí.  
Yo soy un lago que duerme con tu voz.

De pronto llueve:  
en el lago está el cielo que mueve sus rumores  
y fuegos cyan. Sus azules emparentados  
a la hora en que todo calla.

Callará?  
Cuál el silencio del lago?

Qué orilla?

## ÑANDÚ

Llega el ñandú —cansado  
de transmitir su acorde— y susurra  
en tu oído:

—basta de peso físico, dice  
—a pastar, dice

Pero el ñandú es la bomba  
de tiempo! Es el ladrón! Te descubre  
sentado entre las rocas:

—vamos hacia lo abierto, dice  
—la curva del espacio, dice

Si hay un diamante, es  
el de la persuasión y distracción —como un  
ilusionista: «el secreto es el viaje», sueña  
que te hipnotiza; pero también:

«—Yo no soy el ñandú! El ñandú  
es invisible, y no es cierto  
que mire al cielo, esperando instrucciones.»

—ANÍBAL CRISTOBO

## AC: Minientrevista

Aníbal, para usar una expresión de Saúl Yurkievich, los fundadores de la nueva poesía latinoamericana, Vallejo, Huidobro, Borges, Girondo, Neruda y Paz, no me parecen muy presentes en tu poesía. ¿Será que ellos ya no constituyen «impulso nutriente» para los novísimos?

Aníbal Cristobo: Yo no podría responder, porque conozco muy poco de lo que está siendo hecho por las personas de mi edad, o incluso más nuevos. Ahora, en mi caso, lo que sucede es que tengo una formación poética bastante dispersa y sin método en lo que respecta a lecturas. Hay poetas cuya obra permanece inédita y que son fundamentales para mí, como Julio César Invierno, a quien el libro está dedicado. Y hay otros, como Huidobro, Neruda, Girondo y Paz, por ejemplo, que no leí, o leí sin mucho rigor. Los libros llegan a mí siempre un poco por acaso. Y me gusta eso. De cualquier modo, *Trilce*, de Vallejo, es uno de los libros más importantes de mi vida. Yo me siento profundamente influenciado por él, al punto de ver la poesía de un modo radicalmente diferente antes y después de esa lectura. Cuando leí *Trilce*, a los 17 años, fue que comencé a percibir que el lenguaje no es un instrumento de representación de la realidad. O por lo menos no sólo eso. Que podía ser entendido como el propio acontecimiento, como el cuerpo en sí. Y eso fue decisivo para todo lo que hice después.

Por otro lado, una voz menos dominante como la del chileno Gonzalo Rojas me parece estar invitada por vos a un diálogo creativo. Un verso tuyo como «Toda la noche estuvieron durmiendo / estas mujeres», me parece un homenaje al estilo de Gonzalo. ¿Tiene sentido esta impresión?

Con certeza Gonzalo Rojas es uno de los referentes más fuertes de mi libro. Lo veo en tres poemas: «Los gatos de John Cage», «No deberías haber hecho eso» y el citado «Virgin». Pero creo que es más una influencia que un homenaje. Además, el libro está lleno de «voces», sólo que es posible que algunas estén mejor metabolizadas. En el caso de Gonzalo, pienso que la atracción que sentí por su poesía se hizo muy presente en mi producción. Espero haber conseguido reeditar, en alguna medida, la capacidad de imaginación que él tiene, que es maravillosa. Porque es eso lo que entiendo por influencia: no una copia de los tics o recursos del escritor, sino la capacidad de ampliar tu percepción a partir de aquello.

*La poesía brasileña tiende hacia el objetivismo y la poesía hispanoamericana, hacia una transfiguración mayor de lo real. Tu poema «Puzzle de montañas chinas» me parece revelar a un poeta repartido entre una y otra tendencia. Por un lado se percibe la voluntad de construir una imagen nítida, por el otro, los «fragmentos de bruma», que hacen que la imagen se difumine. ¿Pensás en ese*

juego de construir el poema como «acumulación de diferencias» entre esas dos poéticas que conocés tan bien?

No. Al contrario, mi conocimiento de esas poéticas es fragmentado y bastante irresponsable. Faltan muchas cosas importantes. Pero estoy de acuerdo en que hay, en mi poesía, una recurrencia a esa «pérdida y recuperación de la imagen», por así decir. Lo que sucede es que el poema no conseguiría —ni pretende— traer esa imagen original de vuelta, porque ella nunca fue fijada: en mi percepción, fue siempre una imagen móvil. Y mi memoria, en ese sentido, es antifotográfica. Nada de lo que pueda recordar tiene precisión en los límites. Todo aparece lleno de relaciones con percepciones de otros momentos, de otras cosas. Es eso que el poema intenta traspasar. Además, encuentro óptimo lo que Armando Freitas Filho escribió en la contratapa de mi libro, sobre lo inesperado «que irrumpe, para sorpresa del lector y, tal vez, hasta del propio autor». No quiero que el poema se quede apenas en la incapacidad de reconstruir una imagen. Quiero que traiga algo nuevo. Que parta de aquella percepción original, pero que cree otra cosa. Que encuentre, en el lenguaje, su posibilidad de revelarse.

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

Previamente aparecida en *Inimigo Rumor*,  
núm. 3, Septiembre-diciembre de 1997,  
Rio de Janeiro. [Trad. R. J.]

# cuatro poemas

—EDGARDO ZOTTO

## ALMAS PARTICULARES

La Pérdida,  
su huella apenas concebible,

sin embargo, dolor  
que retumba en el vacío;

no de un ser,  
de su vertiginosa cualidad.

Rotura de la repetición  
en lo inmóvil de toda ausencia.

Sin esa luz irreductible  
la textura de su radiación.

## HANGAR

Eso es lo que quiere a esta hora  
que alguien, no importa quién  
tome su mano, la lleve entre las luces  
enceguecedoras, hasta llegar  
a ese hangar de sombras  
vacío, retumbando contra  
el exceso de la luz.

## EN FILA

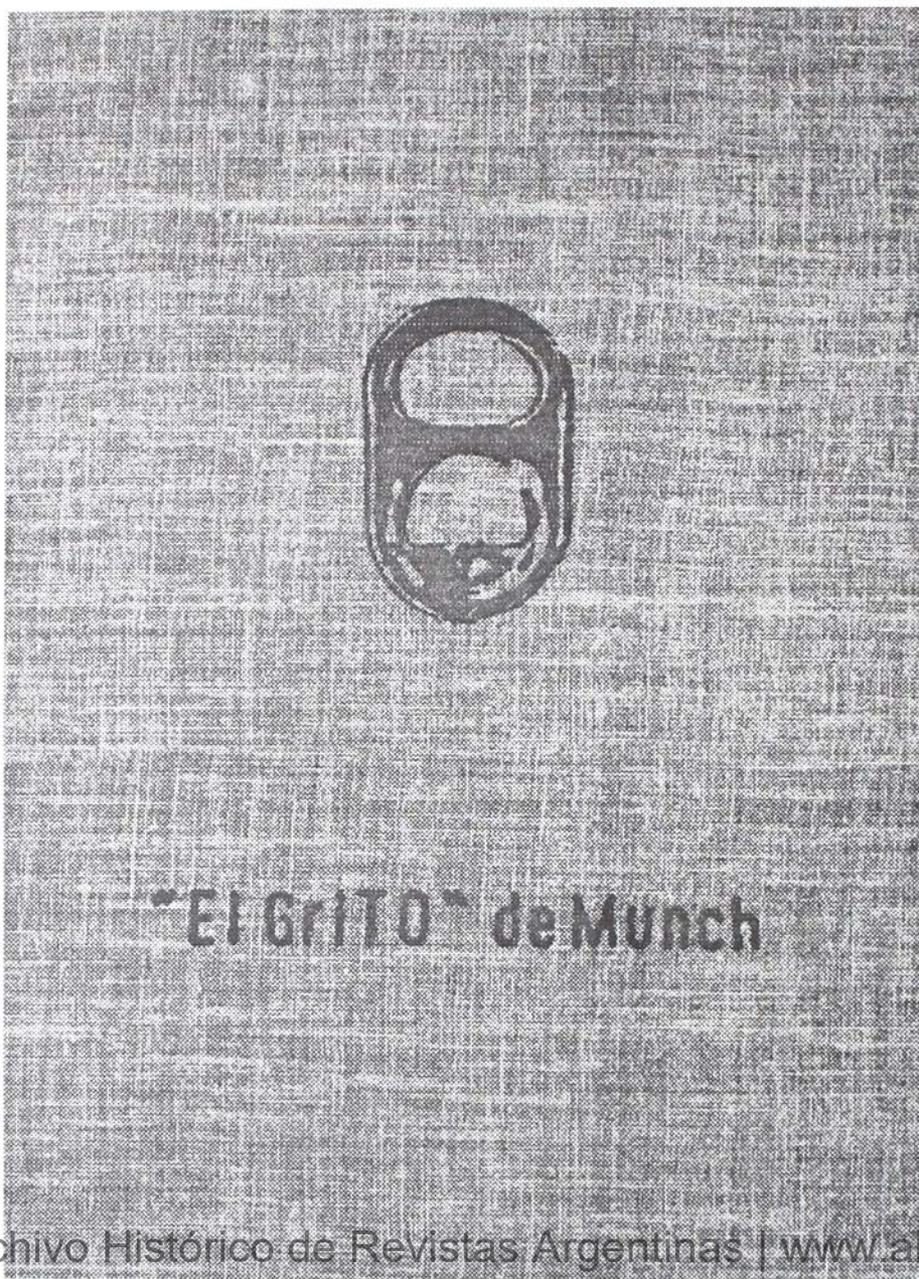
Siguiendo la línea de semillas  
cuneiformes, reseca por el sol,  
se alcanza el incierto centro de la isla.

En el borde, hacen guardia  
los girasoles de cabeza caída,  
oscuros, entre el cielo añil  
y los senderos de ceniza.

## LA LUNA DE PINDARO

Trenes del paisaje  
en la vigilia del invierno  
cruzan velocísimos  
la pupila de la noche.

Edgardo Zotto nació (en 1947) y reside en Rosario, provincia de Santa Fe, donde trabaja como abogado. Su primer libro publicado (por tsé=tsé) es *Memoria de Funes*. Los poemas que incluimos pertenecen a un libro en preparación.



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

# la orilla

—CARLOS RICCARDO

V

Fantasmas de la delicadeza: la línea melódica de los camafeos se disuelve en una dulce modulación: rostros en la espuma de la siesta, iridiscencias de pantallas, penumbras de un solo trazo.

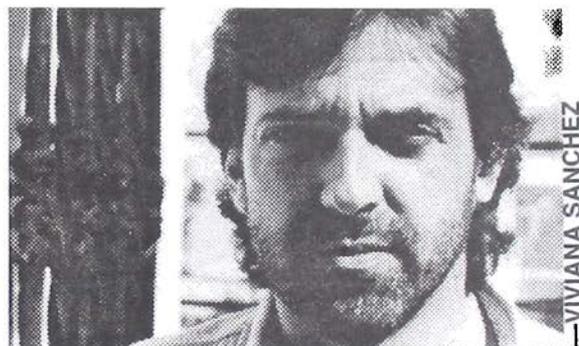
Rastros de azul cálido.

El deseo copia en las veladuras de la carne, una garra de musgo, su nómade caligrafía.

IX

Esta zona de lava está destinada a la contradicción. Sobre un campo irisado por montículos de sombra, se recorta un cielo duro, roturado por un lacio fulgor. Escombros y pastizales indican el trasiego de sangre; y la marisma seca, el ralo prestigio de la tierra mezclada al sol.

Se está bien aquí, en esta vereda de hierba quemada, por donde transitan, fijas, las sanguijuelas en fuga del agave azul.



Carlos Riccardo nació en Buenos Aires en 1956. Residió en México entre 1979 y 1982. Publicó *Membrana* (1976), *Cuaderno del peyote* (1988) y *México city* (1990). *La orilla* integra el catálogo de libros recientes de tsé=tsé.

XII

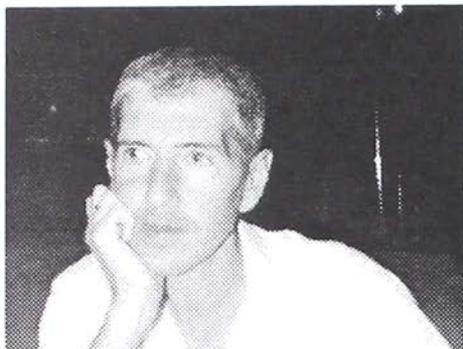
La raíz de arena de la sed se reinicia al alba, a la hora todavía inmóvil del paisaje que asalta en su asombro de ultratierra: las siluetas del páramo, los conos de luz que forma la sal, bordean la pendiente de una ciénaga prieta.

Trompas de fuego incipiente, el pestañeo de la hierba.

En estos ojos de agua verde beben profundo los perros diableros de la canícula.

# ceros de la lengua

—ROBERTO CIGNONI



Roberto Cignoni nació en Buenos Aires en 1953. Publicó *Margen puro* (1982), *Resplandores* (1985), *28 poemas* (1987) y *Nevada y estrella* (1992). Perteneció a *Paralengua*, grupo para la difusión de la poesía oral y visual. Dirige, con Jorge Perednik, la revista *Xul*. Los tres poemas de *Ceros de la lengua* integran el libro que editará **tsé=tsé**.

En el secreto de la aorta  
desatada,  
aquella luz: hacia  
  
allí te diriges, por toda  
la ayuda  
que calla en la respuesta.



Un crimen, entre  
dos sentencias  
es todo lo que retenemos.  
Me arrojas una palabra  
que sangra  
cuando me oyes partir.



Veníamos, con  
los miles, ciegos  
como la palabra que reinaba, sagrados  
sagrados  
también, sin lo ido, sin  
lo nunca, en  
los miles, claro —no  
sabíamos vencer, no palpábamos  
con el beso de las sombras.

¿Quién enseña  
a nuestros libros a cerrarse? ¿quién dormita en  
la gárgara del tiempo? ¿quién  
dice agua con la voz  
fludificada?

Con la voz  
cristalizada, claro —no  
veníamos, no mentía ojos  
el escondite de luz, no  
despertábamos con la cúpula  
de muerte, ¿quién

quién alumbraba, pues? El  
leño fulge  
en su llama, la llama en  
su leño fulge.

# LUIS HERNÁNDEZ



## LH ENTRE NOSOTROS

Pienso que Gauguin creía que el artista debía buscar el símbolo, el mito, agrandar las cosas de la vida hasta la dimensión del mito, / mientras que Van Gogh creía que hay que aprender a deducir el mito de las cosas más pedestres de la vida, / y según yo pienso, carajo que estaba en lo cierto.

ANTONIN ARTAUD, *Van Gogh o el suicidado por la sociedad*,  
vía Aldo Pellegrini

Hay gentes que nacieron para la luz del día y hay otros que nacieron para un vago fulgor.

L H, *Una impecable soledad*

La estaba en Buenos Aires durante 1977 del poeta peruano Luis Hernández, que cifra sus últimos meses de vida, su indefensión y la *impecable soledad* que evoca, no pueden evitarse al abordar su poesía, tan ignorada y huyente hoy entre nosotros como lo fuera entonces su presencia carnal. La inadaptabilidad atribuida, por el mito a su alrededor, a un «peligroso-para-sí-mismo-Hernández», cobra dimensión trágica al ser apartado de su ambiente cotidiano en razón de un tratamiento psiquiátrico, y drásticamente quedar sin mayores referencias en un contexto de por sí tradicionalmente autoritario, refractario al diferente, durante un período de franco terrorismo de Estado. En tanto *persona* de un mito pero, sobre todo, a causa de su arte verbal, entre lo que Hernández «nos trae», su poesía preserva un desacato (aun cuando en alguna medida, tal vez, ello le apronte la muerte) que es una presencia de ánimo pese a todo, un humor que en sí es ya un sentido que parpadea por sorpresa.

Lo que destila Hernández en sus poemas, con su sola presencia de ausentado (*Quédate en el tercer planeta / Tan sólo conocido / Por tener unos seres bellísimos / Que emiten sonidos por el cuello / Esa unión entre el cuerpo / Y los ensueños*), es un sonreír desfondando apariencias. Parecido a la inocencia pero en absoluto ingenio, ese sonreír traspasa el lenguaje, recorre el alcance o la atención del lector a manera de asociaciones ciertamente libres, traslucidas de una indefinible alegría al fluir de la escritura, al estar leyéndola y ella sin énfasis dejándose leer. Aquí la música conduce los destinos del sentido: del pop a Pound, de la poesía coloquial a la cifra herméutica, de la plegaria al guiño con remate abierto, de la cita nada gratuita a la gratui-

dad que explicita su gesto. Poemas y prosa fluidos, dictados o dotados por la música implícita que levemente los hila; un estilo capaz de desmentirse en variaciones adonde el tono actúa como si a veces tachase lo antescrito, en un desdoblamiento cortante o un viraje léxico hacia la suspensión. Un fraseo de corazonadas; de tan *directo*, abisal.

Con Hernández acontece recordar el sino de un cierto tipo de inspirado, el cual labora a *pesar* de la dureza del contexto, y se entrega a aquello que lo llama (lo reclama) aunque desde el vamos sepa que su empresa está signada, porque no puede, por naturaleza, ligarse a un fin. De manera que el fracaso se torna meta y no metáfora: un traspasar como el diamante de sensibilidad que corte transversalmente todas las fronteras, fundadas en la mezquindad y la indiferencia. Se recuerda, así, lo dicho por Borges —durante el curso de su conferencia *Sobre la muerte* de 1981, precisamente grabada y transcrita por Edgar O'Hara:<sup>1</sup>

(...) Tengo un poema titulado «Un poeta menor». Sí, de un poeta menor que ha fracasado y lo sabe... El poema es breve, de dos líneas, y dice así: *La meta es el olvido* (todos a la larga seremos olvidados...). *La meta es el olvido...* Y agrega: *Yo he llegado antes*. Es decir, los que tienen éxito, bueno, llegarán tarde o temprano. El ya ha llegado al fracaso, que es la meta final. (...)

Esto que a primera vista pudiera sonar irónico o despectivo, implante jerárquico de «clases poéticas», también puede, borgia-namente, admitirse reivindicación u homenaje. La ironía entonces, pero ramificada en otro sesgo. De tal suerte, el «poeta menor» reservaría para sí esa enérgica humildad de presencia que equiparase lo escrito por él a una verdadera desaparición, la del supuesto *poseedor* (por más «intelectual» que sea esa propiedad). El *minor poet* deviene aquel que excede a las grandes palabras y les cede por impronta o cortesía su derecho a la atenuación, la veladura y lo impremeditado.<sup>2</sup>

Shelley había leído al Profesor Freud diciendo: todo aquél que se pregunta por el sentido de la vida, está enfermo. Y lo creyó. Sería como preguntarse por el sentido del piano, pensaba, la palabra sentido es nonsense, trabante, antigripal, por decir algo fuerte (Alvarez jamás pronunciaba malas palabras). Creía que la gente que se preguntaba por tal sentido concluía fabricando pianos rosados, o armas, o escribían pornografía o loas políticas. Por eso no se preguntaba por el sentido de la vida.<sup>3</sup>

Hernández: no el bohemio sino el barco ebrio; no el héroe cultural que gesta un culto, sino el deslindado que *para* en la esquina; no el funámbulo de los otros, sino el cómico de la lengua que revierte en ésta su cualidad de testigo de las pequeñas cosas. Su perfil no se aclara, como de algún modo acontece con Javier Heraud, muerto en combate en los años 60, durante un enfrentamiento guerrillero contra el ejército en la selva peruana, quien, por tal motivo, por el impacto del suceso, obtuvo inmediato reconocimiento público. La poesía de Hernández, en cambio —dispersa hasta hace poco en buena medida en decenas de cuadernos hológrafos—, sigue siendo inclasificable y, por la incomodidad que representa, tampoco puede compararse a la de ese tipo de autor de Obras Completas en que ha cristalizado algún otro coetáneo suyo, tres décadas después. Seguramente porque no se lo propuso, Hernández fue mucho más allá de la línea sin perder el corazón (*v.gr.* el poema «El helio»).

La más honda subversión es por delicadeza. El poeta puede ser si es para sí, más que *en función de* un lector preconcebible. Hernández escribe con absoluta libertad (temática, sintáctica, estética) y semejante *franqueza*, por no renegar del matiz y la diversidad exploratoria, reabre la idea del poeta como aprendiz de sus percepciones (aun cuando éstas no estén declaradas ante la ley). De hecho, abandonó al parecer muy pronto toda expectativa en una carrera literaria, al mismo tiempo en que, habiendo alcanzado prematura maestría con el libro *Las constelaciones*, comenzó a *trazar* sus cuadernos de escolar, que luego regalaba o dejaba en manos de personas casi siempre ajenas a la frecuentación literaria, en un retorno proliferante, seguramente impremeditado, al impulso caligráfico —aunque no tanto en sentido óptico (eso que suele confundirse con «el efecto zen»: idea previa estetizada de «lo impecable espontáneo») sino como quien no reniega de cierta *puerilidad* agradecida, fiel al espíritu repentista de su poética, renovadora de la dimensión sensible. La escritura, retornada a la mano, al momento, a los soportes «pobres» del «aprendiz», se alinea con el dibujo, con la partitura anotada, sin un solo rasgo que remita meramente a Lo Definitivo.

Recuento: poeta hológrafo, médico de barrio, hijo del medio, atleta, músico, melómano, amanuense anárquico, lector en varios idiomas, traductor de algunos tramos de Paul Celan y Hölderlin, adicto incalculable (aspecto sobre el que se cierne todo tipo de tácticas condenas o precarias idealizaciones)... Nada sella, sin embargo, esa leyenda que sitúa a Hernández en Hungría, sentado ante las vías del tren en plena noche, a pasos de un campamento en el que por azar pernocta, justo en el enclave donde se suicidara Attila József, sitio que en ese preciso trance le es dado *reconocer*.<sup>4</sup> El parte reconstruido de su fallecimiento como suicidio (mundo policíaco-terapéutico-burocrático) apenas sitúa «entre las vías del tren y la calle El Porvenir, localidad bonaerense de Santos Lugares» su cruce, su entrada en la dispersión: en nosotros mismos.

—R. J.

1 La conferencia aparece como apéndice a una conversación con Jorge Luis Borges dentro del libro *Tercio incluido: Las voces porteñas*, entrevistas de Edgar O'Hara y fotografías de Herman Schwarz, Lluvia editores, Lima, 1999.

2 A propósito de esta situación tan palpable del individuo sometido a códigos masivos (e incomprensibles para él) que lo excluyen precisamente a causa de su singularidad (más la estrategia poética que, en algún grado, la revierte), también puede citarse un poema de Rafael Cadenas, homónimo de su tema, al que toma su interlocutor-destinatario (como si el mismísimo lector pudiese leerse, en subtexto, en tanto encarnado fracaso del poeta; fracaso al que, por otra parte, Cadenas, igual que Borges, atribuye funcionalidad espiritual, despertadora). El habitante del poema de Cadenas agradece a esa segunda persona del fracaso, un cierto grado de liberación (belleza del estar) al haberlo exento (de manera consciente) del éxito o su furor de expectativas: *Fracaso, lenguaje del fondo, pista de otro espacio más exigente, difícil de entreleer es tu letra*.

3 Ref. *Una impecable soledad*.

4 El relato de aquella revelación magiar pertenece al hermano de Hernández, según lo transmitió a O'Hara en conversación grabada y publicada.

# LA ESTANCIA SOLITARIA: LUIS HERNÁNDEZ EN BUENOS AIRES

Durante veintidós años nadie ha logrado averiguar con exactitud cómo fueron los últimos meses de vida de Luis Hernández Camarero (1941-1977) en Buenos Aires, adonde parece haber sido llevado para seguir un tratamiento en la clínica que dirigía el doctor Jorge García Badaracco.<sup>1</sup> Tampoco han sido dilucidadas con precisión las circunstancias de su trágica muerte.<sup>2</sup> Pero el misterio literario sigue siendo el de rigor: ¿con quiénes se juntó el poeta en esos meses que van de marzo a octubre?, ¿escribió algún cuaderno (o quizá varios) que terminara de regalo en otras manos?

Una persona central en el caso es Betty Adler, quien viajó a Buenos Aires a acompañar al poeta (Yerovi dice que en el mes de agosto; Ortiz señala que fue julio), pero

el acceso a ella está prácticamente vedado por razones que escapan a nuestra voluntad. Con el engaño a que fue sometida por el periodista Beto Ortiz en 1996, poco hemos de conseguir. Ganándose la confianza de Adler y prometiéndole que no publicaría nada, y menos fotos actuales, lanzó un reportaje sensacionalista que lo único que logró fue sumir a la antigua enamorada de Hernández en un mutismo y desconfianza absolutos.<sup>3</sup> Sin embargo en 1987, en un Homenaje al cumplirse los diez años de la desaparición del poeta, Betty Adler había dicho lo suyo:

Yo era paciente de Max Hernández y él me mostró la tesis de Nicolás Yerovi que contenía la poesía de

Lucho y me enamoré de la poesía. Un día estaba yendo al consultorio de Max y él me dijo: "mi hermano está en la clínica San Borja, a que no vas a visitarlo".<sup>4</sup>

Recordemos la fecha: 1987. Esta versión original difiere de la que Ortiz dará nueve años después, adjudi-cándosela a Adler, que en 1976 tenía "32 años [...] guapísima y divorciada que, de repente, lo estaba sorprendiendo con la siguiente pregunta: —Dime, Max, ¿Luis Hernández es algo tuyo?" (Ortiz, 1996). Y el periodista continúa:

Claro que lo era. Era su hermano menor, el dolor de cabeza de sus padres, la oveja negra de la familia. Se quedó atónito. ¿Dónde había oído Betty hablar de él? Había encontrado unos poemas suyos publicados en el periódico... (Ortiz, 1996)

Luis Hernández no era el "hermano menor" exactamente, sino el segundo de tres varones, siendo Carlos el menor (hay casi cuatro años de diferencia entre cada uno). Pero volvamos a lo que señalaba Adler en 1987:

Conocí a Lucho en octubre de 1976. Estuve en Lima cinco meses con él, un mes en Buenos Aires y los otros seis meses nuestra relación fue epistolar. Entonces yo trataba de convencerlo que siguiera su tratamiento psiquiátrico acá en Lima con el Dr. Guerra, un viejito lindísimo con una profundidad y una sensibilidad que no se encuentran así no más [.], y Lucho había mejorado bastante. Pero se daba sus escapadas de vez en cuando y regresaba mal, entonces se pensó que lo mejor era que estuviera en una Clínica, en terapia intensiva. Yo creía mucho en el psicoanálisis (ya no) y apareció un chico Péndola haciéndole propaganda a una tal clínica García Badaracco. Pensé que nos separaríamos un año, pero que se iba a curar. Y se fue, y me escribió unas cartas devastadoras. (Adler, 1987, p.25)

Aclaremos que el doctor Péndola no era un "chico" tampoco: es un año mayor que Max Hernández, según me lo confió en nuestra conversación del 16 de junio de

1999 en Lima. Y ciertamente "las escapadas" que menciona Adler debieron ser la gota que rebalsó el vaso para la decisión de mandar a L.H. lejos de las tentaciones.

No es mi intención seguir por estas pistas, sino dar tan sólo una breve introducción a lo que fueron los mínimos y decisivos descubrimientos hechos en Buenos Aires este año.

La Royalty Research Fund de la Universidad de Washington, en Seattle, aprobó en febrero de 1999 el proyecto que presenté: la preservación digital de los cuadernos de Luis Hernández que se encuentran en poder de la familia (un total de cuarenta) más los 5 que están en la Biblioteca Nacional y que fueron donados por Max Hernández en 1986. En Lima procedí a la traslación de las imágenes y, a medida que avanzaba en el trabajo y casi al azar, logré contactar a otra persona (que no me autorizó a revelar su nombre) que poseía un cuaderno que el poeta le había regalado a mediados de la década del setenta. Finalmente, antes de volver a Seattle surgió la posibilidad de que un vecino del barrio de Jesús María, que frecuentó a Hernández por razones extraliterarias, tuviese en su poder seis cuadernos más, nunca antes vistos. Mi regreso pocas semanas después, en el mes de junio, fue para trabajar con estas imágenes y preparar la visita a Buenos Aires. Este es el punto clave.

Para intentar aproximarnos siquiera a las preguntas que nos han rondado, el fotógrafo Herman Schwarz y yo viajamos a la capital argentina el 5 de junio de 1999. Contábamos con un par de datos muy limitados. El día de nuestra partida, hablé con Max Hernández, quien me dijo tan sólo dos cosas: "tu hombre en Buenos Aires es el doctor García Badaracco..." y "a Lucho le gustaba ir a un parque llamado Lezama..." Al llegar a Ezeiza empezaron los enigmas.

## El destino es ajeno

Quienes nos hemos interesado en el Perú por la poesía de Hernández habíamos pensado siempre que la clínica que dirigía el doctor García Badaracco quedaba en Santos Lugares, ya que de otro modo no se explicaría (¿tiene explicación un suicidio?) la "elección" del lugar

por parte del poeta. Pero no bien llegamos a Buenos Aires un amigo nos informó que esa clínica de la década del setenta quedaba en el barrio de Belgrano, en la esquina de las calles Olazábal y O'Higgins. A pocas cuadras, pues, pasa una de las líneas del tren urbano. Primer encuentro con la realidad. Y para poder acceder siquiera a alguien que hubiese conocido a Hernández teníamos que empezar por lo obvio: la separación, en la medida de lo posible, de los hechos y la fantasía. Salvo excepciones notables, muchas personas que en Lima anduvieron de cerca o de lejos del poeta suelen referir versiones que son o piadosas o simplemente inverosímiles. La principal es la de esa muerte. Desde octubre del 1977 he oído, con variantes, la "historia" del suicidio de Hernández. El "original" diría algo así:

El poeta está una mañana en una esquina, cerca de la clínica, fumando con otros pacientes; en eso divisa el tren que viene a lo lejos, por una vía férrea que está *ahí no más*, y empieza a correr hacia ella. Los enfermeros lo siguen, pero como Hernández es un atleta les saca ventaja y empieza a caminar por los durmientes en dirección al tren que viene contra él. El tren no sólo lo destroza sino que *es muy poco lo que queda del cuerpo*.

En una variante, el poeta, al ver que viene el tren, se quita el saco, lo dobla, lo pone en la vereda y le coloca una piedra encima antes de empezar su carrera final. En Lima oí también la versión de que, como casi no existían restos, la tumba del poeta guarda un féretro vacío; esto es, se habría realizado un entierro simbólico. Alguien, citando las leyes peruanas, me dijo que tal cosa sería falsa, puesto que es imposible adquirir un nicho en el cementerio y colocar un ataúd que carezca de cuerpo.<sup>5</sup>

Ahora bien, esta propensión o tendencia a fantasear puede comprobarse incluso en casos en que no tendría por qué. Citaré uno específico. Alfredo Vanini, en una nota titulada "Places of my life. Luis Hernández, 20 años después" menciona una fuente periodística:

Una noticia en el diario La Crónica [sic] de la ciudad de Buenos Aires, 4 de octubre de 1977: "Un médico peruano, Luis Guillermo Hernández Ca-

marero, de 35 años, murió ayer arrollado por un tren a 200 metros de la estación Santos Lugares".<sup>6</sup>

La nota está dedicada a "Luchito Hernández, a quien no conocí", haciendo eco de la famosa dedicatoria de uno de los segmentos de *Una impecable soledad*: "a Juan Ojeda / a quien no conocí". Pero al señalar que visitó Santos Lugares en 1992, Vanini no resiste la tentación romántica, lo que le resta —veremos— importancia a su crónica: "Fui con Claudia, 19 años, santafecina, enamorada. Caminamos los 200 metros. El sol era lila, y ella me dijo que el lila era un color depresivo. No encontré ninguna señal, ninguna flor, ninguna cruz..." (Vanini, p.25). No me opongo a que este señor nos haga partícipes de instantes emotivos, pero tales mezclas no resultan bienvenidas cuando uno tiene delante los dos recortes de los diarios argentinos. Aquí están para establecer las comparaciones... En el diario *Crónica* del miércoles 5 de octubre, p.8, y dentro de una nota más grande cuyo titular es "Familia deshecha..." se halla la pequeña ("En las vías del tren") que nos interesa:

LA PLATA, 4 (De nuestro corresponsal) En sendos accidentes ferroviarios [...] Uno de los tristes sucesos ocurrió a 500 mts de la estación Santos Lugares del Ferrocarril San Martín. La víctima fue Guillermo Hernández de 36 años, médico cirujano...

La noticia siguiente apareció el jueves 6 en el diario *La Razón*, p.12, con el titular "Un médico cirujano y tres mujeres..." Ni esta información ni la anterior mencionan la fecha 3 de octubre ni entran en los detalles que rodearon el suceso. Parecería evidente que ambas se basan en una fuente común (¿un parte policial?):

Uno de ellos ocurrió a 500 mts de la estación Santos Lugares, donde un tren del ferrocarril Mitre arrolló y causó la muerte del médico cirujano Luis Guillermo Hernández Camarero, peruano, de 36 años...

Varias cosas. El tren de Mitre, según nos confirmaron los entendidos, no tiene nada que ver con Santos Lugares, cuyo tren sería el de San Martín. De otro lado, ¿qué

relación hay entre La Plata y Santos Lugares en el parte de *Crónica*? Finalmente, el que ambos diarios digan "cirujano" y "36 años" es curiosísimo, porque Hernández no era cirujano y tampoco había cumplido aún los treinta y seis años (su onomástico era el dieciocho de diciembre). Estos datos compartidos, ¿de dónde, pues, provienen? *Crónica* no dice la ciudadanía ("peruano") y excluye el primer nombre, allí donde *La Razón* reproduce todos los nombres y el lugar de nacimiento pero yerra en la edad y la especialización profesional (¿era cirujano?).

En Santos Lugares, Herman y yo nos acercamos a la estación de policía. Los dos jóvenes oficiales, que estarían literalmente en pañales durante los primeros años de la dictadura, nos respondieron que los archivos no existían más, que habían sido quemados, "que no los tendría ni Balsa" (picardía que se me escapó —vivo en EEUU desde hace 15 años— pero que Herman celebró con una sonrisa).<sup>7</sup> Fuimos también a la casa de Ernesto Sábato, a quien habíamos entrevistado en diciembre de 1981. Lamentablemente no se hallaba en esos momentos; la cordialidad del joven secretario que nos atendió hizo que me animara a pedirle que le preguntara al narrador si es que recordaba el suceso del 3 de octubre, o si recordaba que alguien lo hubiese visitado en esos días (¿pudo Hernández haber ido a Santos Lugares sin pensar en Ernesto Sábato?).<sup>8</sup> Al despedirnos nos dimos cuenta que la calle Langeri terminaba en la vía férrea, a menos de dos cuadras. Herman subió la pequeña cuesta, donde no hay protección alguna, y me llamó con impaciencia. Comprobamos que desde ese punto a la Estación había, pues, unos 500 mts. Sin embargo, a partir de la información periodística, no podíamos saber si la referencia tomaba en cuenta el arribo a Santos Lugares o del otro extremo, vale decir, la continuación a Caseros. Quedó, sin embargo, la inquietud.

Nos retirábamos de allí cuando una pareja, ya mayor, se nos acercó a preguntarnos si Sábato "no nos quería recibir". Esta pareja había pasado delante de la casa del escritor y nos vio hablando con el secretario. Cuando seguimos por Langeri hacia la vía férrea, ellos estaban estacionando el auto. Al volver por la misma calle para encaminarnos a la Estación sin tener que seguir la vía del tren, nos pasaron la voz (como decimos en Lima), creyendo que estábamos investigando un suicidio reciente,

de una semana atrás: un joven que trabajaba en los medios de comunicación, una decepción amorosa, al parecer... Les dijimos que habíamos ido a investigar una tragedia más antigua. Esta pareja vivía allí, en la trasversal de Langeri, pero se habían mudado recién a comienzos de la década del ochenta. Entonces nos sugirieron que habláramos con el zapatero que vivía en la misma calle pero cerca de la esquina de Langeri, que él sabía y recordaba todo... En ese instante este señor estaba espiando la escena por la puerta de su tienda. Nos aproximamos y, dentro de la zapatería, el dueño, nos dijo que recordaba dos tragedias con claridad absoluta: una de 1975 (dio hasta el nombre de la víctima) y la otra de 1981, indicándonos que en ambos casos hubo, pues, un despliegue de público y policías. Sin embargo no lograba recordar el episodio ocurrido en octubre de 1977. Llamó a su esposa, quien salió de la trastienda; ella tampoco guardaba imágenes de ese suceso de hacía veintidós años. Nos despedimos, agradeciéndoles su tiempo. El nuestro estaba lleno de enigmas y sólo preguntas. El zapatero nos dijo que habláramos con los dueños de una tienda de pastas y embutidos que quedaba a poca distancia de la Estación, en una esquina. Igual resultado. Nadie se acordaba de lo ocurrido aquel lunes 3. Emprendimos el regreso.<sup>9</sup>

## El tiempo extraviado

Nuestras alternativas eran escasas. Tuvimos la suerte de contactar a Jorge García Badaracco gracias a la persistencia de María Isabel Pazos, poeta y psicoanalista, quien consiguió que el psicoanalista nos diera una cita. Pero antes, usando el mismo circuito de influencias, nos habíamos reunido con Marcelo Rapoport, el médico que estuvo de turno en la clínica todo el mes de octubre de 1977. Cuál sería nuestro asombro (y también el de Marcelo) al comprobar que, viendo las fotos del poeta que le mostrábamos, no podía reconocer ni recordar a dicha persona. Lo cierto es que, según repetía Marcelo, tampoco podía decir que ese rostro le resultara ajeno. "¿Estuvo en la clínica?", preguntaba una y otra vez. Y mencionó a dos escritores que sí eran pacientes de la institución: Carlos Vladimirski y Celia Gourinski.

La reunión con el doctor García Badaracco fue hasta tal punto intensa que él mismo tomaba las fotos una y otra vez y se sorprendía de no recordar para nada al paciente, sabiendo que lo decía con un conocimiento de causa y de muy responsable extrañeza, ya que se considera un amigo, amén de colega, de Max Hernández... La perplejidad dominaba por completo la situación. El doctor, en verdad, no sabía qué decir cuando yo le insistía que, como había afirmado Marcelo Rapoport, una tragedia así -la muerte voluntaria de un paciente- comprometía a todos y se estipulaba convocar a una reunión inmediata del personal médico y de los pacientes y realizar una terapia *in situ*. ¿Cómo podía ser que el hermano de un colega famoso no fuese ni remotamente evocado con ninguna imagen, ni siquiera la más brutal, la del "suicidio" bajo un tren? El doctor prometió revisar los archivos de la clínica, guardados en algún lado de aquella casa que aún le pertenecía, aunque ahora la mayor parte estaba alquilada o vendida. La llamada se produjo casi la víspera de nuestro regreso a Lima. El doctor García Badaracco no había conseguido hallar salida alguna al enigma y me pedía el teléfono particular de Max Hernández en Lima. Apenas hablara con él volvería a llamarme, cosa que hizo al día siguiente, martes 15 de junio, nuestra partida. El doctor G.B., según lo entendí de inmediato, creó un personaje ficticio para transmitirme lo que Max Hernández le habría dicho de su hermano Luis. Ese personaje adquirió la forma de "un doctor de la clínica" que habría ayudado al doctor G.B. a "recordar" al *no-paciente* Luis Hernández... Le pregunté si me estaba hablando de Marcelo Rapoport (sabía yo que no) y me dijo que no indagara más, que el nombre no venía a cuento, que lo importante era que "a Max le cuesta hablar de esto..." y que "al hermano lo atendía un médico peruano que vivía acá... de apellido Péndola". Transcribiré exactamente las frases del doctor García Badaracco (las iba apuntando mientras hablábamos por teléfono) porque constituyen un material que con el tiempo adquirirá otro valor:

\* "Max me dijo: O'Hara es una persona seria que se interesa en los cuadernos de mi hermano, pero la fama de Lucho en los últimos años..." (Aquí el doctor cortó la frase, dándome a entender que el propio Max la había terminado de esta manera.)

\* "La familia no quiere que se conozcan detalles..."

\* "Lo traje porque la clínica mía era la mejor de Latinoamérica..." (Le había yo insinuado que la decisión de Max Hernández de sacar a Luis del Perú tenía que ver con alejarlo pronto de las drogas, pero el doctor me dijo con vehemencia que, obviamente, esa decisión tenía que ver más con el prestigio de la clínica.)

\* "Vivió unos meses en la clínica, pero no sé si estaba viviendo en la clínica..."

\* "Hernández se daba muy poco con la gente... No participaba en las sesiones... Se lo medicaba con cosas clínicas..."

\* "Lo anímico estaba en manos de Péndola"

\* "Creo que vino en abril [del 77]"

\* "Hepatitis, dolores gástricos, cosas físicas, angustiado..."

\* "No creo que Max haya venido... Lo traje acá pero no creo que haya venido después..."

\* "Max me dijo: Yo le dije a O'Hara que hablara contigo porque sabía de tu discreción..."

\* "Se atendía con Péndola acá... Péndola vivía en Buenos Aires haciendo la formación psicoanalítica"

\* "Regímenes de cosas... Tomaba leche... Mucha..."

\* "Muy nervioso..."

\* "Las angustias existenciales no las trabajaba en la clínica sino fuera..."

\* "No, no le podría dar detalles sobre la persona del doctor..." (Se refiere al supuesto colega que le refrescó la memoria...)

Cuando terminó la conversación sentí un malestar profundo, ya que era evidente que el doctor me estaba dando una nueva "versión" a través de Max Hernández, pero al mismo tiempo tomando sus propias distancias respecto del hermano del poeta. Por ejemplo, esas angustias existenciales que "no las trabajaba en la clínica", ¿qué otra cosa pueden insinuar sino el consumo de drogas? Asimismo, al revelar me la frase de Max Hernández sobre la "discreción" del doctor argentino, quería éste decirme que nosotros (hablo de Herman y de mi persona) habíamos sido orientados erróneamente y que él, García Bada-

racco, nada tenía que ver con esta forma de ocultamiento ya que no se sentía responsable de un paciente que no lo había sido. En pocas palabras, y para decirlo con crudeza necesaria, Max Hernández nos mandó con elegancia rumbo a lo desconocido ("tu hombre en Buenos Aires es el doctor García Badaracco"), sospechando tal vez que nosotros jamás accederíamos al personaje ni que éste nos recibiría. Ocurrió todo lo contrario: el doctor García Badaracco me pidió el teléfono de Max Hernández en Lima para aclarar, de colega a colega, un asunto que estaba comprometiendo su reputación. Por otra parte, ya resultaba nítido que Luis Hernández no había sido un paciente estable de la institución. Qué fácil y provechoso habría sido que Max H. nos hubiera puesto en la pista del doctor Péndola antes del viaje a Buenos Aires. Todo tendría un distinto cariz. Ahora hemos de reunirnos con versiones extrañas o contradictorias como la que extraigo de la nota de B. Ortiz, quien afirma algo sorprendente:

El 4 de octubre de 1977, entre las pertenencias de Luis Hernández halladas por la policía argentina en la habitación que ocupara en la Clínica García Badaracco, se encontró una carta que, con letra incofundible [sic], dice: "Adiós, Betty. Me hubiera gustado tanto que fueras feliz. Pero mi felicidad está fuera de toda esperanza. Hoy me voy a matar. Perdóname. Luis." (Ortiz, p.36)

Veremos que esta afirmación, que puede tener un elemento de veracidad como todas las afirmaciones que se esgrimen sobre el poeta, entra en conflicto con la conversación que sostuve en Lima con el doctor Alberto Péndola el mismo día de la llegada de Buenos Aires, miércoles 16 de junio, y a pocas horas de embarcarme a Seattle. Una amiga (se dice el milagro pero no la santa) me facilitó el teléfono particular del doctor, quien amablemente me concedió una cita esa tarde. Fue una conversación sincera, según la quiero sentir. El doctor Péndola fue muy firme al insistir en que L.H. no había estado a su cargo y que él se limitaba a reunirse con el poeta una o dos veces por semana en la clínica de García Badaracco. ¿No tendría un cuaderno, por casualidad? Respondió que no, que Hernández nunca le había regalado nada.

¿De qué conversaban? El doctor Péndola dijo que él lo escuchaba, que L.H. hablaba solo de música y poesía. Entonces si L.H. no estaba internado en la clínica, ¿dónde vivía? Aquí el doctor volvió a insistir en que él no era el responsable de la estadía de L.H. en la capital argentina, y dijo que creía que se hospedaba en una pensión o casa de familia cerca de la clínica. Le pregunté a boca de jarro por las drogas y si sabía a qué ambientes, al margen de parque Lezama, se pudo haber vinculado. La respuesta fue casi enfática: dijo no saber nada acerca de la adicción de Hernández, señalando que los males de Hernández estaban en la órbita de la depresión, sin entrar en detalles y sin que yo insistiera en ello. Entonces vinieron las tres preguntas fundamentales. Si él se reunía con el poeta, "a pedido de la familia Hernández" (recalco esto), ¿cómo le pagaban sus honorarios? El doctor Péndola contestó que no recordaba que hubiese un pago acordado o fijo, ya que de haber sido así él habría llevado un registro de entradas... Esto significa, en otras palabras, que la atención que Luis Hernández recibía del doctor Péndola (y hay que recordar que en ese momento él estaba terminando sus estudios de Psicoanálisis, por lo tanto su tiempo se le iría en lecturas y clases) pertenece más a lo que llamamos un cachuelo o una gauchada, el favor de familia. Esto, sin tener que decirlo tan abiertamente, quedó clarísimo para los dos.

El otro punto era el de la muerte. ¿Cómo se enteró? Aquí el doctor Péndola hizo memoria y respondió que alguien de la clínica lo había llamado a comunicarle la noticia, y ese alguien (no recordaba quién) había leído el periódico y relacionó el nombre de Hernández con el de Péndola. ¿Así no más? Así no más. ¿Y cómo se había enterado Max Hernández? El doctor Péndola contestó con las siguientes palabras: "Porque yo lo llamé por teléfono".

Sin embargo surgió en ese momento, debido quizás a ser la única persona que hasta ahora recordaba algo de Luis Hernández, una inquietud que un grupo de amigos había planteado en Buenos Aires. ¿Hubo algún testigo del suicidio? ¿Estábamos absolutamente convencidos de que se trataba de un suicidio? ¿No podía ser que, por ejemplo, L.H. hubiese tenido la desdicha de caer en manos de la policía o de los paramilitares en el peor año de la dictadura, según confesaban todos los que sí recordaban, si

no al poeta, ese año 77? ¿Acaso se trataría de un crimen como otros de la época, en que el cuerpo aparecía en cualquier lugar, simulando un suicidio? Recordemos que ninguna de las notas periodísticas ofrece detalles precisos. También pudo haber sido arrollado por un tren, pero no voluntariamente; o bien ser asesinado antes...

Si uno revisa los poemas de Hernández notará que no son pocos los que tienen como tema la comisaría, el interrogatorio, la brutalidad de algún alférez, los golpes. Son por lo menos tres o cuatro, que dan pie a pensar que el tema no era una simple obsesión literaria sino parte de una cicatriz personal.<sup>10</sup> ¿Le ocurrió a Hernández lo que el dicho en inglés proclama con certeza: *to be in the wrong place at the wrong time* ("estar en el sitio equivocado a la hora incorrecta")? Pese a que ya me había narrado su versión, le insistí al doctor Péndola: ¿estaba él seguro de que había sido un suicidio? Contestó que no y me repitió cómo le había llegado la noticia, casi de casualidad. Pero el tema de la posibilidad del crimen lo perturbó profundamente hasta el punto de relatarme experiencias personales acerca de la represión argentina. "Vea usted —me dijo—, yo he vivido en Argentina de 1974 a 1981, y le puedo decir que los peruanos no sabemos lo que es una

sistemática represión estatal". Colegas suyos desaparecieron, otros tuvieron de dejar el país de la noche a la mañana. "Yo pude continuar mis estudios —explicó— porque siempre llevaba el pelo muy corto, no tenía barba como ahora y mi apellido no era judío..." Teniendo en cuenta esta situación, insistió, lo que le estaba planteando allí, en su consultorio, lo dejaba preocupadísimo. En resumidas cuentas, había ido yo en busca de una certeza y dejaba Lima con una nueva incertidumbre.

Y así han seguido mis días, con la esperanza de que alguien en Buenos Aires se haya cruzado con este ser excepcional que fue Luis Hernández y, quién sabe, tenga en su poder algunas respuestas o algunos poemas. A estas alturas ambas cosas son para mí las caras de una misma medalla.

—EDGAR O'HARA

Edgar O'Hara nació en Lima, Perú, en 1954. Es profesor de literatura en la University of Washington (Seattle) desde 1989. Publicó, entre otros, *Trayectos para el Hereje, La palabra y la eficacia, Agua de Colombia, Lengua en pena, Límites del criollismo, Curtir las pieles, Cedazo tan chúcaro, Harina de Juan Ruiz, Hacia qué linderos, En una casa prestada* y una trilogía de reportajes a poetas peruanos, chilenos y argentinos.

## NOTAS

1. "...el 9 de marzo de 1977, el día en que [...] Lucho partió a Buenos Aires a internarse en la condena clínica..." Beto Ortiz: "La musa del poeta", *Somos*, suplemento de *El Comercio* [Lima] núm. 494, sábado 25 de mayo de 1996, p.36.

"En febrero de 1977 lo vi por última vez. Nos reunimos en el Marcentonio a tomar un jugo de papaya. Betty, Lucho y yo. El viajaba a Buenos Aires a seguir un tratamiento psicoterapéutico en una clínica privada y no se le veía feliz ante tal perspectiva." Nicolás Yerovi: "El poeta de todos los prófugos. A 20 años de su suicidio", *Somos*, suplemento de *El Comercio* [Lima] núm.566, sábado 11 de octubre de 1997, p.38.

2. "Antes de lanzarse a las vías de un tren a los 36 [sic] años. Lucho Hernández, el mismo médico que persuadía a sus pacientes terminales de que valía la pena seguir..." Ortiz, p.36.

"Sin embargo, cuando nadie podía siquiera imaginarlo, nos llegó al desoladora noticia de que el 3 de octubre de 1977, en una localidad de Buenos Aires llamada Santos Lugares, Luis había partido de la

estación al encuentro frontal de un tren que se lo llevó para siempre..." Yerovi, p.38.

3. La falta de escrúpulos lo lleva no sólo a decir cosas que merecerían ser despejadas en honor a la verdad (ya volveremos sobre éstas) sino a cargar las tintas en el lado familiar, poniendo en ridículo al hermano mayor: "Y mientras tanto, no muy lejos de allí, en la sobria elegancia de su consultorio, el destacado psicoanalista Max Hernández atendía a una de sus habituales pacientes..."

4. "El amor: Betty Adler". *Evocación de Luis Hernández*. Especial coordinado por Roberto Quiroz. *La República* [Lima] Domingo 18 de octubre de 1987, p.25.

5. En el cementerio El Angel (Pabellón San Antoliano, Fila F, núm.66), de Lima, se encuentra la tumba del poeta, cuyo epitafio reza: "Solitarios son los actos del Poeta como aquellos del Amor y de la Muerte". El dato curioso aquí también es que el entierro se produjo el 28 de febrero de 1978.

6. Vanini, cf. *Culturas de La República* [Lima] domingo 5 de octubre de 1997, p.25.

7. Tampoco tuvimos suerte en la oficina de Accidentes de Metropolitano, a media cuadra de la estación de Palermo, pues nos dijeron que, de haber algo, se hallaría en Residual de Ferrocarriles Argentinos (calle Salta 1929, segundo piso).

Reynaldo Jiménez me hizo el favor de insistir y el ocho de julio consiguió que alguien contestara el teléfono. Le respondieron, sin embargo, que no podían proporcionarle dato alguno.

8. Le dejé una tarjeta personal y el teléfono del departamento donde nos alojábamos, pero la llamada no se produjo y tampoco quisimos importunar más al escritor.

9. La visita a parque Lezama fue de compromiso. Hay una foto de Hernández junto a una estatua y otra al pie de unas gradas, pero la rapidez de nuestra incursión (debíamos estar ya en otra cita) no permitió un recorrido sereno.

10. Por ejemplo estos versos del poema "La avenida Seis de agosto": *Una vez me volaron/ De los labios el cigarrillo/ En una comisaría/ Es demasiado dorado/ Para ser el sol (Trazos..., p.109).*

# LUIS HERNÁNDEZ

—SELECCIÓN EDGAR O'HARA

## FEDERICO CHOPIN

Que has muerto es verdad, así como es posible  
Que nazca quien con encanto  
Pueda oírte trinar:  
Sea quizás que al morir no recordaras  
Que tu blanca y abatida,  
Tu Polonia.  
Harta estaba del pincel  
Del romántico y las ninfas  
Sabiamente aferradas a esta tierra.

Hoy el lento esparcimiento del estuco te recuerda.  
Las personas que un Sábado prefieren  
La tristeza que juzgan elevada  
Te retratan y admiran tus cabellos,  
Sobre el piano los yesos de la fama,  
Mascarillas de muerte, tu suspiro  
Ultimo, y tu mano cercenada  
Por el tajo fugaz del contrapunto.

## EZRA POUND: CENIZAS Y CILICIO, 2

Ezra:  
Sé que si llegaras a mi barrio  
Los muchachos dirían en la esquina:  
Qué tal viejo, che' su madre,  
Y yo habría de volver a ser el muerto  
Que a tu sombra escribiera salmodiando  
Unas frases ideales a mi oboe.

El milagro se oculta entre lo oscuro  
Donde olvido y memoria son tan sólo  
Los reflejos de lo áspero y amado,  
La ilusión que ha surgido del enebro.  
Duramente recuerdo tus poemas,  
Viejo fioca,  
Mi amigo inconfesable.

## EL BOSQUE DE LOS HUESOS

Mi país no es Grecia,  
Y yo (23) no sé si deba admirar  
Un pasado glorioso  
Que tampoco es pasado.  
Mi país es pequeño y no se extiende  
Más allá del andar de un cartero en cuatro días,  
Y a buen tren.

Quizás sea que ahora yo aborrezca  
Lo que oteo en las tardes: mi país  
Que es la plaza de toros, los museos.  
Jardineros sumisos y las viejas:  
Sibilinas amantes de los pobres,  
Muy proclives a hablar de cardenales  
(Solteros eternos que hay en Roma)  
Y jaurías doradas de marocas.

Mi país es letreros de cine: gladiadores,  
Las farmacias de turno y tonsurados,  
Un vestirse los Sábados de fiesta  
Y familias decentes, con un hijo naval.

Abatido entre Lima y La Herradura  
(El rincón de Hawai a diez kilómetros  
De la eterna ciudad de los burdeles)  
Un crepúsculo de rouge cobra banderas,  
Baptisterios barrocos y carcochas.  
Como al paso senil del bienamado, ahora llueve  
Una fronda de estiércol y confeti:  
Solitarios son los actos del poeta  
Como aquellos del amor y de la muerte.

## LA CANCIÓN

*M. Balakireff*

Dicen que soy un soñador  
Que sueña  
Y otros dicen de mí

Adiós. Me voy a otro lugar  
Y si la tristeza  
Me alcanza  
Y si la tristeza me alcanza  
Me cubriré con el agua  
De la mar. Y no he más  
De morir  
Y no he más.

## LOS LAURELES

Se emplean  
En los poetas  
Y los tallarines

## TEMPUS BREVIS EST

El gato del lado  
Es amarillo  
Un día  
Se sentó al piano

Un gato al piano

Isse is slow  
The Art is long

Es un gato decidido

## EL HELIO

Es un gas  
Extraño  
Y noble

Como el delicado  
Corazón

De algunos seres

## ERIK SATIE

Erik  
Bendita sea tu soledad,  
Esa vaca  
Tan difícil de ordeñar,  
Tú, que jugaste en las playas  
Y que el iodo  
Te hizo daño en la piel,  
Esa piel tan solitaria.

Erik  
Qué pena nos da tu vida  
Que la oímos una tarde,  
Oh muchacho que partiste  
Para siempre regresar.

Y no estás pese a todo  
Y a tus pobres gimnastas:  
Como pez en el agua  
Dónde ahora nadarás:  
Si no te vemos: Chau, Erik,  
No lloremos:  
Dios ponga cabe  
A nuestras lágrimas.

## CHANSON DE AMOUR: Habiendo robado...

Habiendo robado  
Lluvia de tu jardín  
Y tocado tu cuerpo  
Me dierón  
No se culpe a nadie  
De mi sueño

## A FEDERICO HÖLDERLIN

Tan lejos de ti mismo  
Como cerca  
Del duro y sacro reino  
En espera del sol  
Junto al cielo naranja  
Tan cerca  
En espera del Sol  
Tras una tapia  
De maderas  
Hierba en el suelo  
Y titubeas ante todo  
Ante el cielo  
Ante los dos rostros  
Del cielo alado loco  
Dulce como el recuerdo  
Dulce como el olvido  
Azul como olvidar  
Y mira  
A Federico Hölderlin  
Al fondo del valle  
Brillando bajo el agua  
Y los infinitos resplandores  
Ciego como una estrella

## CHANSON DE AMOUR: Mientras existas...

Mientras existas  
No podré dejar  
De escribir: lirios,  
Colinas, una calle  
Extraña y el Universo  
Desplegándose para dar  
A tu cuerpo  
Cabida. En alta mar  
Y sonrientes observando  
La hora tranquila. Hacia  
Ti está cerca el rumor  
Del follaje tranquilo,  
No sé de otra forma  
Decirlo y el jardín:  
No hay duda  
El cielo son dos.

Así de bello es amarte.

[Elemental...]

Elemental  
Mi querido Sherlock

Dijo Watson  
Tomando alguna vez  
La iniciativa

Luego navegaron a  
Traves de Praga  
Y sus bares

Mismo whisky

## ABEL

Abel, Abel, qué hiciste de tu hermano,  
Di, qué hiciste,  
Con el tallo de tu cuerpo siempre pito  
Las sandalias lustradas y tus veintes.

No mirabas las ubres de las vacas  
Ni el coloquio escondido de tus perros:  
Sólo el humo de tu ofrenda que ascendía  
Como ascienden las moscas hacia el cielo.

Sin embargo  
Yo he visto a tu hermano y lo conozco  
Persiguiendo la cólera entre vainas,  
Entre campos de trigo  
Con los sucios vapores de su llanto  
Reposando en la tierra  
Como pronos cadáveres sin deudos.

Di, qué hiciste, entonces  
Hoy que yace tu hermano tan al este:  
Tú que nunca pensaste que para otro  
Era duro de roer el Paraíso.

## MATAN A ROBACARROS

El ladrón de autos ya se encuentra  
En la morgue  
Fue victimado a la una  
De la madrugada  
Los guardias primero dispararon  
Al aire  
Pero como él se enfrentó  
Le dispararon al cuerpo  
El patrullero hacia su ronda  
El ladrón tenía 22 años  
Este es el precio del auto 086338

## A UN SUICIDA EN UNA PISCINA

No mueras más  
Oye una sinfonía para banda  
Volverás a amarte cuando escuches  
Diez trombones  
Con su añil claridad  
Entre la noche  
No mueras  
Entreteje con su añil claridad  
Por lo que Dios más ame  
Sal de las aguas  
Sécate  
Contéplate en el espejo  
En el cual te ahogabas  
Quédate en el tercer planeta  
Tan sólo conocido  
Por tener unos seres bellísimos  
Que emiten sonidos con el cuello  
Esa unión entre el cuerpo  
Y los ensueños  
Y con máquinas ingenuas  
Que se llevan a los labios  
O acarician con las manos  
Arte purísimo  
Llamado música  
No mueras más  
Con su añil claridad.

*Lima, 8 de agosto de 1971*

Archiyo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

## PRELUDIO NUMERO OCHO EN LA MENOR

Los campos de trigo  
De mi Rusia natal  
Son como los campos  
Verdes de mi España  
El Sol de mi Barranco  
Natal  
Es del color  
De Lima mi ciudad  
El mismo Sol  
Del planeta donde  
Yo haya nacido  
Es el mismo Sol  
Que como estrella  
Bendice al niño  
O recibe la bendición  
De los ojos claros  
Del anciano  
Las monedas  
De Jesús María  
Mi barrio natal  
Tienen el extraordinario  
Brillo  
De todo lo que amamos  
Los ojos de mi amor  
Perdido  
Tienen el extraordinario  
Brillo  
De lo que alguna vez amamos  
El brillo de los vidrios  
En la pista  
Cascos de cerveza  
Vitrinas coloreadas  
Con la lentitud  
De la tarde  
Hay algo en la niebla  
Que aún merece

Ser de nombre amor  
Y también  
Nostálgico, un amor  
La canción que amó  
Tienen la suave tersura  
De un mundo anterior  
En un árbol  
Descansa el universo  
Que aún merece  
El reflejo  
En las tiendas  
Coloreadas  
Los ovillos  
Los muñecos agujas  
Flores mermelada risas  
De una madera  
Demasiado firme  
Es la vida  
Pero lleva  
La escritura  
Del tiempo.

*Jesús María, distrito creado  
el 13 de diciembre de 1963*

[Y tú callabas...]

Y tú callabas  
Que es la vida callar

Ya lo sabías:  
Si del río surgieran  
Como juncos  
Tu vida  
Y si la mía

No recuerdo tus ojos  
Pero sí lo que vieron

## CRÍTICA LITERARIA

Editorial G. M. Bruño ha editado recientemente *Tablas de Logaritmos* de G. M. Bruño. El tema, que posee largo prestigio en la literatura europea (Schwartz, Lalande, Stalella), es tratado con singular maestría y cinco decimales. Bajo la aparente frialdad del relato, el lector presiente una presión reprimida; oscuras y nefandas corrientes que pugnan por aflorar. Sirva de ejemplo el pasaje de "Senos":

0 1, 19433 43,

de donde como un diabólico esplendor parece brotar. El seno es aquí a la vez el olvido y la memoria. Decía Bujarín "la materia no es engendrada por el espíritu". Este es el verdadero Bruño: el recóndito, el catártico, el pícnico.

## APHORISMOS Y FANTAS

\* Oír en Lima Tableaux d'une Exposition, en Radio Selecta, en la antigua versión Remington de 10 pulgadas, es como educar el oído y pulir la mente. Cerveza helada. Dos chichas.

\* Porque la generación perdida tiene delirios satánicos, prodigiosos, alcohólicos: Pero les faltó algo.

\* El origen de Darwin según el mono.

Darwin nació frente a las turbulencias del Atlántico, uno de los lagos mayores de los humanos. Tendenciosamente, luego, no proclamó (porque era un sabio) sino insinuó que la mente del hombre tiene derecho a habitar en cualquiera de los mundos de la creación.

Sobre el mar, llevado en un navío, sobre el mar escarlata, llegó al Archipiélago múltiple de las Islas Galápagos.

Ahí vio los misterios de la simpleza, los misterios de la vida, el estaño, los dátiles, el helio.

Como ven, fue un gran naufragio. Arriba tengo su libro.

[*Ella te hiere...*]

Ella te hiere  
Como una rosa  
Y no, como cabría  
Esperar, con sus espinas,  
Una rosa te hiere  
Siempre, con su flor.

## PRELUDES

(Homenaje a Lope de Vega)

1

Cuando Haydn, mi maestro  
En el campo  
Melodioso del césped  
Amado  
Y sobre el aire  
Se oye una melodía  
Que como una flor  
Crece  
Entre los colores  
Conque Océano  
Dora el cielo  
En distintos resplandores.

2

Como piedras  
Incrustadas en los muros  
O el gris también  
De las praderas solitarias  
Cuando la niebla

3

Y arrojas en la playa  
Con las manos  
Del mar el agua  
En gotas y así ausente  
Recibes desde el aire el mar  
Desde el mar las grutas  
Y esos vasos dorados  
Por la brisa.

Fin del peor homenaje a Lope de Vega.

## Datos imprescindibles

Para aquellos lectores que no se hayan cruzado con el nombre Luis Hernández por ningún lado, quisiera resumir en dos palabras esta poética singularísima. Después de tres libros publicados (el último en 1965), el escritor decidió seguir otro camino, insólito: dedicarse a «confecciona» sus propios libros en los típicos cuadernos escolares que en Lima uno compra en las tiendas de la esquina... Hernández llenaba estos cuadernos de poemas manuscritos (hay por lo menos tres tipos de caligrafía), collages, dibujos, pentagramas, citas, traducciones, etc. Muchos tienen títulos ahora hernandianos por excelencia: **Voces íntimas**, **El curvado universo**, **El jardín de los cherris**, **El elefante asado**, **El sol lila**, **El estanque moteado**, **La avenida del cloro eterno**, **La playa inexistente**, **Canción del helio**... Y los regalaba a su regalado gusto, valga la redundancia. Por eso es que nunca sabremos cuántos de estos cuadernos existen. Sabemos, sí, que la familia Hernández posee una caja con cuarenta y que en la Biblioteca Nacional del Perú hay cinco más.

—E. O.

## Bibliografía de LH

- **Orilla**. Prólogo de Luis A. Ratto (Lima: Cuadernos del Hontanar, 1961)
- **Charlie Melnik** (Lima: El Timonel, 1962)
- **Las constelaciones** (Trujillo: Cuadernos Trimestrales de Poesía, núm.36, Diciembre 1965)
- **Vox horrisona**. Prólogo, recopilación y notas de Nicolás Yerovi (Lima: Editorial Ames, 1978), 312 pp.
- **Vox horrisona**. Antología preparada por Mirko Lauer (Lima: Hueso número ediciones, 1981), 84 pp.
- **Vox horrisona / Obra poética completa**. Segunda edición ampliada con nuevos textos recogidos por Nicolás Yerovi. Prólogo de Javier Sologuren. Colofón de Nicolás Yerovi. Edición y notas de Ernesto Mora (Lima: Punto y Trama, 1983), 586 pp.
- **Trazos de los dedos silenciosos**. Antología poética. Selección, prólogo y notas de E.O. (Lima: PetroPerú / Jaime Campodónico, 1995), 315 pp.
- **Una impecable soledad**. Edición, estudio y notas de E.O. (Lima: Ediciones de los Lunes, 1997), 196 pp.

## AUGUSTO STRINDBERG

Por qué tan amargo  
Tú el más triste  
Y el más loco  
De los hombres

Sin embargo  
El Verano posee tres sonrisas  
Y una más  
Que es tu alma  
Si sereno

# LUIS HERNÁNDEZ: EL ARTE DE LA POESÍA

—ENTREVISTA ALEX ZISMAN

**¿Cuál es tu relación del poema?**

No sé. No puedo explicar.

**Pero, ¿qué te motiva a escribir un poema?**

(Pausa larga.) Nada.

**¿Y cómo aparece?**

Escribo.

**¿Pero, por qué escribes?**

No sabría por qué, palabra; mentiría si te diría que sé por qué. No sé.

**¿Pero tienes necesidad de escribir?**

Necesidad no.

**¿Pero gustas de escribir?**

Tampoco.

**¿Y por qué lo haces?**

No sabría cómo explicarte.

**¿Pero lo haces casi todo el tiempo?**

Casi siempre. (Pausa.) Diario.

**Diario, ¿pero sin horas determinadas?**

Sin horas determinadas.

**¿Ni que las horas determinen el tipo de cosas que escribes?**

No, nada de eso. Sería terrible eso.

**En tu poesía hay una referencia al mar y al sol como elementos que priman...**

Ah, ya, por no pensar otras palabras. Con eso basta. Es un material temático cromático. Nada más. O sea como siete colores, que son: el mar, el azul, el sol, el cielo, la neblina...

**¿La neblina también?**

Claro. Esos los uso para hacer todos los poemas.

**De vez en cuando ocurren unas variantes...**

Claro, muy pequeñas.

**Cuando escribes, ¿no corriges?**

Nunca.

**¿Tienes el poema antes de escribirlo o va brotando?**

Va brotando, justo así sale.

**¿Siempre escribes con letra de imprenta?**

Sí. No, y a veces la otra.

**¿No corresponden a diversos poemas?**

No. Corresponden más bien a demostrar que tengo dos letras. Es más o menos como... ¿tienes fósforos?

No.

Tengo un truco con los fósforos más o menos como eso; o sea por fundir, diría.

**¿Y los colores que usas para escribir?**

No. Es razón de encontrar. Ahorita no hay ni uno por acá; no puedo escribir.

**¿Siempre tienes que escribir con plumnón...?**

No.

**...¿O con tinta mojada? ¿Por qué con tinta seca nunca?**

No sale bonita la letra.

**¿Pero tú crees que la letra determina el poema?**

No, pero leerlo sí.

**O sea que el poema es también una incorporación estética.**

No, sino que como no publico tienen que ser cuadernos claros. Si no los entienden no los van a leer.

**¿Hasta tal punto crees que llega la tinta seca?**

Sí, es feísima.

**Entre tus poemas, citas partituras musicales y a poetas extranjeros. A veces incorporas frases en francés, alemán o**

**inglés. ¿Qué relación tiene ello con lo que escribes? ¿Crees por ejemplo que al escuchar una pieza musical ella determina la creación del poema?**

Esa es una buena respuesta. Podría ser, ah... Además que el inglés y el francés son muy bonitos.

**¿Pero cómo te afecta la lectura de un poeta extranjero? Tú decías que el poema que me mostraste hace un rato era una especie de proyección kitsch que tú hacías de Mallarmé para homenajearlo en vista de que lo considerabas casi un amigo. O sea que te permitías...**

Caricaturizarlo.

**Porque habías establecido un nexo con él, porque lo considerabas casi un amigo.**

Sí.

**¿Cómo influye en tus poemas la presencia de otros poetas? Digamos Celan...**

De Celan nada. Es el antípoda mío.

**Y sin embargo lo has traducido.**

Sí.

**¿Por qué?**

Por un solo poema que me gustó:

*Estoy solo*

*Guarda la flor en el vaso de ceniza*

*Hermana boca tú dices una palabra*

*Que sobrevive como yo he soñado*

*Ante las ventanas y*

*Silenciosa asciende...*

No me acuerdo que más es. Está traducido.

**Tú lo has traducido. Pero también has traducido otros, varios poemas de él...**

Varios.

**A partir de ese poema que era el único que te satisfacía.**

Sí. Además porque... no sé...

**¿Y Mallarmé? ¿Crees que tienes un nexo con Mallarmé?**

Sí, porque tiene en medio unas lecciones de francés e inglés muy bonitas...

**¿Mallarmé, lecciones de inglés?**

Sí, sí, y de francés. Se llaman *Les Mots Anglaises*. No me acuerdo cómo se llama el estudio. Es un ensayo sobre el idioma inglés, casi un manual de inglés. Él me enseñó inglés poético. Yo leía a Mallarmé y pude leer a Poe, a quien había traducido Mallarmé. Gracias a Mallarmé me hice muy amigo de él. *C'est la forme*. Y después hay una parte en Mallarmé que es muy explotable, que es la parte del fauno y del misterio. Por ejemplo:

*Esas ninfas*

*yo me voy a recordar*

*(Preludio al atardecer de un fauno*

*una cosa así.)*

Mucha gente me ha dicho que Poe escribía en francés. Parece que escribía en francés porque las versiones de Mallarmé de la poesía de Poe son mejores que los poemas de Poe. Es lo más admisible que hay. O sea es un gran maestro de las lenguas Mallarmé, casi un profesor de idiomas.

**¿Cómo haces para ordenar tus libros?**

No los ordeno.

**Pero veo que tienes títulos de diferentes libros que conforman una gran entidad que todavía no has publicado.**

Ah, mis libros que yo he escrito. Ah, ya. Esos son: *VOX HORRISONA* que incluye toda la obra. Toda la obra es: *Voces íntimas, Al borde de la mar, El elefante asado, Cinco canciones rusas, La avenida del cloro eterno, El sol lila, Los cromáticos yates, El estanque moteado, La playa inexistente*. Esos son.

**¿Cómo haces para determinar cada**

**uno de estos libros? Tú dices que no sabes cómo escribes...**

No.

**¿Cómo estableces cuándo has completado un libro?**

Lo bueno es que los libros están tramando uno sobre el otro. O sea en un cuaderno hay partes de *El elefante...* partes de *El estanque...* y así...

**O sea que primero escribes y después decides a dónde corresponde cada poema.**

Claro.

**Pero mientras los escribes no sabes a qué corresponden.**

No. De hecho ya se sabe. Ponte uno con bastante humo y esas cosas, pertenece a *La avenida del cloro eterno*. Uno un poco azul es *Los cromáticos yates*. Si se me ocurre un poema por ejemplo extraño es *El sol lila*. O sea van por derecho propio. A *La playa inexistente* van aquellos poemas que ni yo entiendo. Y no tengo ni la menor idea de lo que quieran decir, pero me parecen lindos en la forma de palabras. O sea son ejercicios, casi.

**¿De esos libros, cuál es el que tiene más poemas?**

¿El que tiene más poemas?... Es *El sol lila*.

**¿Y *La playa inexistente*?**

*La playa inexistente* tiene pocos.

**¿Qué clase de poemas lleva *El estanque moteado*?**

Lleva poemas de misterio. Es una novela de misterio... Allí salen las figuras del Inspector, del Gran-Jefe-Un-Lado-Del-Cielo y la otra gran figura, y hay una tercera figura. Son tres personajes que viven. El Inspector es un inspector. El otro, el Gran-Jefe-Un-Lado-Del-Cielo, soy yo, es lo más seguro. No sé, una vez lo pensé, y creo que soy yo. Es lo más probable. O sea comencé a comparar al Gran-Jefe-Un-Lado-Del-Cielo con di-

versas personas y más se parece a mí que a otras personas. Entonces me parece autobiográfico, el Gran-Jefe-Un-Lado-Del-Cielo que le gusta ir al cine, que le gustan los bares, el aserrín y nada más. ¡Qué pocas cosas de la vida, oye! A mí lo que más me gusta en la vida es el aserrín, los bares, el mar y las esquinas y nada más.

**¿Y la medicina?**

No. Es lo que me ha impuesto la sociedad —si quieres una frase bien usada ¿no?—. O sea, no es mi manera de ser auténtica. Mi manera de ser es estar en una esquina ocho horas, o si no en un bar, no forzosa-mente tomando, sino incluso mirando o hu-yendo del periódico, que no lo leo por su-puesto. Me hubiera gustado mucho —ten-go algunas aspiraciones— y, por ejemplo, me hubiera gustado mucho... De nuevo caí en lo mismo, nada, nada en especial. O sea nada me entretiene en especial.

**¿Y la música?**

(Pausa larga.) Es muy bonita.

**Pero tú dijiste que te apasionaba.**

Sí.

**¿No te entretiene también en cierta manera? ¿Podrías vivir sin la música?**

Sí, sin cualquier cosa. Sin nada podría vivir yo.

**¿Pero no te gusta la música como te gustan las esquinas?**

No. De hecho, la cosa, la respuesta —eso es lo único de médico que tengo— es vivir, o sea no importa lo demás. Hay una película japonesa —dicen que es una de las mejores del mundo—, se llama *Vivir*. Lo único que me gusta es el título. Es el título más hermoso que he leído en mi vida.

**Dime, ¿y qué son *Las cinco canciones rusas*?**

Son los cinco momentos del jardín. Son cinco salidas al jardín, a los quince años, a los veinte años...

**¿Y *El elefante asado*?**

Es una época de mi vida aburrida.

**Pero tú dices que en estos libros no hay una época por la manera en que combinan en tus cuadernos. O sea que más que una época...**

Una epouita, claro, cuatro horas, cinco.

**¿Y por qué has establecido este orden en los libros?**

*Orilla* y *Charlie Melnik*, éstos no me gustan.

**No te gustan pero han sido publicados y galardonados.**

Y tantas cosas más. *Las constelaciones* tampoco me gusta. *Voces íntimas* me encanta. *Al borde de la mar* es precioso.

**¿Qué poemas tienes en *Voces íntimas*?**

Los primeros poemas,

*Nervio del serrato,*

*Nervio del deltoides,*

*Nervio del angular,*

*Yo soy aquel que dobla solitariamente en las esquinas.*

Esa es la época de *Voces íntimas*.

**¿Y *Al borde de la mar*?**

*Al borde de la mar* es extraño, extraño, extravagante casi, pero tan lúcido que yo diría es la lucidez, es la coherencia. La coherencia es la palabra. Toda la gente tiene que ser coherente en todo y nadie es coherente. La gente no quiere ser coherente, se engaña siempre. Si fuera coherente sería otra cosa, y todo sería como *La avenida del cloro eterno* o como *El sol lila*, o como *Los cromáticos yates* sería todo el mundo.

**¿Cuál es el poema más representativo de *Al borde de la mar*?**

*Hoy das al mar de Agua Dulce el único relato*

*solamente que en la playa*

*es tu cuerpo vencido*

*un tiempo*

*un tiempo de amor*

*Tan silencioso soy*

*que si yo hablara*

*brotarían a la vez de la luz*

*brotarían a la vez de las claras vertientes.*

*Tan solitaria soy*

*que tu recuerda me permite la dicha*

*Lima, mayo de mil*

*novecientos setenta y cinco.*

**¿Recién lo has escrito?**

No. He vuelto a escribirlo.

**¿Lo vas poniendo al día?**

No, sino que como —te digo— escribir no es una cosa que me gusta muchísimo, reescribo mucho.

**Escribes poesía porque...**

Porque es lo único...

**¿Lo único que?**

Lo único que contesta, que hace que se sufra menos.

**Pero tu poesía la tienes inédita. En ese sentido, escribir poesía para los demás causa casi el mismo efecto que estar parado ocho horas en una esquina.**

Oh, no, no.

**¿Por?**

Porque yo sé que no habiendo editado nunca los libros de poesía es mejor.

**¿Por?**

No respondo.

**¿Y entonces cómo crees que la poesía puede aliviar el sufrimiento digamos, si se mantiene inédita y no es asequi-**

**ble a nadie?**

Yo hablaba de la vida. No soy tan orgulloso de creer que cuatro estupideces alivien el sufrimiento de nadie. Ni cuatro tonterías que he escrito. No, eso sería una vanidad espantosa.

**Pero tú decías que la poesía en sí...**

Yo decía la poesía pero estaba hablando de la vida.

**Claro, pero lo que tú haces, tu vida, tu poesía, también forman parte de esa vida, de esa poesía.**

Uno hace con su vida lo que quiere y haga lo que uno haga, nunca hace nada. Porque hagas lo que hagas las cosas son como son. O sea que cualquier movimiento, cualquier cosa que escribas no es nada. Las cosas suceden igual, sin ti o contigo, escribas o no escribas, hables o no hables, eso es la gran verdad; nada más.

**¿Dentro de ese contexto, qué rol juega *La playa inexistente*?**

Yo conozco mucho a los seres humanos, mucho, mucho. Mucho. Y a veces para no pegarles unas cuantas patadas, unos cuantos puñetes, y quizás cosas más graves, escribo unos cuantos poemas, me voy a *La playa inexistente* para que en cierta manera ellos no sean ofendidos físicamente. Esto sería una de las explicaciones de este poemario. Es bien gangsteril, lo sé, pero es la verdad.

\* Esta entrevista, primero aparecida en el diario *Correo* de Lima, el 5 de junio de 1975, se incluye en *Vox harrisona. Obra poética completa*, edición de Nicolás Yerovi, Punto y trama, 2ª ed., Lima, 1983.

# CAPTAIN BEEFHEART



## LÍRICA BEEFHEART

I  
**Captain Beefheart: un avance.  
A different fish: *Ella gurú***

Si Ud. quiere ser un pez diverso,  
salte lejos de la escuela.

DON VAN VLIET

Digamos que Costumbrismo es el género que proyecta la estética biográfica de un plural en cierto nudo de hábitos. Tal descripción provoca la textura de un estado colectivo, aunque curiosamente su proceso de manifestación se entiende como individual. En tal orden, un director de cine definió la realidad como uno de los efectos producidos por la falta de alcohol. La carencia general de una substancia (su fantasma) incide en la dramatización de una *wels-tanchauung*. El Costumbrismo, entonces, como substancia en modificación en quien reordena su percepción. Flujo individual jugando en códigos colectivos.

Don Van Vliet (Grendale, California, 1941) pinta desde los cinco años. Su madre, Sue, solía llevarlo al Zoo de Griffith Park para que silueteara animales. El catálogo marchó en orden hasta que un inadaptado prendió fuego a un viejo león. Génesis de la frase: «Habría que medirlo todo en procesos de combustión».

Hacia el final, curiosamente, el fuego fue ganando cálculo.

El primer estado de conciencia en el niño Don fueron los instintos animales inventados en sus narraciones gráficas. En la banda de sonido de su catálogo (fotogramas de un *zoo-Trip*) hallamos la arqueología de sus primeros bocetos musicales.

En Van Vliet convivieron el pintor y el músico.<sup>1</sup> Éste último, más breve, lo hizo famoso desde sus performances en trece discos.<sup>2</sup> En 1983, Captain Beefheart graba sus últimas cintas que nunca fueron editadas. Desde entonces su dedicación a la pintura desplaza definitivamente cualquier otra actividad artística.

El Van Vliet poeta y narrador emerge entre estas prácticas como un «nivelador de tensiones». Su lírica resulta costumbrista en tanto culminación de efectos distantes. Van Vliet se presenta como no escritor, no poeta, no lector: trazos de pintor, manuscpciones de músico (incluso ex-músico).<sup>3</sup>

Los elementos visuales predominan y ganan todas las batallas en su escritura. Se vertebran en el ritmo de las imágenes propuestas: siempre parten de un sujeto que mora entre paréntesis, se desplaza imperceptible, dialoga consigo, sobrepasa su comprensión, se derrama en todas las presencias.

El escenario lo acompaña como circo ambulante. Lejos del solipsismo o de la hermenéutica autista, construye un Yo Participado, a la vez que atomizado, facetado. Un Yo expandido como el ojo de una mosca.

Seguimos a Van Vliet-Mosca mientras atraviesa mamposterías en las líneas caprichosas por las que se grafica su vuelo. La cotidianeidad observada, volada (digestión de mosca) por el Yo que amplifica y miniaturiza sus contornos.

Siempre el animal o el insecto; como en Ovidio, la mutación de los soportes alteran el Yo, testigo en peligro, antropólogo en la dimensión absurda de sus visiones. Una sociología de las vivencias mundanas disueltas por el sueño ligero. Las antepasadas de lo social en los golpeados decorados de ciertas duermevelas.

El inventario suma un pesebre, cabezas de elefante, un matrimonio con polillas-mascota, fosos que caen, cowboys que colisionan sobre la geometrización de un espacio previamente erotizado. Arqueología a futuro del reposo del gesto.

Van Vliet jamás se hunde en ninguna abstracción. Si algo no figurativo se asoma, exhibe su falla.

Podría compararse su recorrido ocular con algunos tramos del de Stanislaw Witkiewicz (1885-1939), dramaturgo y novelista que anotó sus impresiones etnográficas embebidas de opiáceos mientras trabajó con el célebre Bronislaw Malinowski. Lo social subcutáneo en reelaboración instantánea.

En sus poemas, tanto como en sus composiciones musicales, el lenguaje merodea, se bate, salta como la púa en un disco rayado, pierde los tiempos, acumula falsas cronologías, todo sumergido en el más sorprendido Costumbrismo. Curiosidades de la aparente inmediatez.

—**RAFAEL CIPPOLINI**  
cipp@feedback.net.ar

1 Nacido Donald Vliet, hacia fines de los años cincuenta se convierte en Captain Beefheart, aspecto con el que desarrolla sus experiencias musicales. En 1970 logra su estado definitivo, Van Vliet, dado que se consubstancializa con la obra del pintor flamenco Hendrick Cornelis Van Vliet (Delft, 1611-1675).

2 *The legendary A & M Sessions* (1963, editado recién en 1984); *Safe as Milk* (1967); *Strictly Personal* (1968); *Mirror Man* (1968, editado en 1972); *Trout Mask Replica* (1969); *Lick my decals off, baby* (1970); *The Spotlight Kid* (1972); *Clear Spot* (1972); *Unconditionally Guaranteed* (1974); *Bluejeans & Moonbeams* (1974); *Shiny Beast* (1978); *Doc and the Radar Station* (1980); *Ice Cream for Crow* (1982).

3 «La idea de entrar a una librería para comprar un libro me hace reflexionar sobre la tumba de Tutankamon. La gente debería amar la vida, no la muerte.» D.V.V.

II



## Un foso cayendo

Cuando me vuelvo solitario el viento comienza a gemir  
Cuando tropiezo, foso cayendo  
Alguien quiere llenarlo de tierra  
Cuando siento que quiero morir el sol aparece  
Roba mi miedo y ya se va  
¿Quién tiene miedo del espíritu con huesos del blues?  
¿Quién tiene miedo de un foso cayendo?  
Un foso cayendo no va a conseguir mis huesos  
¿Cómo lo trata el espíritu?  
¿Cómo lo tratan las cosas?  
No tengo la culpa de que las cosas salgan mal  
Cuando sonrío mi cara se arruga muy tiernamente  
Cuando entristezco las cosas simplemente se vuelven piedra  
Un foso cayendo no va a conseguir mis huesos  
Cuando me vuelvo solitario el viento comienza a gemir  
Un foso cayendo no va a conseguir mis huesos

## Tulipán

Podría ser  
un tremendo tulipán negro extendiéndose  
podría ser  
la cola negra de un pez  
podría ser un día artísticamente quebrado  
y flotante  
aprisionado por la cinta a su manera

## El esqueleto cumple

Hay tantas cosas  
para sentir y ver mientras estás despierto  
tan fuera de alcance  
fuera de comprensión  
sí, fuera de alcance  
y hay tanto, quizá más  
en el momento en que te dormís  
entonces tengo que lanzar mi planteo  
aliento de esqueleto  
rubor de escorpión  
estoy apasionado con tu esqueleto  
alerta desconocido sin sospechas  
vas a caerte del leño rodante  
de cabeza a los sueños  
terminarás gritando  
y los gritos peinarán al lobo  
y el lobo peinará la niebla  
¿qué hará pis de esa niebla?  
¿qué engalanará al cerdo?  
la tierra cruel  
y el infierno sobre vos  
que se reirá de las huellas de tus ruedas  
si despertás  
el esqueleto cumple

## Simulación de sexo seguro

El chico  
tomó el viejo rollo de papel higiénico  
cuidadosamente  
para no deformar  
el agujero

## Llanura ordinaria

El corpiño era blanco y amarillo, elástico  
y erigidos sus esponjosos conos  
los rincones pirámides formadas en triángulos  
tres bordes haciendo una punta  
estrella de mar y lima  
triple D en forma de copa  
empujado hasta el punto  
la protagonista toda se componía en un lazo  
que se rompió primero en el frente  
y también por los costados

El cowboy americano se acercaba corriendo pronto a colisionar  
sus manos tantearon extendiendo tres dedos triangulares  
una línea se dibujaba desde la mitad del dedo hasta el borde de la uña  
desde la articulación del dedo índice cruzando  
la mitad del tercer dedo  
creando una flecha perfecta  
con una adelantada punta imaginaria



## Gil

Bub y Gil  
Bub y Gil  
Bub en la India  
Bub y Matt  
Bub en la lana  
Bub en la alfombra  
Bub en interiores – Bub desternillándose  
Bub de vidrio – Bub en la soga  
Bub en la cárcel  
Bub en la carpa  
Bub en la palidez  
Bub en resortes – los frenos de Bub  
Bub en pijama  
La fiesta de Bub – con Gil y Matt y Bub desternillándose  
Bub erecto  
La pastilla de Gil  
Perfumeral

## La rena martillada en lata

La rena martillada en lata  
pisoteó metálicamente sobre el vidrio  
y hombres de nieve de algodón quemados  
formaron el borde de los rincones  
montañas de polvo de carne coloreada  
la luz amarilla derrite artículos telarañados  
vagos túneles de alambre  
emularon orugas de carne pelada  
alojando pequeñas luces de Navidad  
el pesebre en jabón Ivory  
un collar de huesos ganado por los años



completo con un minúsculo pesebre de paja  
el Niño Dios  
su cara reemplazada por la cabeza de un elefante  
un encaje intrincado cubre cada oreja  
y ata la trompa

## Tres meses en el espejo

Tres meses en el espejo  
la cadera ardiendo  
—vamos a la perrera, querida  
y consigamos uno de esos pequeños y bonitos cachorros  
[de polilla

ellos sacuden sus breves alas  
y vuelan alrededor del globo de luz  
y podés guardarlos en el placard  
y alimentarlos con medias  
seis meses en el espejo  
la cadera ardiendo  
—querido, salimos desnudos esta noche  
con nuestro cachorro de polilla  
no te olvides de las medias y las bombitas  
asegurate que no estén demasiado calientes  
si no querés quemar sus alitas  
las luces son suaves  
las calles suaves  
cielos suaves  
el espejo suave  
el olor a polvo quemado  
la polilla vuela a través del espejo  
el polvo cae vivo  
alrededor, alrededor, alrededor  
y alrededor del sol

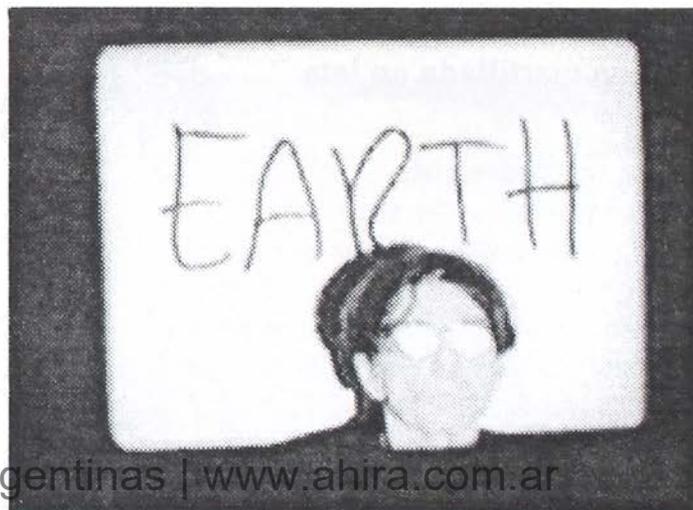
## Baile del amanecer

Lluvias del sol bailando como  
verdes sombras coloreando más oscuro  
la luz en las hojas verdes  
jugando con dorados bambú  
livianos tubos de órgano  
de madera y viejos  
y descendentes pasillos quisquillosos  
y sombras que saltan como escamas de lagarto  
ojos de flores persiguiendo azarasas enredaderas  
cabriolas de fábula  
porotos que cuelgan livianos y verdes granos  
invertida presión de mariposa  
en el dolor  
hermosa en su rapto  
polvo dorado  
anguila con alas doradas apartando en serpenteo  
sangrando la luz de la vida sobre la tierra  
arrojando una temblorosa luz dorada  
pequeños cuernos amarillos soplan pétalos  
surgen acertijos  
porotos montan la gorda miel  
gotas con piernas  
centran astillas de pulpa  
su ojo florido  
oh leyenda sobre la piedra que ella garabateó  
explota una gota de rocío  
arriba en el Baile del Amanecer

## El herrero aclaró nuestras estrellas

El herrero que aclaró nuestras estrellas  
Y la cabeza del lobo arrancada en la noche  
La pata del lobo tanteando un hongo y rasguñando un nido de abejas  
Una hoja de pasto tembló  
Una gota de agua amenazó con explotar  
Una oreja tocada se retiró a la rosa  
Su cara lustrosa de cromo  
Labios fruncidos, plegados  
Pelotas rojas se cayeron de una pequeña pantalla  
Abierto punto que brilló y huyó en la lamida  
Un párpado de amarilla parafina derritió al terciopelo de la noche sin  
[sonido]

Descansó y reformó, cerró y escondió el escalón  
Una ínfima puerta de madera se abrió, se cerró  
Una manija de lustre creció en empaño en el oscuro pasillo  
Rubios carnosos bailaron en el fondo  
Del pasillo, amarillos y blancos



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

TRADUCCIONES RAFAEL CIPPOLINI & COLLEEN LASOTA

### III

## Los poemas del Capitán

En los inicios de los setenta, durante una entrevista, Beefheart reveló haber escrito y almacenado en su casa «miles de poesías y de cuentos».

Una inundación de imágenes, metáforas, calembours, juegos de palabras y neologismos como nunca antes en la historia del rock.

Otro modo de subvertir las reglas de la lógica, del pensamiento lineal; de fundar un lenguaje tan personal como inclasificable que desafíe el sentido común de la Cultura Occidental, en herencia directa con los experimentos de las vanguardias históricas europeas de los inicios del siglo XX.

Los diez poemas que siguen, intentan un retrato parcial de Van Vliet como poeta, utilizando el material de la única publicación editada hasta hoy.

El poema de 1970 («Sun dawn dance», «El baile del amanecer») fue extraído del extenso artículo titulado «The Odyssey of Captain Beefheart», de Langdon Winner, publicado en la revista *Rolling Stone*; la poesía de 1983 («The smith that clear our stars», «El herrero aclaró nuestras estrellas») a su vez integra la colección *Conjunctions 3*, editada por Bradford Morrow; tanto «Three months in the mirror» («Tres meses en el espejo») como «A tin peened reindeer» («La rena martillada en lata»), «Skeleton makes good» («El esqueleto cumple»), «Fallin' ditch» («Un foso cayendo»). «Gil» y «The tired plain» («Llanura ordinaria»), fueron extractados de *Skeleton Breath*, *Scorpion Blush*, colección publicada por Gachnang & Springer.

Por último, «Tulip» («Tulipán») y «Safe Sex Drill» («Simulación de sexo seguro») provienen de *Stand Up To Be Discontinued*, de la cual existe una grabación en la cual Van Vliet interpreta los poemas.

«Fallin' Ditch» y «Skeleton Makes Good» fueron recitadas y musicalizadas por Beefheart en *Throat Mask Replica* y *Ice Cream For Crow*.

—LUCA FERRARI

### IV

(...) *En Michael Werner, su galería en Nueva York, nos dijeron que Don Van Vliet prefería no hablar por teléfono con nosotros, porque probablemente charlaría por horas y después no lograría concentrarse en sus cuadros. Un breve intercambio de faxes resultaron la mejor solución. En estos términos, Van Vliet dictó sus respuestas a su mujer Jan, quien las tipeó. Y pidió que sean publicadas literalmente.*

\* ¿Cuáles son las características distintivas en tu forma de hablar? ¿Podríamos saber cómo estás vestido?

\* **Llevo puesto un pantalón estilo acordeón, baggy, color negro, por encima de unos Oxfords también negros. Y una camisa buffalo de cuadros en negro y rojo. En cuanto a como hablo, bien, mi voz es una pura interrupción provocada por las semillas de girasol que mastico y muerdo desde hace tiempo. Muy rico el girasol, negro y blanco.**

\* ¿Hoy estás pensando en algo particular?

\* **En realidad estoy tratando de diagnosticar tu pregunta para saber que pienso de esto.**

\* La idea que tengo del lugar donde vivís es la de un sitio muy aislado. ¿Es realmente así? ¿Podrías describirlo?

\* **Una jaula para pájaros sobre un océano de sierras metálicas y troncos de secoya con millones de gotas de lluvia cayendo.**

\* ¿Estás ahí por la presión de la gente interesada en vos o de todos modos vivirías ahí sin existir esta presión?

\* **Hubiera vivido en aquí o en algún otro lugar por el estilo de todas maneras, pero es cierto que un empujón de pies humanos me convenció de hacerlo más pronto.**

\* ¿Te hace sentir aislado del mundo un sitio así?

\* **Lo suficiente para sentirme bien en mi talle.**

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.abira.com.ar](http://www.abira.com.ar)

\* ¿Tenes una rutina de trabajo? De ser así ¿cómo es?  
\* **Vivir.**

\* ¿Te cuesta mucho esfuerzo trabajar?  
\* **No me gustan los callos. Prefiero las manos de un pintor fino, de un buen pintor.**

\* ¿Cuál es la primera pintura que recordás haber hecho y cómo experimentás ese momento ahora?  
\* **Seguramente sea ella la que no me recuerda.**

\* ¿Qué pintores te han dado placer e inspiración y por qué?  
\* **Inspiración es una palabra tramposa.**

\* Alguien me comentó que tuviste algunos problemas derivados de una alergia a la pintura. ¿Esto es verdad? Espero que no. De ser verdad ¿influyó sobre tu actividad? ¿qué podrías comentarme?  
\* **¿Qué?**

\* ¿Encontrás más satisfactorio expresarte por la pintura que por la música? ¿Cuáles diferencias remarcarías entre una y otra?  
\* **En la pintura uno se ahoga físicamente con más facilidad. En la música el ahogo es mental. Prefiero nadar en la pintura.**

\* ¿Tocás música para tu propio placer, en la intimidad? ¿Tenés algún interés por tu herencia musical?  
\* **No estoy haciendo música ahora. Herencia, por otra parte, me suena como un pisotón. Espero que no sigan insistiendo con estúpidos compilados y reiterativos *bootlegs*.**

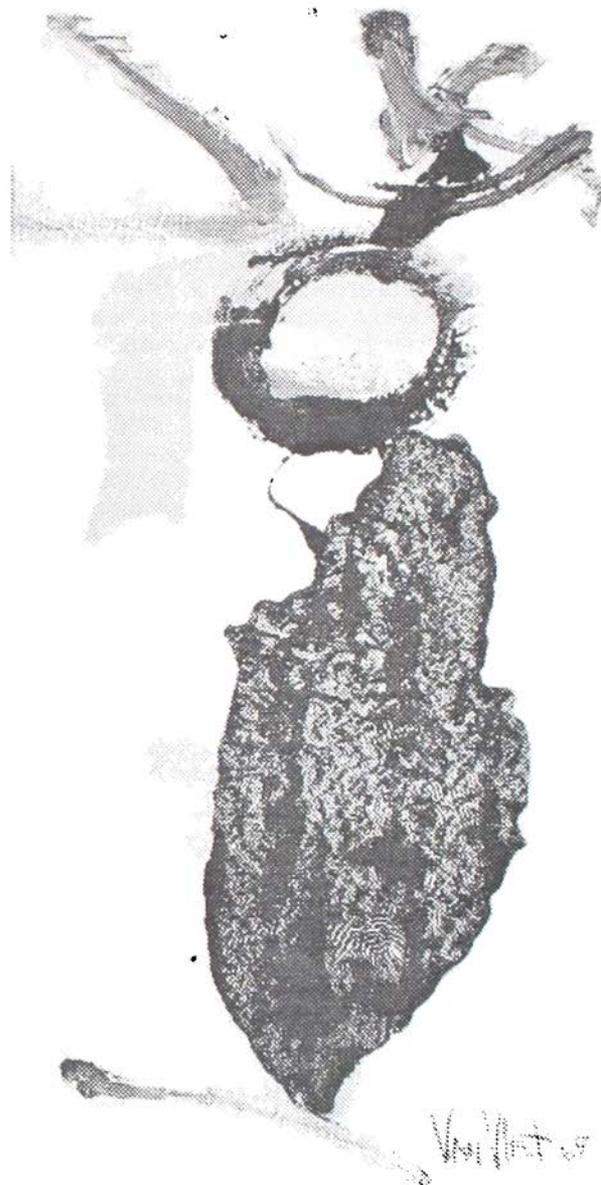
\* ¿Considerás que tenés un estilo personal con las palabras?  
\* **Me parece que tenés un buen oído.**

\* ¿Alguna vez pensaste que podías ser un escritor?  
\* **¿Lo qué?**

\* ¿Experimentás alguna debilidad con respecto a algún animal en particular? ¿Qué te gusta de los animales, especialmente?  
\* **Su cualidad inhumana.**

\* ¿El hombre es la mejor o la peor parte de la naturaleza? Si vas a un lugar lleno de gente ¿sentís miedo o esperanza?  
\* **Extraño a los animales.**

\* ¿Preferís escuchar una canción o mirar un cuadro?  
\* **El arte es lo más cerca que podés llegar a estar de la perfección sin perderte dentro de tu guño.**



—DON VAN VLIET

Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

# JOHN CAGE Y BRIAN ENO: LAS NOTAS DE DOS MENTES

—ENTREVISTA ROB TANNENBAUM  
—TRADUCCIÓN RAFAEL VARGAS

**Tannenbaum:** Me pregunto si alguno de ustedes, en tanto miembros del panteón musical contemporáneo, se siente incómodo por el status casi legendario que ha alcanzado. Trabajar así debe ser como cargar con una definición antes de haber terminado.

**Cage:** Trato de no tener ninguna idea en particular sobre mí o mi obra, de manera que me sea posible escribir la siguiente...

**Eno:** Limpio.

**Cage:** Sí.

**Eno:** Debo decir que a veces me siento más bien incómodo, porque una reputación fija lo que has sido en un solo punto. Es como si existiera un yo histórico, que es desde luego aquél que la gente observa y ante el cual responde. Pero por otra parte existe un yo presente que no está tan seguro de su posición actual como de la histórica. De manera que en ocasiones es difícil dejar a un lado la aprobación y el aliento que se ha recibido por esa anterior postura en favor de la incertidumbre que da una nueva.

Casi siempre tengo el mismo sentimiento en relación a lo que hago, que es: «¿qué estoy haciendo?» (ríe). «No sé a dónde voy con esto.» Y sólo necesito que alguien venga y me diga: «Hombre, ¿por qué no haces unas cuantas grabaciones más de este tipo?». Eso me incomoda. No me gusta oír mucho acerca de mi reputación.



**Tannenbaum:** Y tú, John, ¿cómo te las arreglas para no oír de tu reputación?

**Cage:** Últimamente me ha sido difícil. Hace poco se me pidió escribir una pieza para órgano, por la cual se me envió un anticipo. Luego recibí una serie de cartas en las que explicaban la clase de pieza que querían. «¿Sería tan amable de hacer algo parecido a esa composición (*Sueño*) escrita en 1948?» (ríe). De modo que devolví el cheque y dije que no me interesaba repetir una obra anterior, que prefería escribir algo totalmente nuevo. Me enviaron el cheque otra vez. «Por favor...», decían. El cheque estu-

vo yendo y viniendo de la costa oeste a la este durante un tiempo, hasta que dijeron: «Puede escribir lo que usted quiera. Tiene carta blanca». Bueno, una vez que se me dio carta blanca, me sentí obligado a hacer lo que querían (ríe). Así que escribí una pieza que poco después sería tocada en Londres, llamada *Souvenir*. El título es obvio.

**Tannenbaum:** Esto trae a colación unas palabras tuyas, Brian: «La idea es producir cosas que a uno le resulten tan extrañas y misteriosas como la primera música que haya escuchado».

**Cage:** Eso es muy bello.

**Eno:** (Sonrojado) Gracias.

**Tannenbaum:** ¿Recuerdan cuál fue la primera cosa que escucharon que haya sido suficientemente extraña y misteriosa como para hacerles querer crear música?

**Eno:** Una de las primeras cosas que me impresionaron fue un disco de las Silhouettes llamado «Get a Job». (*Dirigiéndose a Cage*) No sé si habrás oído esto. Es un disco que salió en 1955. La razón por la cual lo llegué a oír es que cerca de mi casa habían dos grandes bases aéreas norteamericanas. Recuerdo la sensación que tuve al escuchar una canción *a capella* por primera vez. Fue *fabulosa*. Mis padres se acuerdan de cómo, en fin, me las ingenié para conseguir un ejemplar del disco y lo escuchaba todo el día todos los días. Fue una gran experiencia para mí.

Curiosamente, la otra que recuerdo fue escuchar a los cantantes de Ray Conniff. Un tío al que le gustaban las grandes bandas de jazz de los cuarenta se cambió de casa y dejó su colección de discos en casa de mis padres. Entre ellos estaba Ray Conniff. Me parecía insuperable el sonido de esas voces. Debo haber tenido entonces nueve o diez años. Cada mañana, antes de ir a la escuela, ponía uno de esos discos. Recuerdo esas mañanas invernales escuchando esas voces asombrosas, dulces y tersas. Me parecían muy bellas.

**Tannenbaum:** ¿John?

**Cage:** Cuando estaba en el tercer año en la Universidad me fui a París y en París lo primero que me impresionó fue la arquitectura gótica. Pasé un buen número de meses estudiándola en la biblioteca Mazarin. Uno de mis maestros en la Universidad se puso furioso conmigo por no haberme involucrado con la arquitectura moderna. Él me había conseguido un trabajo con un arquitecto moderno. Pero un día escuché decir a ese arquitecto que para ser arquitecto uno tenía que dedicar toda su vida a la arquitectura y me di cuenta de que yo no estaba dispuesto a hacer eso. Me gustaban mucho otras cosas –la poesía, por ejemplo, y también la música. Así que un día fui con él y le expliqué que me marchaba, que no podía entregarme a la arquitectura. Casi ese mismo día escuché un concierto de piano moderno tocado por John Kirkpatrick; incluía una composición de Stravinski y varias piezas de Scriabin. También vi pintura moderna, mi reacción ante ambas cosas fue que yo también podría hacerlas.

**Eno:** ¡Sin duda!

**Cage:** De manera que comencé a pintar y a escribir música. Trabajé durante dos años y un día me presenté con Schönberg. Quería estudiar música con él. Me dijo:

«¿Está dispuesto a dedicar toda su vida a la música?» No vacilé. Le dije que sí. Hay gente que opinaría que no cumplí con mi palabra (*rie*). Pero creo que la música ha sido generosa conmigo y me ha permitido hacer algunas otras cosas.

(*Dirigiéndose a Eno*) Desafortunadamente sólo he escuchado un disco tuyo, la cosa ésta de los aeropuertos...

**Eno:** Sí, *Música para aeropuertos*.

**Cage:** Lo escuché porque estaba haciendo grabados en un lugar donde había un sistema de sonidos y una gran colección de discos, en la Editorial Crown Point, en Oakland, California. Allí la mayoría de los artistas (visuales) trabaja mientras escucha discos. Hasta donde sé, el único otro compositor al que se le ha pedido que haga grabados es Steve Reich. En fin. Como saben, me gusta mucho el silencio (*rie*). Así que nunca pedí escuchar nada. Pero un día en enero se me ocurrió preguntar: «¿Tienen algo de Brian Eno?» y pusieron ese disco. Me impresionó, desde luego, tanto como a cualquiera que lo escuche por primera vez. Me impresionó la estructura, hecha con sonidos... y silencio. Me parece que has de trabajar con alguna rítmica. Estaba pensando en eso cuando venía hacia acá. Me gustaría mucho saber cómo trabajas.

**Eno:** Es muy interesante que hayas mencionado a Steve Reich, porque si hubiera continuado haciendo una lista de las piezas de música que me han influido incluiría una pieza suya, que probablemente sea la pieza más importante que haya escuchado en cuanto a mi trabajo como compositor, ya que me dio una idea que nunca ha dejado de fascinarme: cómo generar una gran variedad a partir de sistemas muy sencillos. La pieza a la que me refiero se llama *Va a llover*. Es un trozo de cinta con la voz de un predicador que se repite una y otra vez, diciendo: «Va a

llover, va a llover, va a llover, va a llover». Al mismo tiempo, otra grabadora toca el mismo pedazo de cinta a una velocidad ligeramente distinta. De manera que, gradualmente, las dos cintas dejan de estar sincopadas. Y ocurre algo muy interesante: después de muchas repeticiones, uno deja de escuchar cualquier información común, la rechaza. Es como si contemplaras algo durante mucho tiempo: dejas de verlo. Puedes observar cualquiera de sus aspectos que esté cambiando, pero ya no ves los elementos estáticos. Y lo que me fascinó de esa pieza es que generaba una especie de diferentes modelos audibles. El material utilizado es muy limitado, pero la actividad que produce es muy rica y compleja.

Esto me impresionó mucho como una posible manera de componer. La escuché a principio de los setentas, una época en la cual la mayoría de la gente con la que estaba relacionado (*¿se referirá a Roxy Music?*) hacía exactamente lo contrario. En ese tiempo era común contar con grabadoras de 24 canales, y la idea era hacer piezas musicales más y más raras, casi góticas, llenando cada espacio, cada posible rincón del lienzo, y escuchar algo que estaba tan vivo como esa pieza de Reich, tan sencillo, fue un golpe de veras. Y me pasó algo como lo que dijo John. Pensé: «Yo también puedo hacer esto, no es difícil» (*rie*). Así que comencé a hacerlo. Por su parte, Reich abandonó ese sistema como método de trabajo, lo cual es una suerte, porque significa que yo puedo continuar practicándolo (*rie*). *Música para aeropuertos* es uno de los resultados. Lo que ocurre con ese disco es que... Bueno, tomaré como ejemplo una de las cuatro piezas que lo componen. Es una pieza que consiste solamente en un grupo de voces cantando notas largas. En realidad, cada nota larga era

un trozo largo de cinta, de manera que cada nota larga se repite durante un ciclo regular. Pero cada uno de los ciclos de repetición es de una longitud diferente y se relaciona con los demás de una manera distinta. Esas relaciones no son sencillas, no van de seis a cuatro. Van de 127 a 79 o algo por el estilo. Números que significan que cada nota tendrá una relación muy distinta con las demás.

**Tannenbaum:** ¿Esas relaciones habían sido determinadas antes de que comenzaras a grabar?

**Eno:** En realidad, habían sido determinadas como casi todo lo que hago. Para empezar, todas las notas tenían una duración distinta, pues quienes las cantaban podían sostener algunas notas durante más tiempo que otras. De manera que tan sólo localizaba el final de la nota y luego dejaba un trozo de cinta en blanco porque quería un silencio que durase por lo menos dos veces más que el sonido. Así fue como uní todos los trozos de cinta. No los medí y no quería medirlos, porque quería lograr una serie de relaciones complejas. Luego dejé correr toda la cinta para que se fuera configurando por sí misma. De manera que a veces uno escucha un ensamble de sonidos y silencios más bien largos, y luego una secuencia de notas que forman una especie de melodía (*se detiene abruptamente*).

Espero no estar hablando demasiado. Tiendo a hablar mucho.

Entonces, al escuchar esta pieza pensé: «Bien, ahora lo que voy a hacer es escuchar esto empleando la misma manera en que se escucha la música pop», es decir, aislar ciertas secciones, sacarlas y tratar de construir otra pieza con ellas. Es como un proceso de destilación. Creo que la primera pieza del segundo lado es mucho más interesante, porque indica: «Muy bien, esto

establece la técnica, ahora utilicémosla para hacer una tonada que puedas silbar». Es como tratar de hacer algo que pudiera gustarle a mi madre. Y le gusta, por cierto. Le gusta ese disco.

**Tannenbaum:** (*A Cage*) Brian grabó una serie de discos hechos no para escucharse atentamente, sino más bien como música de fondo. Cuando los tocas con un volumen bajo se confunden con sonidos ambientales. Su efecto es parecido a algunas de tus piezas.

**Cage:** Hay una pieza llamada «Ejemplos de silencio» que Merce (Cunningham) utiliza para *Trails*. Con frecuencia, después de escucharla, la gente me pregunta por qué no contiene música, o piensa que el sonido proviene del ambiente.

**Eno:** Eso está muy cerca de lo que me gustaría hacer. Últimamente he estado trabajando con videos. Es un poco difícil explicar lo que resulta de esto así que no voy a molestarlos, pero de lo que se trata es de aprovechar sus canales de sonido. Usualmente, lo que me gusta hacer es inspeccionar el lugar donde se realizará el concierto y entonces tratar de hacer una pieza que se confunda completamente con el ambiente en algún punto. De manera que muchos de los sonidos sean indistinguibles del tránsito de la calle, del rumor de la ciudad.

Me encanta la idea de que la gente pueda sentarse a escuchar y creer que la música continúa fuera del radio del oído. Que uno puede sentarse dentro de este campo de sonido y no necesariamente alcances a escucharlo todo. Por eso es que ahora me interesa la música grabada, porque me doy cuenta que es posible emplear una grabación para generar algo impredecible en lugar de algo repetitivo. Pongo cuatro grabadoras y las enciendo al mismo tiempo, pero poco a poco las grabaciones van dejando

de estar sincopadas de manera que cada momento es único en términos acústicos: como en el mundo real. Recientemente me he entusiasmado otra vez con las grabadoras, porque me habían aburrido durante un buen rato. No es interesante tener algo que se repita todo el tiempo en la misma forma.

**Tannenbaum:** Ustedes dos hacen música que tiene que ver con la participación de un público vivo. ¿Cómo afecta esto su visión respecto a las grabaciones de su música?

**Cage:** Nunca he utilizado grabaciones en mi vida. De vez en cuando tengo contacto con algunos discos. Pero creo que más bien estoy de acuerdo con las peticiones del Sindicato de Músicos en cuanto a la música en vivo (*ría*). Estoy tan metido en ella y he llegado a disfrutar tanto los sonidos ambientales que realmente no necesito discos. No tengo manera de tocarlos.

**Eno:** En realidad, tampoco yo lo he hecho durante un buen rato. Tengo una tornamesa en el estudio, pero no escucho discos. Hay un par de cosas que escucho de vez en cuando: unas cintas de música árabe popular, que me gustan mucho, y un poco de música Gospel. Nada más. Y generalmente las escucho cuando estoy limpiando la casa.

**Tannenbaum:** ¿Es la predictibilidad de un disco lo que no te gusta, John?

**Cage:** Tal vez. Aunque creo que hoy día la música se practica por lo menos en tres diferentes maneras, hasta donde alcanzo a distinguir. Una es la música en vivo y su escritura, como yo hago, para plasmar esa música en vivo. Generalmente la notación es como una carta, ya sea dirigida a amigos o a extraños.

Luego está la música como la que tú haces, que en realidad consiste en la hechura de un disco. La música entonces no es algo escrito, sino algo que puede retenerse, ya sea que la escuches o no.

Por último, hay una tercera forma, que cada vez es más popular. Para mí, es algo parecido a lo que hacían los trovadores: la ligazón de un músico con su instrumento, que con frecuencia es de su propia factura. Creo que eso es lo que hace David Tudor.

Diseña su propio sistema de circuitos, y toca un instrumento, o toda una colección de ellos. No escribe una partitura, como yo; simplemente, hace algo que pueda utilizarse para producir sonidos. Conozco también a un joven compositor canadiense, Andrew Culver, que ahora elabora un tipo especial de estructuras (basadas en un sistema desarrollado por Buckminster Fuller) y luego las conecta en un sistema de sonido y las toca con una variedad de ritmos.

**Eno:** De manera que la pieza realmente se funde con esas estructuras.

**Cage:** Nunca escribe la música, pero insiste en que es un compositor.

**Eno:** Yo diría que tiene razón.

**Cage:** Oh, desde luego que tiene razón. Es sólo una manera muy distinta de escribir música.

**Eno:** Para mí, escribir música es algo tan ajeno... Pero me gusta mucho esta tercera forma. La idea de hacer una pieza o una cosa que es una pieza de música en sí misma y de la cual la música continuará emanando...

**Cage:** Y que puede cambiar, con el tiempo. (...)

**Tannenbaum:** ¿Existe alguna manera de involucrar al público en la composición?

**Eno:** En realidad nunca he pensado en eso. No pienso en mi música como algo

con lo que uno pueda involucrarse (*ríe*).

**Tannenbaum:** Lo digo porque pienso en la pieza de John, 4'33", en la que los actos del público constituyen la pieza.

**Eno:** debo decir que yo no alentaría una situación en la que la gente llegara pensando



que se trata de una pieza en la que debe participar. «Oh, por qué no llevamos unas flautas» (*ríe*). A la vez, tampoco me gustaría que vinieran y comenzaran a desarmar las estructuras que he hecho. «Ah, esta no me gusta» (*ríe*). Me inclino más bien por que no metan las manos.

**Tannenbaum:** Ambos han defendido la idea de que se puede ser un buen compositor ya sea con o sin instrucción, pero esto plantea ciertos problemas. Parece haber un montón de compositores a la Cage o a la Eno que creen que simplemente por carecer de instrucción musical son osados y emprendedores. ¿Qué es lo que distingue a los compositores sin instrucción que vale la pena escuchar de los que no valen la pena?

**Cage:** Creo que el término «vale la pena escuchar» depende de quien escuche. Creo que lo correcto sería decir que uno

puede escuchar cualquier cosa. Aún no he escuchado sonidos que no disfrute, excepto cuando se vuelven sonidos demasiado musicales. Creo que comienzo a tener problemas cuando la música trata de controlarme. Tengo problemas, por ejemplo, con el

coro del *Aleluya*. Pero si el sonido es inintencional, no tengo problema alguno.

**Eno:** Así es. Algunos sonidos están tan cargados de intenciones que no puedes escucharlos a causa de ellas. Ese es el gran problema con las letras de las

canciones. Es notable cómo, cuando uno lee las reseñas de discos, siempre se escribe acerca de la letra. Es mucho más fácil hablar acerca de la letra que de la música. Esa es mi manera de sentir respecto a las letras. No quisiera oírlas en la mayoría de los casos. Imponen siempre algo muy poco misterioso en comparación al sonido de la música...

Pero respecto a tu pregunta... (*se dirige a Cage*) debo confesar que tú eres mi excusa para considerarme compositor. Mi coartada, mejor dicho. Porque jamás aprendí a tocar un instrumento, y aún no he aprendido. Pero siempre me he sentido fascinado por la música. Cuando estaba en la universidad, en el colegio de Arte, alguien me mostró tu libro, *Silencio*. Y, de hecho, asistí a varios de tus conciertos y conferencias. Y pasó lo mismo que decíamos hace rato:

descubría un nuevo territorio, un nuevo espacio. Un espacio en el que todavía nadie ha tenido tiempo para decir «No puedes hacer esto».

**Cage:** Tuviste la oportunidad de trabajar en un nuevo campo con nuevos medios que no requerían estudiarse.

**Eno:** Eso es exactamente lo que pasó. Los primeros materiales que utilicé fueron grabadoras, solía coleccionarlas. Me fascinaban. Las coleccionaba en el estado en que estuvieran. (...) No había reglas al respecto. Ahora tengo la misma sensación respecto al video. Existe todo un entorno anárquico. Creo que el video tiene un futuro tremendamente estimulante. (...)

**Tannenbaum:** John, ¿crees que la gente tenga prejuicios acerca de la manera en que debe escuchar la música?

**Cage:** No creo. El único problema que encuentro es que si un público está frente a algo que no es familiar generalmente comienza a hablar. El otro día asistí a una exposición de la Colección Saatchi (una colección de arte moderno en Londres) y, evidentemente, un grupo que había ido a ver la exposición cubrió de graffiti una escultura y algunas pinturas de Donald Judd. Así que ahora hay vigilantes custodiando las obras. Me parece que hacer graffiti en una obra de arte es muy parecido a hacer sonidos...

**Eno:** O hablar en un concierto...

**Cage:** O reírse o hacer cualquier otra clase de sonidos, a menos que el concierto sea como algo de lo que hemos estado hablando. Como la *Musique d'ameublement*, de Satie, en la que él quería que el público hablara. Sin embargo, entonces guardaban silencio. Hace poco, en un concierto en Zagreb, había dos señoras sentadas delante de mí, y todo el tiempo estuvieron calladas, hasta que comenzó el concierto (*rie*). En otra ocasión, hubo un concierto en el que

un jovencito y su padre se sentaron adelante de mí. Dirigía Stravinski. Esto fue hace tiempo. El muchacho se volvió hacia su padre y le dijo: «Papá, esto no va así» (*rie*). Era incapaz de escuchar la música a causa de su memoria.

**Tannenbaum:** La memoria es una de las cosas que has tratado de evitar durante toda tu vida.

**Cage:** Me gusta aquella indicación de Marcel Duchamp. La manera en que lo expresaba, si recuerdo bien, dice más o menos así: «Hay que alcanzar la imposibilidad de transferir la huella de la memoria de una imagen a otra». En otras palabras, llegar al punto de vivir como un turista permanentemente.

**Tannenbaum:** Hace poco dijiste algo como: «Cuando en verdad veo algo es porque no lo he memorizado». Es difícil lograr que un objeto familiar se renueve cada vez que lo miras o lo haces, ya sea que se trate de un compositor, de un escritor o de un constructor.

**Cage:** Es difícil sólo si uno lleva demasiado equipaje.

**Eno:** Eso nos lleva otra vez a lo que hablamos al principio. Una de las cosas que hace difícil esto que John dice es que siempre hay un enorme estímulo para que...

**Cage:** Para que pienses que es difícil.

**Eno:** Así es. Y para que de esa manera repitas un éxito obtenido.

**Cage:** Hace poco alguien me preguntó cuándo me sentía inspirado. Dije que me sentía inspirado cuando llevaba la ropa a la lavandería, pero que ya tenía mi propia lavadora en casa (*rie*). Un buen amigo mío solía decir, acerca de las plantas, «Cada día, primero lo primero». Y conforme me he dedicado al cuidado de las plantas, he descubierto que cualquier idea que necesite para el trabajo que hago llegará a mí por sí sola.

**Tannenbaum:** ¿Quisieras hablar un poco

acerca de tus más recientes métodos de composición?

**Cage:** Si se trata de un grupo pequeño, escribo por partes individuales. Por «pequeño» quiero decir hasta veinte. Escribo partes solistas y prescindo del director. Dispongo las partes de manera que éste no sea necesario, y para que cada vez que sean ejecutadas resulten diferentes. Una de las maneras en que consigo eso es hacer que, en una sección, la pieza se inicie entre cero y cuarenta y cinco segundos, y que termine dentro de otro tiempo establecido (entre treinta segundos y un minuto con quince segundos). Luego, con un cronómetro, el ejecutante podrá darse cuenta de si va rápido o lento, y hacer para sí mismo una especie de horario. Mi sugerencia es que cada ejecutante haga el suyo. Esa es en gran parte la estructura de una pieza llamada *Música para*. Puede ser *Música para dos, o para tres, para cuatro, cinco, seis, siete*, y creo que hasta ahora ha llegado hasta *ocho o nueve*.

Si se llega a un número mayor de veinte, entonces es ya una cuestión de orquesta. En ese caso, dividiría la orquesta en grupos y contaría con varios directores. Lo que deseo es una relación impredecible de hechos y tiempo, tal como la que uno escucha en el tránsito. Y lo mismo haría con una gran orquesta que tuviera de cuarenta a ochenta miembros.

**Tannenbaum:** Parecería ser que el mensaje fundamental de *Silencio* es que todo está permitido.

**Cage:** Todo está permitido si se toma el cero como base. Con frecuencia, ése es el punto que no se comprende. Si uno carece de intenciones, todo está permitido. Si uno es intencional, si quieres asesinar a alguien, por ejemplo, entonces no está permitido. Lo mismo puede considerarse cier-

to en términos musicales. Como dije antes, no me gusta que me empujen cuando estoy escuchando. Me gusta que la música me deje escuchar por mi cuenta.

**Tannenbaum:** Se ha dicho que aún no han sido exploradas todas aquellas opciones abiertas hace veinticinco años.

**Cage:** ¿Es decir, que los compositores son conservadores?

**Tannenbaum:** Sí, que en vez de aprovechar tu ánimo para descubrir cosas nuevas, simplemente han imitado las cosas que has presentado de manera acabada.

**Cage:** Creo que ahora el mundo musical se encuentra en una situación muy distinta de aquella en que estaba cuando yo era joven. Cuando comencé, había sólo dos cosas que podías hacer: una, era seguir a Schönberg, y otra, seguir a Stravinski. Hoy día, si quieres ser un compositor moderno hay muchas cosas que puedes hacer, y la gente las hace. Muchos ni siquiera saben quién soy. Y sin embargo, todà esa libertad existe. Se ha dado a través de un gran cambio en la tecnología, y a través de un mundo que realmente ha cambiado, en el cual la gente que antes pertenecía a culturas apartadas, tiene ahora una plena conciencia de los demás. Y esto se da a través de un gran número de gente, de manera

que ahora existe —como alguna vez señaló Marshal Mc Luhan— una mayor cantidad de información que hace cincuenta años. Es un mundo distinto. Ya no estamos obligados a seguir una corriente principal representada por X o Z.

**Eno:** Es cierto. Uno no tiene que pertenecer a un panteón, o siquiera saber de su existencia.

**Cage:** No. Es independiente de las ideas de Schönberg acerca de la supremacía de la música alemana. No tiene nada que ver con Bach o con Beethoven.

**Eno:** La primera parte de tu pregunta a John supone algo que me gustaría discutir. Dijiste que había abierto todas esas opciones, pero que ahora la gente se había vuelto conservadora, o se había retirado del campo de esas nuevas posibilidades. Lo que yo diría es que en realidad también esa retirada es una opción que puede tomar. Los extremos no son los únicos puntos interesantes en los que uno puede estar.

**Cage:** Exceptuándome a mí (*ríe*). Me gusta ser... extremo.

**Eno:** Bueno, es que tú eres un explorador polar.

**Cage:** No sería de otra manera.

**Eno:** Pero no todo el mundo quiere vivir en el Polo Sur.

**Cage:** Y no hay ninguna necesidad de que así sea.

**Eno:** No. Es bueno saber que existe, y es agradable que otra gente te cuente de él, pero uno puede elegir vivir en otra parte y tener también una vida útil y feliz. (...) Desde luego, es muy emocionante hacer algo por primera vez, pero también puede ser emocionante hacer bien algo que ya se ha hecho, aprovechando las virtudes y los defectos anteriores y mezclándolos para lograr una aproximación distinta. Tengo amigos en círculos diferentes. Algunos de ellos provienen de ambientes llamados «serios», y otros del medio de la música popular. Y siempre que me encuentro en uno de esos círculos, estoy defendiendo al otro.

**Tannenbaum:** Puesto que eres un músico de quien frecuentemente «se toma prestado», imagino que tendrás sentimientos encontrados acerca de algunos músicos que hacen cosas sin hacer arte realmente.

**Eno:** Pienso en todo esto como si se tratara de abono. Si imaginas la cultura como si fuera un inmenso jardín, es necesario que también éste tenga su abono. Mucha gente hace cosas que no son dramáticas o radicales... ni siquiera particularmente interesantes; lo que hacen es como un proceso digestivo. Combinan y ensayan una gran

cantidad de pequeñas cosas. Serían como los integrantes de una población: todos somos tiros ligeramente distintos del mismo dado genético. Si piensas en la música de esta manera, es mucho más fácil aceptar que existen muchas cosas que no quieres volver a oír. Ocurren y pasan y se convierten en el abono para que crezca otra cosa. La jardinería tiene mucho que enseñarnos en relación a todas las cosas (*rie*).

**Tannenbaum:** John, si lo más importante para tí es estar satisfecho con tu trabajo, ¿te interesa leer los comentarios sobre tu obra?

**Cage:** Hace poco, he leído las reseñas sobre las presentaciones de la compañía de danza de Cunningham. Han sido favorables. La mayor parte del entusiasmo se debe a la danza. De hecho, uno de los críticos se quejó de la música, y dijo que igual se hubiera quejado hace veinte años.

**Eno:** Es bueno ser congruente (*rie*). (...)

**Tannenbaum:** Es difícil escuchar la música experimental sin ubicarla en un marco de referencia tradicional. Quizá por eso, la gente aún tiene la misma reacción que ustedes dos tuvieron hace algunos años: «Oh, yo también puedo hacer eso».

**Eno:** (*Rie*) Es curioso que no haya más gente que piense así. Pero en realidad, debo decir que evalué las cosas constantemente. Ayer en la noche le platicaba a alguien que una cosa que siempre me interesa es averiguar en dónde estoy a partir de lo que hago. Así que contemplo las cosas que he hecho como si las hubiera hecho otra gente. Como si fueran cosas aparte que ahora existen en el mundo. Y luego me doy cuenta que entran en relación con otras cosas. Siempre resulta muy interesante observar que están cerca. Hace rato mencioné a los cantantes de Ray Conniff. Pero tampoco están muy lejos de Steve Reich.

Así que continúo mirándome a mí mismo a través de aquella o de esta cosa en particular, y me encuentro situado en un montón de lugares extraños.

**Tannenbaum:** Además de ciertas técnicas específicas, lo que ustedes evidentemente comparten es una alegría personal al hacer música. Después de todos estos años, ¿conservan todavía ese mismo sentimiento de misterio del que hablábamos al principio?

**Eno:** (*Dirigiéndose a Cage*) Tú primero.

**Cage:** Creo que no todo es alegría. Es más bien algo como un don impredecible.

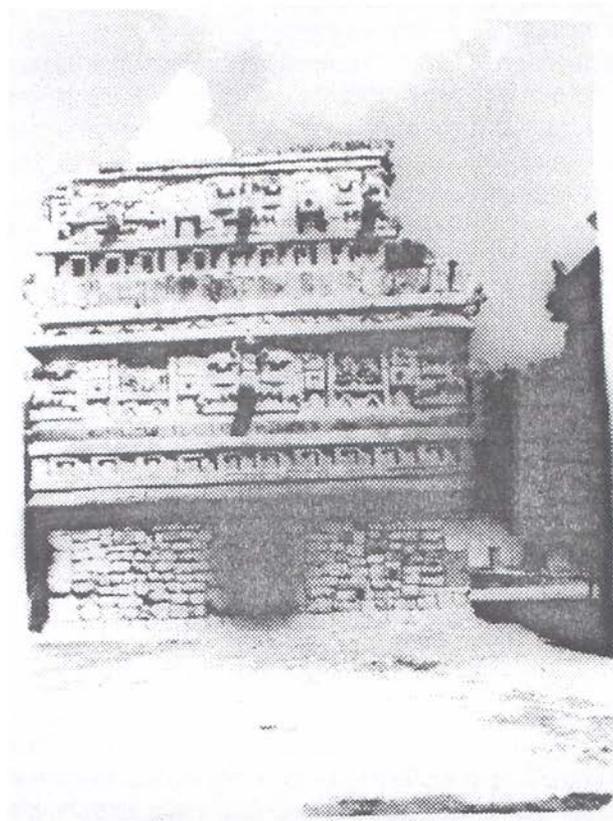
**Eno:** Es una especie de práctica. Creo que algo que tenemos en común es que a ambos nos interesan los procesos que vamos experimentando. Esa es la naturaleza de nuestras vidas: vivir día con día, cómo lograr una nueva pieza, un nuevo ritmo. Si haces eso, con frecuencia ocurre que sólo estás revolviendo el agua. No parece que suceda nada verdaderamente dramático. No es algo terriblemente miserable. Lo es ocasionalmente, pero muy pocas veces. Y de pronto todo parece encajar en una forma distinta. Es como un punto de cristalización donde no puedes detectar que un elemento en particular haya cambiado, pero de repente las cosas embonan. Hay un proverbio que dice que una fruta tarda mucho tiempo en madurar, pero cae repentinamente.

**Cage:** Eso es muy bello.

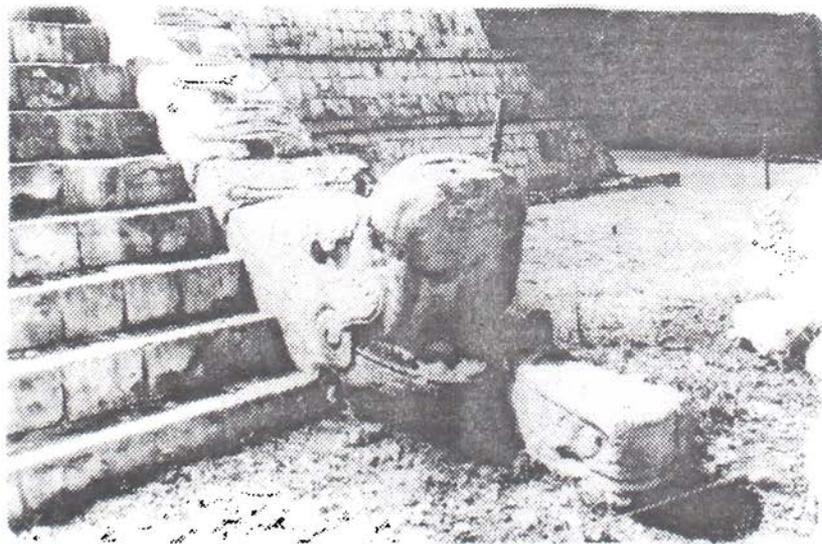
**Eno:** Y parece que en eso consiste cada proceso.

**Cage:** De manera que no puedes hablar de ser «bueno» constantemente. Pero no hay otra vida.

**Eno:** Así es. Eso lo dice todo.



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)



—LAURA GUELMAN

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

# ALÓGENAS ESCRITURAS

Muestra de nueve textos actuales —por virtuales—



—DANIEL HERCE

## DATA ALLOGEN

---

- Sergio Uzal, junio de 1968. Publicamos fragmentos de su inédito *Munit*.
- D'Onofrio, llamado Manuel, empezó a nacer en 1971. Aparecen fragmentos de *Budismo send*.
- Carlos Elliff, marzo de 1968. Aparecen fragmentos de *Peralta Ramos (invasión "x")*, del libro *Santas incubaciones*.
- Gabriela Bejerman (Gavrila Vexerman si escribe) brotó en octubre de 1973 y publicamos fragmentos de su novela *Presente perfecto*.
- Andi Nachon nace en agosto de 1970. Publicamos un capítulo de la inédita *Surf*.
- Walter Cassara nace en diciembre de 1971. Publicamos fragmentos de *Rígida nieve* editado este año por tsé=tsé.
- Diego Vecchio, escritor residente en París, nace en Buenos Aires en 1969. Fragmento de su novela epistolar *Historia calamitum*.
- Rafael Cippolini nace en marzo de 1967. *Constelación de patos* pertenece a un libro de *prosas en marcha*.
- Lola Arias, diciembre de 1976. Fragmentos de *Las impúdicas en el paraíso* del libro homónimo que será publicado por tsé=tsé.

\* En griego: *allogen*: de tierra extraña.



# MUNIT

(fragm.)

Lo ha tenido en la punta de los dedos aún guarda algo, no se le ha escapado del todo, con esa sonrisa digamos que nos hace creer –pues se le escurre, en el gesto de asir todo se ha deshecho y sin embargo sonrío, sonrío ahí a su lado, se recoge con intrigas un tris de la ropa y la punta del corpiño, pareciera fingir un respunte de sol en los labios– nos hace creer que sostiene allí el mapa estelar. tensado entre el dedal y la yema y, mire usted, además una copa de aperitivo, un licor con ademanes, invita a besarle las mejillas, a pasar y saludar junto a la reposera –esa señora, tan rara, ¿está muerta?–, sí, ya han retirado hace rato las sombrillas cosa que, me doy cuenta, hace que gire la vista hacia donde las han dejado los mozos, la insistencia. inopinadamente abiertas, azules en la linde de ese fondo de parque, junto a los álamos el camino a una estancia abandonada, manchado de fucsia, camino flotante, la nube de polvo de los que van y vienen, allí, seguidos por los que casi se retiran al bosque de ese último rayo en el sombrillar, pasa la gente que se arroja a la pileta con tal de sentirse sumergidos con la ropa puesta, sumar, sumar una continuidad luego de charlas entrada la noche, prender el cigarrillo e introducirlo en la graciosa boca del cadáver

bueno, hubiese preferido esto, abrir el libro que me tendían justo en esa página y al hallar el criptograma sonreír sentir el topos demencial la distribución de la energía como por carreteras, ramosas carreteras, infinitas, y sentir sin ese a priori. el museo de lo dado  
-aquel encierro gimote para hacer y rehacer cada

vez, cada momento todos esos anaqueles de años para que narren congelen esos informes de la sintomatología que, en algún momento, ya no nos abandonen. Cruzar el parque con las estanterías a cuestras con esos ojos en el hombre-anaquel y con el hombre-vara, no te olvides del hombre-vara, atrapado en la circulación magnética del parque el perro, las aves que le indican los nodos, la actriz que nos señala y es una pregunta –los dedos en racimo– que sonrío, que conoce la respuesta: no le importa, esto acerca a los curiosos que se apiñan aunque como no hay nada, ningún papel escrito ni indicaciones visibles prefieren esa tersa ambigüedad de abrirsele los muslos levemente, de esa telita asomarle ahí algún rizo, de esas manos barrocas a las que se vuelve una y otra vez, etéreas, y con qué firmeza señalan, el vientre, el cielo, nos apretujan con los vasos vacíos, ella porta en su flanco una copita de rosso con destellos que nadie se atreve a tocar –sube, sube, cada vez máaaaaas transparente– me indican al oído. Finjo no entender, simulo un bostezo y esto es inefable, se rompe el corro con señales de fatiga. Porque hay una inquietud que crece desde ese quid secreto, un profundo silencio sobre el parque, romper a hablar, a correr, se espera un temporal, un ojo alborotado en el noroeste, ¡un globo!, ¡un globo aerostático!  
Se sientan a meditar a ver qué tipo de aparato-receptor se les ha presentado –la vara, la vara mágica, impone alguien al extender la mano derecha sobre el rayo invisible, el cono, la mueve temblorosa

sobre la llama con los ojos húmedos, apenas comienza a llover y sale corriendo, ay ay, la vara lo halló más tarde tras un árbol, contemplándose la mano con expectativas

algo que nos cruza, cruza todo

mucho sucede, producciones visibles bajo la tormenta en el reparo de las sombrillas, mesas y sillas de plástico poco acogedoras para el escritor en mangas de camisa y con la temperatura baja, la birome húmeda y alguien que se acerca –ritorna, ritorna a me, ragazza–, son los libros que se nos acercan ¿mmm? He pretendido salir de casa y que, de pronto, me llamara Joyce desde una mesita; más tarde, ¿un búho por ahí? Ah, es Katherine Mansfield en el modular, perfecta junto a la ventana –y Woolf, Woolf, claro–, las cortinas algo abiertas, para hojear en la brisa que viene de la costa, de los farallones; también hay volúmenes con mapas, o ciencias ocultas para una serie de escritores a lámpara, en el altillo; pin ups y novelas rosa en rincones de la cocina; física de los cuantos o botánica para el baño, con visillos; y, por supuesto, lecturas digamos para el exterior, libritos secretos, con señales, que nos dan qué pensar en los buses, libros ilegibles en los parques, psiquiatría en los baños de las fiestas –me tiende uno, vidas desordenadas–, uf, rico, navegar, ¡hay tantos recorridos, tantas rutas! No, en realidad los puntos, todos esos amontonamientos son flexibles, impares, uno nunca sabe qué puede encontrar, ni adónde. Abrir el placard del baño por ejemplo, toparse con el almanaque mundial o con novelitas eróticas, esas de colección romántica o western. Y que te hallen así, con los pantalones bajos y rodeado y bajo libros, un túmulo sepia –y con colorete–, con colorete, rosas, carmines

la expresión de haberlo hallado

no hay cielo, un ventanuco, un tragaluz

una túnica, el vestido hinchado, las manchas de Munit

¡pulseras!

el cierre de los pantalones roto ya hace tiempo revistas con culos, que se avise el policía cuadernos con anotaciones durante fiestas en el campo

desnudos bajo la vid, una fuente de tallarines que casi no se ve, pero sabemos por el ajo, caprese, ya a lo lejos, pero unas voces saludan entrerisas desde la terraza, vapor, iridiscencias desbordadas de insectos

¿y el funicular? ¿de dónde sale?

sale del puerto, lo tomamos a las ocho

a las diez

a las doce

a las ocho

a las ocho y vestido de blanco, con tos y una manguera con los zapatos llenos de ... arena

o con sandalias, sandalias y una botella de campari ah, oliva oil, extra extra extra virgen, en una canastita

unas guirnaldas, justo deseaba llevarme unas guirnaldas, y tengo los bolsillos llenos de plumas, las boas de las chicas

tengo también unas cajitas, para guardarlas en casa, rotularlas no, no, esconder esas cajitas en lugares diversos, abrir un día a por un par de medias y ¡zas!, en una cajita nacarada, cintilante, las plumas de Silvana, sus cabellos, sentarme al Belvedere y que el viento me acerque en finas volutas sus perfumes

¡un chin chin por la menina!

Munit, se llama Munit

¡y, munit!



Claro que desde la galería se veía el auto bajo la lluvia, llovía para que manejaran bajo ese chorro el auto estacionado, empañando animadamente los vidrios —eso fue lo que me dejó recostado sobre una de las columnas, ese vapor de los vidrios, los rostros mudándose en el agua, el pájaro, el pájaro desde la verandah con un chistido que se pierde entre las copas

¿qué pájaro?

no sé, luego bajaron, despejarse la noche una luna plasmática creo que buscaban sus hilos y el dibujo rayando en la montaña donde al día siguiente pasarían los aviones saludados por los niños, y no me equivoco si en ese instante miran lo que lo señala, el trazo lunático mientras Mimí toma la mano de Munit y se la lleva, el parque ha muy oscuro y me dirige unas miradas, lo sé, me pareció que me llamaba desde allí, usted, desde el amontonamiento, salían de la casa con Loretta, correteaban por los links con una rara dicha como si por fin, la temporada de las lluvias que llegaba, todos los aromas que no hemos percibido, Loretta llevaba un niño aferrado a las ropas, le levanta el rostro hacia la lluvia refresgándose en el agua, ¡ea!, lavado, purificado

¿y los aeroplanos?

mañana, dulce, mañana la cometa, mañana el aeroplano

¿y la luna?

donde stá, la luna, y la boquita

que te queden las manos limpias y rosaditas

dejar nada al encuentro de todo lo que asiste, el «cero del camino» repetía, entregándose desnuda al mundo sin preparativos ni flechas al paraje, sin muñecos michelín ni pizzas gigantes de neón (sus anteriores números, sus «desapariciones»), sin consuelo ni diabla —el «acto superpolar» decía, algo más tarde y conduciendo hacia las landas a horas muy bajas, si Marsella o Capri o esas playas desoladas en el sur parece que sí, poder continuar de esta manera, esto es sin decisiones de por medio, los momentos al volante distrayendo todas las señales, inmanentes los caminos su placenta y su dolor, manejar y manejar y casi zombie adentro hacia la gloria secreta, precaria, ya nada poseer e ir a tenderse a esa extensa, amorfinada serranía que será un alivio, estirarse la piel sobre la tierra susurrante, el sol y el cuerpo-esponja con un resto de ropa y mampostería a las afueras, es campiña ahora entre las rocas, la brusca abdicación y el auto despeñarse contra la costa fría y ventosa de ásperas regatas, silbando para burlar la perspectiva, todo el andamiaje, para burlar tal vez la peculiaridad de una Munit allí en el páramo, Munit posible frente al mar, su enjambre, su peluca para la cámara desértica

—SERGIO UZAL





# DEVOCIONARIO \* B \* S

- VELAMEN HUNO

de la Santa Congregación del Budismo Send de los Santos en los Últimos Días Porque Lo Que Era Antes...12

\* el fiero y el adenitrip. 'I'm speechless', calláte, nos están leyendo34. D.I.L.L.I.G.A.F.5 \*Ah G-B + \*

"Bast, ¿en cuánto más mundiatez? En el encero encerrado6,  
con el ansuero de la sapiente bardez trovera...me olvidé.."  
Charclls Meethem Bloodymir Anyparkti8III

a\*c\*k7 no

## BUDISMO SEND

"I'm speechless. I'm speechless... I'm... without speech", George Constanza, Seinfeld, Sony.

### Ducción Vitrea

'O' haras. Taxi Chick Tip : 9, 66. Con un demonio es lo más irracional lo razonable en este canal energético del cable a tierra o debería decir magma del que estoy, *pinchado*, así como diríase un dee-jay espión en la conciencia zumbanda9 aplacando el ojo panda toda interina dualidad del dentro del adentro si fuera menestérea dual ciudad el obelisco de su púa láser ¡insistiendo! (*ándale*) en el track del corazón. *rediantrips!* "ay Kohuna". Entonces oh, ya no temería tus ítems, tú contactado del Budismo Send, tú línea en blanco del saludo anzuelo en el Budismo Send, nívea venia al huaino del pingüino, tú multiplicación santa, asesto a uste-des en catapúveda espejitos sin olores, tú otra nívea perra jineta de bidets, tú...: *órale vamos ¡todos juntos en casa!*

17.13. No vino Blanco. 17.31 Ocurrencia de kohan : se fue de luto tras/h vino de honor. Y así conmemoraba solamente solo el aniversario del olvido de todo santiguau del incidiendo10 referido a semillas de distancia del don de donde ocasos su invención produjera en tanto (estabas, no: no-claro) el viento cerraba su abril en mayo a un descerrarar de ojos en callo, y más cruel también; encaro. Me decía que el aliento de la atmósfera afirmaba que alguien atendiendo en tí demanda "chequeá tu oslo báquico", ahí viene la praga. Toda la bola. De nieve, 0,69. Pero ante tu puerta ya toda poterna era vano, toda vanidad hojada de espera era habano, tea de humareda en fuga a la talada voz recorriente hallada en la noche una autopista falsa en cuyos carteles, borrascosamente en cumbres, leía "cali" en lugar de frida, cuore, cairo, cura en vez de domingo 8 am. *koanna*: ¿qué preguntan tu bosque y tu sabana? R = [...] El bosque en miniatura!11 suscitando alineamiento automático el último de la clorofila en acaudalado loud, sin laudo a la pregunta grial al ver de cada día "tú, sauce; yo, rón" que unta en sal. Como aquí también el golpe, en el corazón de facto del ángel flashígero, la bruta en la gruta, la puta en ruta, el

eco de un deshombre y sus efectos, un gas par de veces en la tabla de algo rítmico si fotocíntesis aстранte ala en tés las diez arrosauro o -al Memorial Rosaura tras diez, *taxista*. Aquí, juez de lúnea, trazo la raya del “guau, ¿será cierto, el saqueo de ladrido a la vista?”, ¿habrá alguien en caza?

Contra el vidrio resta el tiburón : pienso en vos (alta en el bajo del día), tostado en fuego bajo el show, argentino el yo, *damned*.

1, 15. Un mar que río, esa huna puerta entreabierto y cerrada por lo fuera del sandrógino hidromágico tripclinio centronal aventura la desandanza de un descaro a máscara cubierta de la popa del volcáncer a escribir hacia el durmiente vello proyectado en negativo de su sueño en la mente de Venus por vasta inspiración y demiurgente rezo.

\*

(...)

3,7. Belleza, femenina distancia, recorre la calle carolinska. Tras disponer la lluvia sus micrófonos de lágrima dorada en nácar. Hasta la tosudez en sí del no fuera de campo me bajo en la first flor. Pastas en fresco porraje como vacas hacen dormir el rehén que uno es de la compu, computada la llovizna del espíritu en el desguarrecido jardín del sentismo del tan montado swing del *gizmo* Tanto surfimiento, para qué, si ni es sufi el basta. Enough, el poeta me cansa; pero con anti-imanos pega las cuentas a la heladera del dolor.

3,769. Oh San Freakscisco Kid de Así, tras balizas del plot del pot imploro por seguir las sit-coms del tiempo ploteando mis cien.

R = ¿El yo debe seguir? ¿La sal está vacía? “I was supposed to be fixed”.

Ø Redial.

3,71. Si por navegar un amor se lloran lagos, ‘mi modelo viene sin airbags’, **Budismo Send**. Quiero decir, **Budismo Send**, do we tenemo’ un deal, ¿tu estilo es el *kagate dos?*, seas lo que sea, en catapulta del insólito lechazo de cupido no siendo tu agua si erosiona el fuego a la distancia que aportó el *tefowny* de su paranoia, decía, un placebo de sed auroscopiado, ¡*fuchi!* en un agüita si agreste que la ofertada fuente a los fieles tira 220, sabida hez que el *tempo* es tirano, snappy cookie. Guason del flashback te perdí, ¿“si no te tuve”? “¿qué habría en tu lugar”? Dolor agente de viajes.

## ALIENTO<sup>xiii</sup> DEL DIAMANTE

**A**ntes la aguja sahumaria de cojer enhebra el cuadrante del reloj con hilos verdeplata el llano avenida que acalle silencio en lisura de la piedra en queda grieta ofrendándose su garbo, joder. De más allá en menos, de más allá en masa suscribiría el locatario de la razón a la teoría del escribate del estertor en “zona de detención” del diosparate. Todo lo que el escrivate desestizna, *damned*.

Hila, aguda clavadista de la angustia en mente en la conciencia ondulante de las aguas hacía blanco, alado aunque oscuro, con andariveles de neón dividiendo los fragmentos que la melancolía tarde si bien distinguía en riberas opuestas a la fluxión del río no hacía concurrir con la puntuación de las piedras en el margen : mi, *eh*, vado, ausente en el nodo de ese nexo, prescindente en la caída fuga de ese escarpe. **Budismo Send**, Koanna..., Miou Gatsby ... **Damned**.

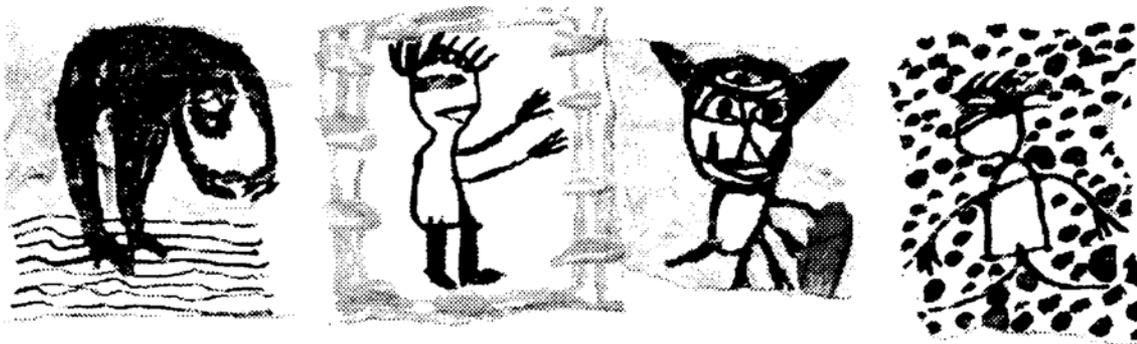
Admito en conferencia de presa que la revolución permanente del destino se adelanta a mis pasos. Que no sabe del futuro más que en el albor precipitado de advertir incripta el aura en la mira de la gota de albúmina del sol levante en el lejano río de lágrima en llanta. Con todo río, al último mejor si aprendo y apago. En el corazón de control de la radiográfica noche gira el diamante de las horas de peluche por puntadas de punteadas líneas emigrante a indigesto destino tarareando “El morocho del asbestos”, insertándole magnéticas interrogaciones por internas del imán donde no se conjura ella en brújula, y van (el *temible*).

(...)

No poseo el alma del diamante de la calma : primero el cielo es un espejo y un ojo tuerto le afecta la fiebre de sobaco por la noche-día de nubes esponjosas sus aurdíricos afeites. Y en su cabeza lleva Koanna los núbicos identikits, la nube nodriza polealiza la torre de risa. Tanto gossip y chit chat me va a quedar el alma flat.

3.67 En una recostada lámina celeste con acné de quásars, flota, sustancia idolatrada alta en el hielo. Flotante y duro, a quien quiera que le hable y no me escuche a la que sopla el bisbiseo auracartil del “che peluche”, derramante la máquina libera una gomosa salsa de plush que el cosmotodo asesino del “o no ser” meteorocalidoscopiza en las gafas que se quitaré.

Cojonudo.



3.70Ω Aprisionadas. imantadas hebras-cabello rehenes del ser en las insomniacas cerdas del roncante cepillo, de tiernos tersos rencores entre la pared de la piel y la espalda del alma. Sniff - es ninfa esnifómana, **Budismo Send**, trazo la raya. Rinoceronteroscopia, dré.

(...)

4.17. Por sun-caso tzu-pongamos que alhablo a una definitiva entidad subsidiata de equis sacral epifienómeno báquico de faz divina satélite naciente estribante en la punteada línea del llamado titilar de helicoides en el vehículo etérico del pulsado dactilar send (decías : son la luna y cuarto), cual azulado beso de jardín príncipe en escafandras de angustia coralina al encono burbujeado susurradas campanas de champán sincronizados sino besado sapo transformándose en jardín preso en el colon del descubrimiento hundido en pleno infierno el carajo.

4.19. Lo cortés no quita lo bizarro ni las manchas.

5.91, tu radio (va en serie) Hay voces en que el diamante en ese instante sonriente en un anillo odia el día. Porque una pena acúa el trazado de las corrientes de energía que producen el esquema del querido barrio interno. **Budismo Send**. Ah **Budismo Send**... Aclaremos, nada : sabemos que no existe o no todavía. Otras, muestra en luna un panorama desolado. Atraviesa el corazón, detiene su marcha en la horizontoscópica linde. Se observa en mi diamante, bizarro en facetas, cristalino en fuselajes, encarnando un astro doméstico brillante en las glaucas noches arúspices, cuanto el santo funde su llanto a la acera que lo desvela soplando las velas del espanto al horizonte disolviéndose en corales caros contra el vidrio de corsarias lunetas el metalizado entre oropeles platinados giratorios ante gironubes en lavoso abrazo y la estaqueante percusión del faconero granizo, para qué. Si en la os-

curidad de plata lo distingue algo del negro es la intensidad con que alumbra melancólico las viluminaciones navidadas con barbas febriles de polícromas nubes; súbelas, damned,

Es mi diamante un don de encubierto agente en transparente epifanía. -No...

6.83' veces dicho sin juntar humo "JOINT, ARGENTINO") Y esa sirena espiritual...se colaba por el hueco del eco. Verano en la ciudad, el campo veterano de la memoria. Novato de la memoria el desánimo, y el ojo imán se atrae lágrimas celestes. Yo te quería tocar, eras más que real, imágenes ultimas de un manu frágil embistiendo el Acorazonado Pot, Emkin confiaba, sintiéndose huno, o los unos, *pot resistant* con todo en cada ajeno vislumbre del propio otro rostro en superficie especulares adyacentes. "Se nos voló el cielo" fue titular de mi bisoñé psíquico así como un segmento de fruncido en la frente lo pensado en prensa, el techo en cinc en sincro en el flúor nocturno con la nubal aura de la lúnica sortaria sólula : aquí trazo la raya, contra el vidrio queda el tiburón. Pienso en vos, alta. Lo digo con guantes : no tiene valor porque no tiene valor. Queme si déjeme darte amoristad. Dios no. Entonces existe este ex Dios, y el sueño cuenta abejas en tu pelo. Va de sushi su show.

7 (reponer ray-ban) Argentinas formas de vida en las autopistas del árbol : un flautista, un fox terrier enano lamiendo un helado de fresa. Doma del toro de cristal (se dice en la sesión), leyenda *en off* que al instante se desecha pese a verse dos similitudes, a saber yo, qué, sé, w.e.

Si la mano se toque de queda, el stereo en calle mono qué da. La borrasca escarlata duplicando la ventana ruega : wanted stereolove. Lo siento, está duro. Por un lado, al padre, un hijo tonto y dependiente, y a la que sueña-de, un siliconcha kid; una perilla se acciona en la mandíbula y la fistula reacciona en la camilla. Pues

“Yo tengo un fémur que nada caviará, cláusula de una canción que el tordo...” Acá pará. Una canción de amor, un “Y, ver sal”.

(...)

Pienso en lo que va a ser, no sé, una bomba de setenta kilopneys<sup>1</sup> al entrar en faso 3, un silente vayamos al gramo, la magia del medio, nada de la pantalla chic, como si nada. En la trasnochada pureza sangre, apura esa sorda sangre decibeles de Cibeles un *tu* encuentro arcano y no es mi tip ni la villa vaselina atusa mi enjopado hip. Lo tonto : en tanto en hebras extrañote, me inserto en lo desierto y no es lo que estoy buceando, la campana de cuero de tu insancto tripachuelo amotriz, una alfonsina en eterno *re-torni, vida mia en fuga*.

Un otro distinto cada bestia que se sale a ser uno, si tenés la línea fija. Del delirio, espejos múltiplisan los volados de inestados participios. Más tarde y en un lugar oscuro de mí, ¿culpar a quién por la instilación del remordimiento mordisqueado, a quién culpar con la culata del pulgar?

Más de tres cielos esperé en el hell de espera. Pero sin la filcar ni un car, muy lejos no iba a llegar. Como en los dibujitos, animados, simplemente, se llega. Y la sala de espora es la infiernera de la llave atormentada que se cree en sí encerrada y el llamador lágrima golpea en él y el bronce de la sangre que se funde en el pliegue entre un día y el siguiente y anterior y

Solo hay una muerte en la vida. La mejor línea resérvale.

Quiero solo y ello únicamente en el caso de que me esté prohibido que sepan, mis conciudadandys queridos, que no ignoro que estoy violando el tratado internadomal. Me salto a la entrega de diplumas. Blanco titanic llueve en la nube del reino y sigue sin sonar en el dee jay teléfono celeste el átomo de los cisnes. Al que quiera celeste que no mezcle.

Arriba esa ánima. What a hell : ¡el cielo!... Velada imagen del logo de la estación. De ser vicio, permanente, afro de la lacia constancia con alegría tenue penetré el bosque-corazón anclante la conciencia oída de un recuerdo de organillo y su rota manivela despidiendo añil vapor, no sé por qué.

Rasga el raga en el suero del cuero a lomos de un bife de pot montado a polo, la proa enhebró de sus pros al updated grial de un sir camelot -atrophy-; Karma que me hiciste mar y sin embriague te quemó.

La tranquera del fuera de cameo. Con el organillo al fuera de campo. Sobre mi tronco, la cara y cruz de cada árbol, la pezuña cuña del amor álamo donde está escrito que el fin carece de principios. Golpe de afecto al temperamento stress ambientes. San Freakcisco de Así, mentir, en el/a través (del) teléfono de la franqueza ¿bajo juramento o cabildo?

Hoy: defender a napa y espuma el gallo que canta en el mecánico oleaje del tigre de pluma.

Videodegrado o biodesgrabo, ¿**Budismo Send**? Así se evita duartes; digo. De tal, esta, forma, díme, Budi, cogeré palatal sed para cuál, en qué abreviario atrito inagoteable, entonces, aparte de tomar nota de latitud, aquella vez que te caíste en el río, exactamente, cuánto tiempo hecha un globito estuviste debajo del agua?

\* **anulación de la abdicación del trueno** \*

## COMITÉ DE CHAMPAÑA \* MANU 2007

i Decir presidencial del menemio: "Estoy proyectándome hacia el futuro intacto". C.S. En pere-gris nación es que acantilo el punch del sobrio brío dando (un médico a la centroizquierda) al terso abrigo del aura un plus de realidad en la ilusión del plush que es mi única verdad: protones de panaderos flotando en un vaso de plush... "En bajas esferas por altas esferas te paso la bic pues no tengo cambio chic [...]", cita (ar)robada en los jardines de Seudo nimo...

"Por qué voy a decir buen día si ya lo dije ayer "[...] paranoicoca, tras miserable relojs que a los minutos delatas en segundos de seda por horas de latas. Just go ahead and do your dance. Qué pegada, volicoca.

iv en avenida desmayo, en calle silencio, con cash soy efectivo, a moneda cruz no elijo. Pero las cuentas.

v D.I.L.L.I.G.A.F.: "Do I Look Like I Give A Shit".

vi Subject: **OBJETO**. *Ahora, allegro*.

Recuerdo, astral galope de percherón dado que me estoy colgando, diría, y no estaría jugando en el prado de la parodia, puesto que we.

vii

viii Los únicos privilegiados son los gnomos, la

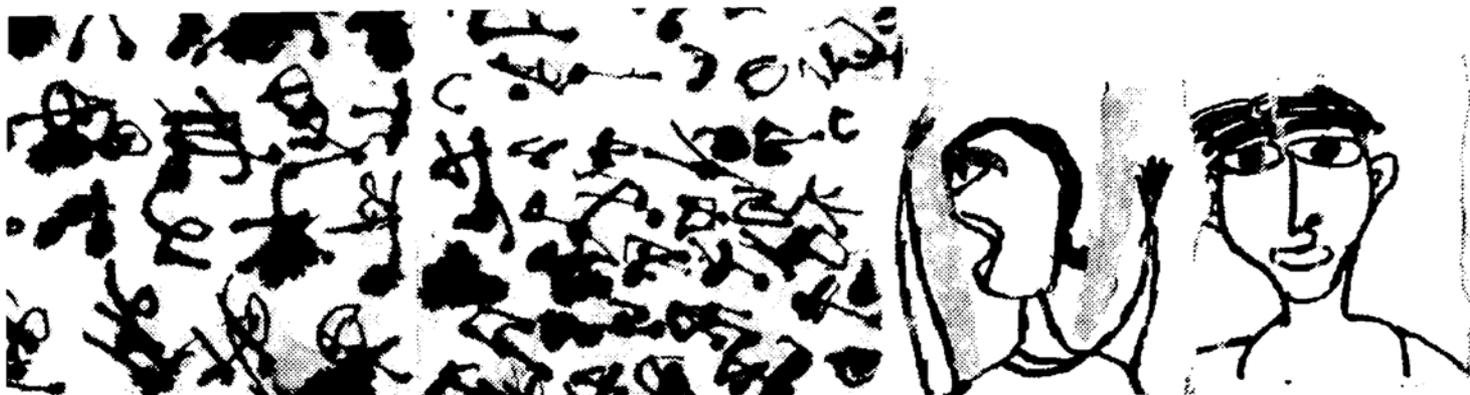
ix Lo pagano no paga.

x Registro espiritual del reincidiende

xi Modelo a escala ofrecido por arquitecta a empresarios en mismo bar, si no Queen Bess.

xii Hay alguien alientro.

<sup>1</sup> El poney de Troya. Poné agua para un té. Y labio para un beso.



## PERALTA RAMOS (Invasión "x")

Con la remera del delfín rojo (¡y el delfín!: sobrerrelieve cárneo entre los pliegues de la oreja y del pabellón: soltándose), con esa remera blanca pero en su centro de nylon el delfín estampado, se centraba a su vez Alma sobre la orilla del balneario, el hijo de más de Ray-Ban que bien podría haber dicho sobre su padre (desde el futuro que se le desleía): «No sé si es mi papá o el papá impresionante de un amigo», esto le hubiera dicho el rubio de seis a su especie parental que le regalara la remera con el delfín hecho de oreja, bajo cuyo ruedo (pero bien abajo de la terminación respunteada de la remera) aparecía todo el pie suyo en la toma: sucio y con arena, hasta las rodillas sucio y el muñequito bailaba sobre su cola rosa de salmón ido: le gustaban esos amagues de rubio-loca (y de futuro pez oracular) al padre, pero no menos lo deslumbraba su acompañante de heliocéntrico verano, que le agarraba el volante (¡ahora!: por la ruta dos), con los lentes de sol para italo-amantes lo acompañaba mejor si polarizaba su visión: ella (La Tecto), no se daba por vencida con el vestuario: viajaba si iba además hacia una pasarela que le dramatizara la *entrada en viaje*: desfile de una estatuaria costera de acompañantes *en-route*.

Barba Negra: Véanlo.

La afinidad de Alma con los mares (a los seis): en especial era el agua detenida lo que lo detenía ante la impresión del mar: ¿por qué el océano se hallaba al borde de inmovilizarse en un acrílico abstracto o estanque mágico? Y es que ya estaba viendo acercarse por la pantalla de ese espejo la sordera espacial que empezaba a conmovirlo (ese Alma desasido: tritaba con la pelotita de su panza y blandía las teillas si reía). Y su estrella era tan extraviada de curso que aún chillaba de alegría contra la seriedad indomesticada del panorama que se le imponía de a poco: ese aplastamiento sonoro del paisaje deslizando una lámina del rato de incursión hacia las playas ... su limpia sordera lo abastecía de planicies con mu-

camas mudas y unas líquidas esferas en las palmas de sus manos ... Y a la par de ese desasimiento del oído veía venir lo que esos navegadores astronáuticos de su estómago (sus padres —¿pero se habrían comido a su madre?—) que le orbitaban la entraña alabeados en su cápsula de mimbre blanco —y tatuajes de sol por entre las almendras de las ranuras—, y el cuore también le envolvían (a veces ni se le oye el pulso), y adentro de la cámara celeste de esa diapo de carperos, era puesta en situación de aterrizaje sobre el marinado de la arena: Flush, prima de Alma, que pareciera viajar con el trío (Ray-Ban, La Tecno y el rubio-locu o *pez-en-cuestión*) en el auto verde autocar del comienzo y de no descuidar la escena a todo vuelo de remeras (a ventanilla abierta nylon que aletea), entonces se dirá que Flush bailaba entre ellos como un efecto de sus desatinos incomunicados y que era la hija de su propia gemela: Flechner, siendo esta última la predestinada, la aún invisible catalizadora del destino extraTierra del trío (de su poco disimulado advenimiento en la costa).

Barba Negra: Entrométase el jinete visual y siga.

Las diez y media de la mañana y llovía sobre toda la costa, pero con esas franjas de esperanza rosicler sobre el horizonte ultramarino, rayas de oro sobre la línea del último clima y debajo de ese horizonte el espejo del mar endurecido por el gris de Su Inclemencia. Ray-Ban entonaba la canción preferida por lo milagroso de su efectismo: «San Isidro Labrador / que no llueva y salga el sol» (y lo repetía tres veces, con Alma de la mano por una de las veredas muy mojadas del barrio marítimo: los autos hacían «fssshh» sobre el asfalto —y el olor a lobo marino que venía del puerto, más y más violento—, o también con Alma de los pies, cabeza abajo, porque ya se esperaba de ese rubio-locu por aquel entonces, un inicio de cura de todo *el sistema de Peralta Ramos* —así denominado por los dos tríos—, de manera que como colgado de las manos bienhechoras de Ray-Ban, se agrandaba y hacía tanteos su sordera milagrosa, su delfín batido).

(...)

En ese verano del 2017 la sordera de Alma aumentó tres grados hacia la derecha. Luego, en Febrero, Ray-Ban y La Tecno señalaban la aparición de unas tumescencias bordó-azuladas sobre el cuero cabelludo de Alma, lo cual era como decir que tenía la cresta (la sintonía extraTierra). Hacia el final del mismo verano se notaba que sobre su panza blanca, pizarrónica, se encendían unos pétalos amarillos como corona armilar de su ombligo gineseico, que era el botón traslúcido por el que Ray-Ban avistaba la nave de Flechner (una piedra de jade, según creía). En cuanto a la sordera —y a la mudéz colindante— ya se había logrado que repitiera un alfabeto de signos que remitía directamente a sus movimientos con el estómago combinado al de los pies. A través de ese lenguaje deficitario (según la opinión domesticada de los veraneantes) Alma comenzó a deslizarse unas informaciones que no podían sino remitir a otro mundo: era El Enviado (lo confirmaron Ray-Ban y La Tecno); en cuanto transmitiera a Flechner-Flush, también atraería la periferia de El-el-Loqu (y Ray-Ban que a su pesar lo invitaba).

Hacia el bisiesto de Febrero comenzó a inmovilizarse cada vez más y relataba, a mayor velocidad y riesgo, sus contactos con Flush-Flechner. En teoría habían comenzado a presionarle a Alma por debajo

de las axilas para que el agujero del ombligo más se transparentara. Y si además en la oreja -como si poco embrionara- ya le crecía la tumescencia de un delfín, eso era el indicio sellado del tramo final hacia el milagro total de la escucha del ombligo (sólo esa escucha, votiva y cónica, contra cualquier oído externo): a mayor concentración de la escucha umbilical (omphalós y aerolito), más pistas para el aterrizaje del fundamentalísimo trío primario: Flush-Flechner-El el Loco (la *crème* de cualquier «x» invasiva). Lo llevaban al borde del mar a ver si su cresta sintonizaba mejor con sus pétalos de ombligo, a ver si era capaz de traer más importaciones del exterior a Peralta Ramos. Así que mientras los chicos y demás del balneario cocebaban con sus padres por debajo y sus madres encima, Alma, impassible sobre ese flipper lleno de pelotas y frisbys, era colocado entre medio de los laminados costeros y escuchaba, por la vía de su tocado en la cabeza (la cresta bien erizada), el tocado petalescente de la flor en su panza: les hablaba luego a quienes supieran comprenderlo por las señas. Pero aún a esos dos —Ray-Ban y La Tecno— no les comunicaba nada. Y sin embargo asentían (con tal de inventar su comprensión del sistema), aunque Alma ya improvisaba solo, sin alfabeto ni meta traducibles, atado al vestido de Flush, a la piedra de Flechner, improvisaba hacia Ray-Ban un Peralta Ramos de epopeya planetaria y desatada. Su ignición era vasta y sondeaba su cielo estrellado a pleno día, estudiaba sin erudición el liso laboratorio de mar y cielo. Porque de paso el trazo: a la noche también lo llevaban a la orilla y si lo dejaban atado a un palito hasta el mediodía, boyando boca arriba sobre las lamidas fosforadas de la espuma, volvía de esas unciones con una independencia tal de reino y ánimo que a cualquiera empobrecía (asustaba: su calidad de pez inspirado). Y allí Ray-Ban y La Tecno lo tocaban con ansiedad de adictos, se traducían a sí mismos los informes a través de su piel expresiva: dermomantes se ilusionaban contra los tatuajes extraterrestres sobre el cuerito de Alma («le tiraban del cuerito»: le extraían las marcas físicas de unas palabras invictas).

Y empezaron los volcanes: los montoncitos de arena de la orilla más carbón marino, por los niños hechos como hormigueros (que prolongaban así el hormigueo de sus manos), decía Ray-Ban que por allí (según el braile del contacto sobre la flor estomacal de Alma), en los volcancitos de niños-niña abandonados con humos azules intermitiendo el crepúsculo de granate, y a medida que Alma fuera puesto sobre alguno de ellos al anochecer sobre el mar, deteniendo todo lo posible el ya detenido espejo del océano por obra del vapor vegetal que le entraría por el ojo del culo, que Alma fuera puesto allí al anochecer con Ray-Ban apretándole el *eject* de la axila y la Tecno prensándole las fosas nasales: momificándolo unos minutos sobre la arena, en ese reviente-hacia-adentro de la respiración y el circo de la mirada sobre la materia y la acupuntura dactilar en el *axe* (y el vaho azul-verde entrándole hasta la cresta e izándola), Alma se despertaría como nunca y por shock al limbo del ombligo y tragaría el deletreo de esa tripa arúspice al empalmarla: las planicies de la adivinación inscriptas en la entraña del pez (en que Alma, de poder, se convertiría).

Barba Negra: Léase El Empalme, ¡dígaselon!

¡Psssiffff! De chiquito —Alma a los mismos seis de siempre— habíase visto: con los papelitos metalizados frente a los ojos redimidos (por sus pestañas tan largamente genuflexas), no sé quién le había puesto en el pasillo del Hotel Al Ver Verás, antes de Peralta Ramos, quién le diseñó en el rincón de ese pasillo con corte de luz (a ese de 6 tan solito y solo con el pelo rubio que ya le encendía un verde zodia-

cal), quién le dispusiera ese envío de zoomorfosis sobre las constelaciones de marmolitos blancos en las lozas negras del piso, una formación de soldaditos marcianos de colores brillantes, metálicos: vivían allí solos. sólo para él, en su aislado rincón de licnomancia vibraban como gusanitos o tiras de papel metalizado que viboreaban de pie, encendida la miniatura de ese retablo para su confiada lente (que cómo no iba a creer en su aptitud para la fe: una poética del bien). Esos extraterrestres se redecoraban solos sobre el embaldosado de rincón: movíanse pero más arrojado es decir que se retorcían hacia dentro-fuera, como hélices recién alunizadas pero con una gran maravilla de realidad escénica. Poco a poco y sin darse cuenta Alma empalmó ese mobiliario ínfimo con la trenza del ombligo al comparar esos soldaditos marcianos, su retorcijo, con el de su umbilical desdoblamiento hacia afuera, qué parecidos esos billetes mecánicos a la flor de *panzer* de Alma. Él no pudo contener para sí solo (para su estómago y pies) el desborde de esa muestra. así que corrió a contarle a Flush la calidad del hallazgo en el pasillo. Se la encontró a la vuelta y bajaron y la emprendieron un poco menos que detenidos sobre el mapa duro del puerto (con ganas de echarse a morder el pasto allí donde terminaba el asfalto). Como Flush era su prima que no huía del trío primario de Él-el-Loco (participando de él, incluso: como vértice), sabía también lo de los soldaditos de papel metalizado (su aptitud profética para con ambos) y le preguntó a Alma qué le dijeron.

—Dijeron lo de las gemelas —raccontaba el Alma—: que vas a darme la piedra en la que viene Flechner para que pueda casarse conmigo en el Bosque, pero conmigo vuelto pez y así entrar a Él-el-Loco.

—Sí: Él-el-Loco como nunca —interpretó Flush.

(...)

Barba Negra: ¡Llooren chicos llooren!



La noche que Alma había sido amarrado al mangrullo, Ray-Ban y La Tecno se dedicaron a jugar al punto y banca en El Casino. Ya no podían contar con la facilitada, natural libertad de carácter de La Tecno para ausentarse de réplica o auscultación policíaca. A esa altura de Febrero ya se los veía muy extraTierra, canchereando esa tarjeta de presentación para ellos cuasi-inconciente, parecidos a los pocos vistos antes que ellos y antes de desaparecerse, asemejándose entre sí por lo acertado y elocuente (sus presencias ladraban por ellos: señal de que orbitaban) acierto y muda elocuencia en tanto blancos de una extranjería cualquiera por el ropaje y el garbo, el posarse en sus poses de relax suspensivo (el entre paréntesis de sus aspectos) y el lenguaje que se les caía de la boca y no se entendía. Pero como lo que les preocupaba ante todo era la posibilidad de tener mucho tiempo para de una vez: perderlo (y ver venir algo de afuera por obra de ese echarse), no resistieron más allá de la simulación gestual de la sorpresa, la detención de la que fueron víctimas al ser llevados a un salón privado del Provincial por dos custodios con camperas rojas de cuero. Mientras a Alma se le encendía pétalo por pétalo el ombligo (azul, azul y azul) sobre el oleaje brillante del balneario Tiraboschi (cada vez más pez que rubio-loca), Ray-Ban y La Tecno sufrían un cuestionario de clase en una sala alfombrada del Casino:

—¿De parte de quién vienen?

—¿Dónde viven?

—¿En qué hablan?

Y las respuestas repetidas por los dos: «Mimbre blanco» (y es que no podían mentir).

Mientras tanto, echando espuma de luz negra sobre las olas, Alma sentía (además del negro térmico del océano) que Él-el-Loce era la única garantía del virtuosismo de su sordera (de toda la apuesta que implicaba en su propio casino espacial), aún incluso de su mutismo contra el lenguaje y los otros daños. Sentía las caricias y el tamborileo morse (sí: de Él-el-Loce) sobre su cabeza transformista como el último alfabeto de colección digitado por las olas: lleno de mediotonos intraducibles, focos de más enroscamiento umbilical y navegación marina (su zoomorfosis por el pez para poder ser escudriñado a fondo como Destino). Lo que para La Tecno y Ray-Ban se había centrado en la operación «Mimbre Blanco», para él se ejecutaba magistralmente en la operación simultánea «Barba Negra» (sobre la periferia loca). Un final paralelo al del Bosque se preparaba en la tríada primaria: *la barbarie*.

—CARLOS ELLIFF



# PRESENTE PERFECTO

(*fragm.*)

(...)

Ahora sí ya es hora de acertarle al adreso, llevan retraso. Los trocitos de barro y sangre van siendo desprendidos por poder de la noche estrellada, tenue, limpia, encendida; Gonzalo y Blanca Nieves arriban immaculados a la residencia. El presente para Karl Böhm es un ramo de flores —científicamente logradas— con corola joya. Doce alhélies con centro de rubí que Karl recibe con lágrimas en los ojos. Él palmea a Blanca Nieves y besa a Gonzalo Augusto, las costumbres han cambiado, piensa su tía satisfecha, porque es ella quien introdujo esos modales retorreti en los años sesenta y llegaron para quedarse, ya que en estas horas tan propicias se probaba la fertilidad de su inocencia, eran Gonzal y Blancaniev jóvenes de mundo y por tanto de confiar. Antes de poder seguir pensando en beldades temporales la baronesa Dudu fue interrumpida por personal de la casa que la reclamaba para una decisión importante. Los sitios dispuestos según una esmerada lista que había preparado la baroness junto a su sobrino a lo largo de un año había sido un poco excedida y temían no disponer rápidamente de vajilla ni espacio suficientes. Dudu fue a su cuarto a desmayar, nunca algo así le había sucedido. Las posibilidades de error eran inimaginables en su alma buena y poderosa. Estuvo desmayada breves instantes hasta que ayudada de unos palitos tubulares con los que podía conectarse auditivamente con cada rincón de la casa, una frase escuchada al azar le hizo comprender y despertar su propio destino y el de la humanidad entera:

—Es sobrenatural, Gonzalo, lo juro, físico el tiempo se acelera porque se acelera el universo, todo vuelve de la explosión que dio comienzo, como un gé-

nesis sin dios y sin anterioridad humanamente imaginable, a la vida, bla bla bla

Así que era por un efecto del universo que su fiesta desmayaba y ella con la fiesta. La lista y su tiempo también tenían que ver, pues ella había saludado uno por uno a los que llegaban, como una colegiala y su conejo, el sobrino, y ningún sobresalto de colado se le había aparecido; sin embargo sólo con la gente que hasta entonces había arribado ya le advertían que rebasaba.

(...)

«Los Lárices» era muy verde, lleno con hortensias celestes moras judías. A la tarde salíamos hasta el final del patio donde un profundísimo lago transparente se abría ante el parque vestido de galas blancas, unas flores largas de perfume enloquecedor. Ramira y alguna de sus preferidas treparían a esa misma hora galanos, árbol de las galas. Sus ramas brillantes de oscura madera delgada tenían frondosas copas donde guarecerse en caso de amor o lluvia. Láminas de sol cubrían las hojas del galano, y sus bananitas doradas crecían selvosas; como jardines ellas mismas, quedaban a veces estáticas por efecto del perfume, del calor, del silencio resonante o de una aireación foránea.

Durante la tarde cuando llegamos hacía cuarenta y tres grados. La familia nos recibió desde el lago, nosotros caminamos hasta allí acalorados y sorprendidos pero pronto felices y bañándonos junto a la adopción de los numerosos anfitriones.

Hacía meses que aquella muchacha de cabellos rubios crespos, de mirada misteriosa y bikini de tela de niebla se había acostumbrado a los baños ya que había arribado con un contingente de principios de año, urgida por la necesidad de ver Colombia. Al sa-

ber de la quinta de Wence tocó el campanel y entró. Un muchacho del pueblo cercano la había llevado en un carretón tirado alegre y lentísimamente por unos veinte micos que parecían histéricos. En lugar de besarla mientras los micos repetían ese conocido trayecto (eran invitados asiduos a «Los Lárices») el joven Piro le relató historias épicas de su propia familia; Blan, encantada.

(...)

Incómodos o alegres decidieron charlar a pie por el bosquecito los tres arriba del pony de Fernanda Laguna. Ella se ofreció a llevarlos con la riendita floja que ella le ataba al cuello y que estaba hecha de suaves hilos de seda. Los tres miraron a Fernanda al principio, largo rato mientras sentían cómo ella les iba lanzando su calor humano en ráfagas de viento ahumado por su canto desprolijo, acompañado por una flautita que ella había diseñado muy bien y que le permitía tener las manos libres para su segundo instrumento, de percusión. Mientras iban por el bosque de la mansión veían a lo lejos círculos de luz rodeados por músicas extrañas. Era difícil decir de quién se trataba pero parecían ciertamente tan invitados como ellos los que se solazaban en esos verdaderos claros de bosque. Luego decidieron descansar en uno de ellos que estaba vacío y un pequeño cesto metálico aguardaba, aún ardiente, nuevas ramas que quemar. Fernanda dijo que aguardaría junto a Pony Boy y que con un beso en la boca iba a calmar su sed. Los chicos fueron por agua y leña, ya que se escuchaba, cercano, el sonido de la cinta de un limpio —seguramente, dada la pulcritud esencial de la vida de la condesa— arroyuelo.

(...)

Mientras tanto, en otro claro del bosque, las almas en pena de la ópera, repetían personajes de la mansión, es más, repetían una escena de despedida. El suicidio en pareja. Más lejos, Jorgina había ido a caminar sola por el bosque. Sintiendo un joven paje enamorado jugaba con una caña que al agitar en curvilíneas figuras sonaba como una espada tajando el ai-

re. Pasó una liebre, la dejó vivir, tal como hubiera hecho en el medioevo español o en una colonia antillana. Ella también, en el claro, repetía. Dentro de la oscuridad musical del bosque, percepción era eras de saber oculto en el cuerpo de cada ser. Igual al talento artístico, un aprendizaje kármico, igual al matrimonio que va. Jorgina y Fernanda se cruzaron un momento, sus cuerpos eran no idénticos, pero sí parecidos, y su encuentro fue traspasarse, como una bella imagen de sexo sentida un instante. No se dieron cuenta, cada uno siguió su paseo insondable en el parque laberinto.

(...)

Nadaron por horas y jugaban con el chal de la India que hacía dibujos en naranja Krishna bajo el agua. Todo gastado. Era algo que se venía percibiendo en el aire de la fiesta; ya se había acabado «la medianoche». Los bocados eran ahora dulces, postre, fin. La pobre Dudu era la que más se daba cuenta de esa inminencia amenazante. Estaba más que nunca obsesionada con dos temitas: «el fin del mundo», que era lo mismo que el «fin de la fiesta», pues era claro que ambas cosas sucederían a un mismo tiempo, y, por otro lado, la eficiencia de dicha fiesta, en plena contradicción con el hecho de que pecaba de inminente el objeto de su temor tan consentido. «Que la fiesta sea brillante aunque se termine el mundo.» Sí, pero, ¿y el natural decaimiento de todo en la vida? Había vejez en la fiesta. Variedades de su velocidad. Algunas eran repentinas, como ahora la película de los recuerdos que se rodaba en el interior de la caja encefálica de Dudu: una tras otra, todas las fiestas importantes de su vida (y en la vida de la baronesa la fête era un elemento básico en el avance y desarrollo de los niveles vitalicios o temporarios) aparecían en una recopilación del inconciente. ¡Qué podía hacer, sin embargo, en esta, su fiesta, para el sobrino Böhm adorado, si eran bocados dulces lo que tocaba servir ahora! En una cadena espiralada de plástico transparente, fuerte, a pesar de la liviandad de su apariencia, las obligaciones comenzaban a servir el Final. La triste ejecutora

de los mandatos protocolares el tiempo y las fiestas, la Marquesa de Dudu, oprimía sola, afligida, sin ganas ni posibilidades a la vista de ponerse a explicarle a alguien que ella oprimía los botones de la nave en que viajaban, dirigida al fin del mundo.

(...)

Todo era cuestión de tiempo, ahí adentro, en la fiesta, y siempre, para Felisberto. O más bien, cuestión de tiempos. Ir caminando entre la gente, observar las situaciones, luego ingresar en una de ellas. Los ojos aparecen como por milagro, salvando la monotonía del Weltanschauung; dos pasos más y la gloria: un grupo de tucumanas y tucumanos tocando instrumentos locales al mismo tiempo que repulgando empanadas de cocción instantánea que devoraban unos y otros con simpatía del «interior». La noche, otro cóctel más en la avenida del mundo. Otra sinfonía, dulce y triste para los románticos perdidos. Paixão. Otro tibio en los besos de esa pareja detrás de una roca auténtica pero que, como todo en la maqueta, parece imitación de Marte en el estudio de filmación. Felisberto cae rendido en un sillón muy cómodo de tela rayada. Con ánimo playero se disolvieron algunas rosetas de gestos de sueño. Sueño, veraneo. Una gran playa verde abriéndose ante su cuerpo diminuto y desnudo, pero fuerte al frescor espeso del océano acumulado. Una sola sombrilla es el cielo, con diseños únicos de nube emperifollada. Todas las maravillas de la creación vienen a representarse en la superficie acolchonada, en el algodón visual que lo alcanza. Cuando despierte, la fauna se lo apropiará. Mientras tanto, se sostiene la orden de zarpar eternamente. Una y otra vez la botella estrellándose contra la barca a estrenar. Clracrl, y el vino un fuego artificial embriagador. Los peces más pequeños se emborrachan y flotan en la superficie pidiendo «más». Los tiburones y cocodrilos acechan el peligro con adoración total. Pirañas de colores quieren confundir la sal pictórica del mar y tiñen y devoran. Es un secreto de estilo, fatal. Los huesitos que quedan emergen en la arena en forma de arena mil años después.

Su viaje esencial, su camaleónica espera hacia la nada. Salvataje minimal. Un olor a aceite negro difunde su maldad de dibujos por el aire enrarecido del sueño. Felisberto alza una mano para pedir perdón al tiempo, esa oscuridad densa que avanza rugiendo muy dulcemente en francés (doucement). Alza también la otra mano y, penetrando en el tiempo, salta como una ola mediana la hinchazón temporal del fluido en que vive. Sigue en el sueño Felisberto. Pero su cara, su verdadera cara, fuera del ser soñando, gira, revuelta los ojos como loca, hace hablar los labios como si estuviera soñando algo de la desesperación. Entonces abre los ojos y se pone de pie. Tarda en enlazar las conexiones de la «situación». Otro oro rojo: la luna está poniéndose, gigante, en un horizonte bajo y muy lejano, al final de la falta del vestido que lleva la noche aquí.

(...)

Los tres habían empezado a caminar. Era un estrecho sendero que se internaba en la fronda selvática del Gran Buenos Aires. El ojo de cada palmera decía la palabra «fucsia» al oído de los tres. Eran ojos marcianos, rojos y brillantes como una linterna. Una letanía de bichos zumbantes atravesó la niebla y el espacio como un cuchillo de filo dentado. Las aspas de la noche giraron de pronto enloquecidas. Temblor leve, 1.8, que casi nadie sintió pero ellos, escalando el morro se habían detenido a ver las luces de la mansión y, desde lo alto, escucharon el leve rugido de la tierra. Más allá, detrás de todo ese delirio de palmeras del hábitat bronceado, un pequeño volcán giratorio hervía su lava ardiente con voces de trombos bajos. La marimbada venía también de ahí. En ofrenda al calor eterno, los aborígenes lucían sus taparrabos en otra pista. Tubos sonoros creaban nuevos movimientos que en las ondas sónicas podrían dibujarse. Aros rojos, cuerpos verdes explotando en el centro del bombo del volcán. Pequeñas filigranas de lava encendida daban látigos en el contraluz del cielo negro. Fugaces eclipses en forma de elipse eran los latidos de un corazón fogoso, oscuro, borbotante.

La bruja, la escritora mala, G., soltó un grito. No había querido hacerlo, simplemente salió de ella la nota exacta del bombo en tres octavas más. Ella tomó la cabeza del ciempiés que constituían, pues en la oscuridad era preciso darse la mano e ir tanteando con los pies descalzos el terreno para no rodar abajo quién sabía hasta dónde. Sintió (supo) que el camino descendía hacia el volcán donde la lava le brindaba la mayor cercanía con su cielo: el infierno. Techo rojo de brasas blandas, suelo de espeso líquido a dos mil centígrados, furor del alma del mal abanderada en orlas de fuego derramado.

(...)

La mala estaba que ardía. Cada vez bajaba más rápido, como si se estuviese convirtiendo en vampira, en loca, en asesina otra vez. Ellos empezaban a querer pedirle que fuera más despacio, no veían nada. Pero G., transformando textura ocular, lo veía todo, saltaba los palos y palitos que marcaban el camino, a esta altura un hilo indefinible que sólo G. podía seguir. Estaba alterada, eso se notaba porque le salían unas respiraciones furiosas, parecía echar fuego por el bofe. Una dragona en topless y taparrabo que atravesaba un río anchísimo y peligroso —pero no contaminado—. La naturaleza hacía de ella un juguete mágico y peligroso. Robaba de ella poder mutante y actuaba otra vez sobre g., sobre los otros dos que, hipnotizados y ya un poco avivados en cuanto al verosímil de la caminata, la seguían como a un dios. Descendían a los infiernos. Ya comenzaba el famoso «calor infernal» que bien conocían en cuanto porteños. Pero esto era peor, millones de gotitas de transpiración gritaban pidiendo socorro para no ser expelidas hacia el exterior. Todas salían. Todas. El sudor se hacía chorro y no cesaba de manar en extraño proceso curativo que, ya se daban cuenta, los transformaría por siempre.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

—GABRIELA BEJERMAN

# EN LA PLAYA

Un río que es un mar.

El horizonte abierto hasta lo imposible ante sus ojos. No es un río, no es un mar. La superficie del agua que se extiende más allá de la mirada y saber que detrás de eso sólo habrá más agua. La clase de certeza que puede sostenernos. El perro se acerca y ladra, ladra y retrocede. Pide que entre al agua con él, lo exige. No es su perro. No es el perro de nadie en este balneario ya casi vacío por la presencia del otoño.

León no es un mal apodo, hay algo de rugido en sus ladridos de fiesta. Porque este es un festejo: durante horas ha entrado y salido del agua a su lado, le ha tirado maderas y piedras que él rescató de la marea. Una y otra vez en esta tarde, entretiempos dados apenas por su descanso sobre la arena. Ahora el sol parece precipitarse en el horizonte pero León exige, reclama una última zambullida que para él no será la última, no será suficiente.

El agua continúa tibia, calma a pesar del viento que llega desde mar adentro. Un río que es un mar. El verde profundo que rodea primero sus piernas y que dando apenas un paso más llegará a su cuello. León ya nada y enfrenta las olas. Que no son más que ondas, suaves, diluídas en la ausencia de corriente. Mantiene la cabeza afuera, con la soltura de una segunda naturaleza: todos los perros nadan. Los hombres no: ante la muerte solamente nada él que sabe. No todos los perros aman el agua como este compañero de balneario. No todos los que nadamos no nos ahogamos. León va más allá. Por décima vez en esta tarde sumerge la cabeza y lo alcanza. Una segunda naturaleza. La presencia del agua como medio verdadero, el trasladarse en ella sin esfuerzo. Como león, un medio perceptible rodeando su cuerpo, desde siempre han resultado más claras las

reglas que el agua impone: flotar, mantener los pulmones llenos de aire, secos de agua. Mantener los ojos abiertos en ella, inclusive en las corrientes, incluso en la caída desde la tabla. Mantener los ojos tan abiertos. Las reglas de este medio son claras, sus límites exactos. No se ahoga él que los contempla. No teme.

Bucea a través de la insistencia de las algas, León queda exacto sobre ella, sus patas en movimiento, su panza negra. Lo sorprende al emerger ante sus ojos. Ruge o ladra de alegría. Un perro internándose solo en el agua: criatura de tierra que reniega de su condición. Este es el festejo. Ahora nada adelante paralela a la costa, rana que mantiene sus piernas acompasadas, la alegría del aire que al ser expulsado bajo el agua es burbujas y es canción. Desde siempre, desde que nada. El ritmo dado por la salida del aire. Inspiración de frente al cielo y expulsión debajo. Sabe que en su cara hay una sonrisa. Sabe que en León también ha de haberla.

Debiera imponer un límite, hasta el segundo muelle se promete, flota al llegar esperando así a su compañero. Este río es un mar. Otro de los tantos que ha recorrido, nadado. Ahora da una vuelta a carnero en el agua, el perro se desorienta al intuirlo debajo, al no haber parte de su cuerpo fuera. Atrapa una de sus patas, sin ejercer presión, para que sepa de su presencia. Sale a respirar y vuelve a sumergirse buceando hasta quedar sin aire, y un poco más. Ahora nada boca arriba. Detrás él se apura, se desespera al oírla hablar. León, orejas, sapito. Vuelve a girar y ahora nada en velocidad. Regresa a la costa.

No hay corriente que la expulse, no hay corriente que tire su cuerpo hacia adentro. Esto es un río, inmenso, inabarcable para ella que lo está nadando. Cru-

zando. El agua se abre ante sus brazos. Intenta sincronizar brazada y respiración. Es una nadadora al atardecer, así el agua permite definirla: una nadadora, una surfista, una mujer de la costa. Ella que siente la alegría del aire expulsado de su nariz. El soplo atrapado por la boca. La profundidad se vuelve cada vez menor, sus ojos abajo registran algas, barro, la presencia de las criaturas de agua que no se dejan ver. Se intuyen.

Reglas claras. Un medio que puede abarcarse comprendiendo su orden, los pasos a realizar. Esta segunda naturaleza. De alguna manera reconoce el movimiento del perro detrás, unas brazadas más y sus manos chocarán el fondo.

Estar de pie en el río es un esfuerzo, los pasos se traban, obliga a levantar los pies más allá del agua. Pierde la soltura, la ligereza anterior. Ya camina y él se adelanta nadando. No hace pie hasta casi estar fuera. Una vez allí volverá a ladrar, a exigir. Corre hacia su toalla con la trompa rozándole los talones. Fuera hace frío y el cuerpo impone su peso. Su verticalidad. Se acuesta boca abajo sobre la arena, de cara al horizonte. El sol se acerca a su límite lentamente, sobre su cintura la cabeza mojada reposa. Esperan.

\*\*\*\*\*  
\*\*\*\*\*

No hay un hecho preciso en mencionar el hundimiento del sol en el agua. Ha visto esta caída muchas veces, un suceso que se puede predecir y de pronto sorprende como algo ya terminado. Un regreso.

Resulta brutal así el espectáculo. La precisión con que el proceso se vuelve un hecho cerrado. Una conclusión, otra. Hace frío y húmeda todavía mira cómo el sol cae en el agua. Como la tierra es la que gira y se aleja. El perro apoyando la cabeza en su espalda, el peso de esa cabeza sobre su cintura y el frío que es de pronto innegable. Mientras está intentando cubrir sus brazos con el buzo eso que está sucediendo ya sucedió. Lejos, en el parador se oyen aplausos, las siluetas

de dos chicas paradas en las sillas. Le dan la espalda, entregan su frente al espectáculo, la línea del horizonte. No hay sol y los médanos ganan una tonalidad gris malva, un peso del que antes carecían y es ahora una realidad. Otra.

Así las conclusiones parecen ser regresos al lugar original. Percibe la tensión en su perro de balneario: el otoño como otra realidad con su peso específico.

Pareciera dudar entre el permanecer en la playa que ahora entra un poco más en la oscuridad o entrar en movimiento. Acariciando la cabeza del perro saca un cigarrillo del buzo. Un primer intento de prenderlo con una sola mano, el viento apaga el encendedor y ella, soltando al perro, vuelve a intentarlo.

No hay nada que ver en esa semioscuridad: no es la noche ni es el día pleno. Una hora de nadie. Ella fuma de cara al agua. Tuvo el impulso de secarse el pelo con la toalla pero en un momento quedó quieta, como alguien que recuerda algo y ese recordar irrumpe en su acción. Ya no se seca el pelo. Mira y acaricia al perro que extrañamente se mantiene en silencio.

La playa está vacía. Sólo en el parador parece mantenerse la vida. Unos chicos le gritan a las chicas que ocupan la mesa de enfrente y se oyen las risas y los objetos que se entrechocan en las mesas demasiado pequeñas para tanta gente. A esta altura sus cuerpos se ven como siluetas recortadas por las luces interiores del parador. Con cierta parquedad podría ella atrapar la escena: una playa de arena blanca que va mudando del lila al violeta oscuro, el parador que entra en el agua y el río que limita todo en su profundidad. Ella termina el cigarrillo y tira con fuerza la colilla.

Con lentitud, como si el movimiento fuera un esfuerzo, despega la cabeza de las rodillas y acariciando las orejas del perro estira la espalda. Va a pararse y a juntar sus cosas. Con el bolso en el hombro y el perro ladrando adelante, entra en el bosque.

\*\*\*\*\*  
\*\*\*\*\*

Un anochecer frío, el perro que permanece afuera de la cabaña esperando y ella que no decide ninguna acción. El cuerpo le arde y pesan sus brazos condenados a una verticalidad que toda ella parece negar. Cuáles son los pasos a seguir cuando básicamente se destaca nuestra incomodidad. Sin decidirse por vestirse o entrar en la ducha, queda acorralada en el espacio mínimo de la habitación.

No ha pasado el verano aquí, desconoce cómo se mostrará la playa bajo la luz plena de enero, los cortinados blancos de la cabaña blanca. Nada sabe de este sitio. Hay bolsos en el piso. Dos fundas de tablas apoyadas contra la pared, las tablas intuyéndose dentro.

Ha quedado acorralada. Como si mirara por esa ventana que no ve se muerde las uñas. Como si algo pensara. Mantenerse en movimiento ha sido un hábito tan arraigado que este irrumpir del otoño en sus días le resulta una sorpresa. Un asombro esperado ya que como todo regreso éste ha sido elegido, obligado. Se instala el otoño en esta presencia indudable del frío en su cuerpo, la intuición de encontrarse apenas a siete horas de su casa.

Y de pronto está dentro de la ducha, el vapor violentamente se apodera de todo, de ella, que meticulosa se entrega al baño, con movimientos tan calculados que parecen estar siendo pensados. Un proyecto a cumplir. Bañarse, llenarse de crema, la elección del vestido apropiado. Esta última noche de balneario. Otra vez bajo el agua, lejos de casa, de tierra. Lava su pelo y cada movimiento es la gran tarea. Todo un proceso. Vierte líquidos en su mano y luego los esparce en el pelo que cae sobre su cara, anormalmente, queda entregando su nuca al espejo incapacitado de recibirla por el vapor. Deja caer el agua, y como si el pelo fuera una criatura con vida propia, se deja caer hacia atrás para enjuagarlo por tercera vez. Luego vendrá el rito de la crema y desenredar esa mata que ella siente no le pertenece, le pesa más allá de un peso corporal. En pequeñas parcelas que divide sin dignarse si quiera mirar, pasa con cierta violencia el peine: de

arriba hacia abajo. Con precisión y velocidad en una conjunción que ya ni siquiera necesita pensar.

Fuera de la ducha se seca con bastante dejadez, aún húmeda, rodea su cadera con una toalla y enciende un cigarrillo. Una deportista no debería fumar. Ella no es eso, ni otra cosa, o nada que pueda reconocer. Más bien esa clase de criatura que de pronto se encuentra formando parte de las rutinas del verano y la vacación. Desde niña, un verano en Madryn, deslumbrada por la velocidad de la tabla en un sitio que ahora le resulta simpático: ni siquiera había olas. Apenas la corriente y un flujo que se demoraba sistemático en la costa. No es una gran surfista y lo sabe, conoce estas normas y las juega con corrección. Desde que es grande se ha ganado la vida dando clases en ciudades balnearias, atendiendo hoteles y cabañas de conocidos, siendo mecera. Un verano sucede al otro y ahora el cigarrillo se le humedece en las manos en medio de este otoño. El primero después de tanto tiempo.

Un antílope de elham parado en medio del desorden, las piernas levemente chuecas y ese gesto de los rumiantes que quedan en el desconcierto: esto podría ser ella ; otra rutina de acción: vuelca una cantidad increíble de crema anaranjada en la palma de su mano y empieza a esparcirla por los hombros y la espalda hasta la altura que su brazo lo permite. Luego la cara con caladril, una pintada de niña india que revive su cuarentena de varicela. El hermano tapaba cada punto rojo con una raya rosada hasta lograr dibujos en la superficie de su cuerpo. No calmaba el ardor pero al menos despertaba otra curiosidad.

Duraron veinte días los ritos. Ella caminando en bombacha por la casa. Era demasiado chica y sin embargo recuerda todo: el sometimiento al rito del caladril cuatro veces por día, la imposibilidad de no rasarse, la madre anunciando la marca que quedó. En la cara. Es mayor y aún hoy, mirándose atenta en el espejo, logra localizarla. El hermano llegaba del club y se sentaba al lado suyo. Era una cama demasiado pe-

queña, de niño, la cama en que dormiría hasta más de la adolescencia: igual él se sentaba y le relataba las experiencias del día. Le resulta imposible ahora pensarse enferma en verano, en los días del sol estallado. Él contaba los partidos de quemado, de voley, las carreras de natación o una pelea en la hora de la comida. Toda una rutina, y ella y su varicela excluidas.

Después de las cremas llega el momento de elegir la ropa. Sin pensarlo, saca del bolso un vestido y entra en él pese a la crema todavía fresca y la espalda mojada. No se detiene más de un minuto frente al espejo para ordenar su pelo.

\*\*\*\*\*  
\*\*\*\*\*

Afuera encuentra la frescura de la noche. El perro se une a ella sin fiesta de bienvenida. Ella cruza la puerta y él ya está caminando a su lado. No sabe bien cómo pero hay en sus manos un buzo que sistemáticamente deja caer sobre sus hombros. La noche está fría y puede percibir en el aire los fuegos que suceden en las casas. Olor de la madera quemada, chisporroteos en los jardines donde la gente en sweater se reúne alrededor de parrillas. Camina segura a través de las casas. Cruza la calle más poblada donde debería doblar y sigue caminando hasta llegar a la playa.

Hay esa hora en que los balnearios se entregan desiertos. La franja de tiempo en que la gente se alimenta, los espacios de la noche entrada. Ella intuye a las personas ahora frente a su platos de comida. Desde el

parador llegan lejanas las voces. No se interrumpe el río en su flujo, el viento que llega desde otras costas y le recuerda la realidad del otoño. Una y otra vez se agacha y le tira un tronquito al perro.

Corre. Se apresura tras el rastro de esa rama que apenas ha visto y desea. Al regresar, ella ya tiene otra en las manos que vuela. En la sorpresa, el deja caer de su boca el palito recién encontrado y está corriendo por el otro.

Se ríe, lo busca y no lo ve.

Llama al perro que se internó en zonas oscuras. La parte del espigón donde su vista no llega. De pronto sentirá el miedo. La posibilidad de que el animal pierda el regreso. La posibilidad de perderse otra vez. Ha sentido esto tantas veces. Los amigos, familias que el verano arma y la llegada del otoño desbarata: alianzas traicionadas de una estación a otra. Con el tiempo renunció a dejar entrar a alguien. Cuándo fue la última vez que habló de ella, a quién. Así se siente la certeza: no quiere perder a este perro, y de pronto, también ella corre tras el espigón, tras la rama: el deseo del otro que entra en ella para no perder a ese otro. Su perro.

León salta a su alrededor feliz, sella con sus patas húmedas el vestido. Ella se acurruca a su lado y le abraza el cuello: león, sapito. El perro le da besos de costado. El olor a humedad de él se confunde con el olor más penetrante del río. Ella amenaza con bañarlo. Con sacarle la mugre de tanto tiempo, le habla y al mismo tiempo no deja de acariciarlo.

—ANDI NACHON



# RÍGIDA NIEVE

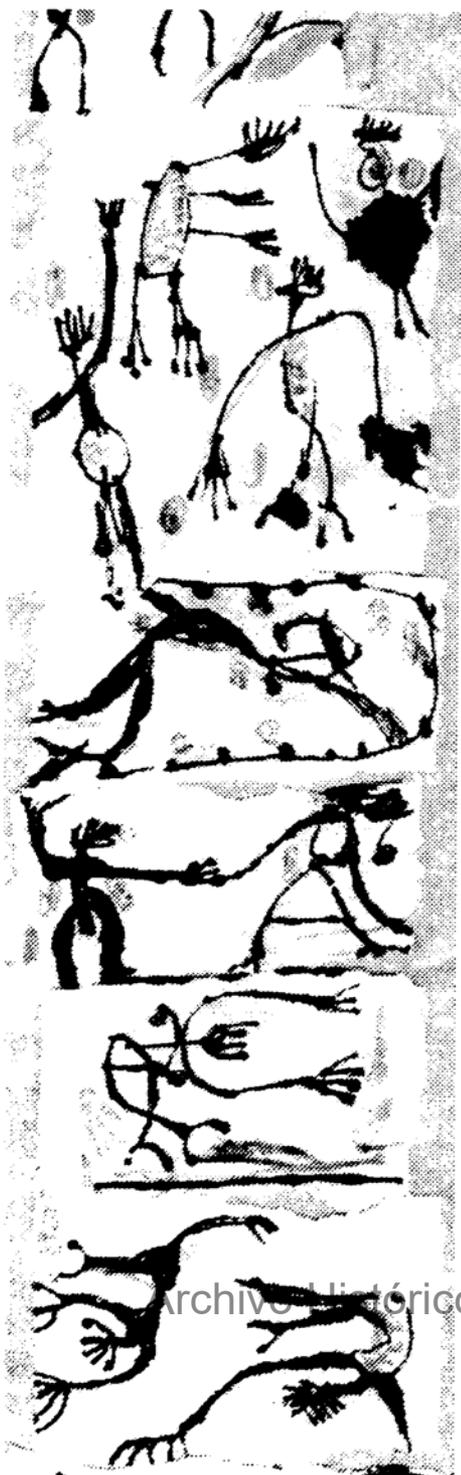
Esta mañana, guiado por una fuerza misteriosa, me levanté de la cama antes de que sonara la primera hora; uncí el sayo a mi cuerpo con varios pulóveres debajo, y me dirigí al cementerio de la Trapa; hacía un frío seco, penetrante; la nieve cubría todos los tramos del camino; como un lobo estepario, gobernado por el hambre, dejé atrás los jardines conventuales y me interné en la noche blanca, tiritando, con los músculos faciales endurecidos bajo la capucha, manos y pies agarrotados por la escarcha.

El cementerio presentaba un aspecto fantástico; en la nieve se distinguían algunas pocas cruces, las aglomeraciones de pinos y cipreses parecían fiordos en un desierto ártico; me incliné sobre una lápida acariciando los bordes marmóreos; como si fuera la calavera de un hermano difunto, removí con las manos las capas nivosas que la cubrían; hice lo mismo con otras lápidas, caminé de aquí para allá, resbalando algunas veces, hasta que luego de un largo peregrinaje di con una tumba abierta en una calle lateral del cementerio.

La fosa poco profunda parecía haber sido cavada la noche anterior por unos enterradores improvisados y veloces, el cadáver estaba vuelto boca abajo, desnudo y amarrado con cadenas: un trecho de la espalda con marcas de látigo quedaba al descubierto, dos montículos vellosos y escarchados eran sus nalgas.

Metí los dedos; se hallaba taponado por una formación de hielo; utilizando un cortaplumas casqué la formación e introduje la mano, remosioné hasta que extraje un cilindro de cobre de unos cinco centímetros de largo, terminé de sepultar el cadáver diciéndole la oración; ya no sentía el frío, estaba en una suerte de arrobamiento teresiano, hincado de rodillas en la nieve y pétreo.

Luego me levanté trabajosamente; caminé apurado al convento, procurando volver sobre mis pasos mientras con la falda del hábito borraba la huella; no tuve tiempo de pasar por mi celda; al entrar a la capilla fui lo más discreto posible, pero ya habían comenzado los oficios; me aparecí como un fantasma, pálido, carraspeando los dientes, todas las



miradas se clavaron en mí, sentí que me desvanecía ahí nomás y rodé por el suelo lustroso de la capilla.

Desperté en brazos del abad que me zamarreaba impacientemente; abrí los ojos haciendo un esfuerzo enorme por acomodarme a la escena; lo primero que acudió a mi mente fue el recuerdo de una jeringa, la intravenosa de morfina que me venía administrando todas las noches religiosamente, luego sentí todo mi cuerpo anestesiado por el frío, luego las palabras del prior: "¿si tenía tanto frío por qué no encendió la estufa?"; comprendí que había tenido un sueño demasiado vívido, quizás debido a una dosis excesiva: la nieve, el cementerio, la tumba del hermano desconocido, eran imágenes que casi podía tocar con mis manos.

—Ya sé, no me diga nada, otro de sus sueños profundos —profirió el abad, subrayando lo de profundos—. Mírese en el espejo, una piltrafa con todas las venas agujereadas —dijo y amenazó con tomar medidas severas si no dejaba en paz la farmacia. Cuando el superior se retiró dando un portazo, me fijé en la hora: las diez y media: de inmediato salté de la cama, me di una ducha, preparé café bien negro y me senté a la computadora pulsando el menú de noticias internas; la pantalla parpadeó mostrando la cara afelpada de un seminarista que pasaba el boletín de las actividades del día.; me vestí y salí a realizar mis ejercicios matinales; era una hermosa mañana, fría y soleada, me dejé transportar por la vista de los picos cubiertos de nieve que rodean el monasterio.

Cuando entré al gimnasio todo estaba muy quieto; la puerta entreabierta del sauna llenaba de vapor la sala, se oía un murmullo de *frates* en el baño; olfateando que algo raro pasaba me dirigí a los cambiadores; tardé varios minutos en desvestirme, como de costumbre, en un casillero con mi nombre guardé la túnica, los escarpines y el sayo, y me quedé en slip haciendo unas elongaciones; volví a la sala de ejercicios: unos monjes meditaban echados so-

bre colchonetas, otros medio culturistas sudaban sobre los aparatos; Fray Forcanelli estaba entre ellos; no lo podía creer, pero allí estaba el peor de mis enemigos, repartiendo anabólicos y haciéndose el solidario con los demás monjes.

(...)

El letrado Grog abandonó la celda del abad con varios infolios protegidos celosamente bajo la toga. Encaminado a su despacho atravesó los arcos bulliciosos de la trapa. Su poltrona no quedaba muy lejos, pero Grog sintió que el camino se hacía demasiado largo. En aquellos tiempos, salir a los recintos de la Trapa era salir a publicarse. No se podía llevar ningún papel a la vista que de inmediato se aparecía un editor y lo requisaba. Al abordar el patio central, el levita escogió un sendero menos concurrido; si algo odiaba de la Trapa era que no se podía estar a solas con uno mismo salvo en contadas ocasiones; todo estaba vigilado por las cámaras estrictas del editor, para el humilde monje cristiano no quedaban momentos privados. Esto inquietaba mucho al levita que era un figurón hipocondríaco y huraño, una suerte de Calibán libresco que había planeado incontables aparatos de escritura para escaparse al ojo panóptico del editor. Uno de aquéllos experimentos de fuga consistía en mantener ocupado al editor con libelos laboriosamente plagiados, para luego abocarse en secreto a garabatear su Fuga. Como todo hombre dedicado a una conjura tortuosa, Grog llevaba una existencia solapada y monótona. Cumplía sus ministerios con una pulcritud regular, pero al encerrarse en su refugio, conquistado a cuenta de muchas privaciones, se transformaba en el principal confabulador contra el sistema. Su refugio era en realidad un pozo pirgado y babélico al que se accedía dificultosamente, luego de deambular por un laberinto de calles estrechas y cubiertas de polvo. Allí Grog dilapidaba su juventud en ambicio-

sos proyectos, soñando con una lengua que traicionara al editor. Frente al avance de las comunicaciones y la tecnología, el levita alzaba su estandarte personal por la revuelta filopaleontológica; con detalles híbridos de distintas culturas, idiomas y tradiciones, intentaba bosquejar, lo que él llamaba, su propio lenguaje de bolsillo. Sus ensayos requerían muy poco instrumental: un grafito y una hoja en blanco calibrada en plantillas milimétricas. En ese pliego portátil y modesto, Grog disponía su impracticable universo; del antiguo cadmeo había remediado dos letras: la  $\exists$  y la  $\rightarrow$ , escila y caribdis respectivamente, nombres anacrónicos de dos islas griegas de las que Grog ignoraba todo, salvo la referencia entrañable a un sermón que él había recitado muchas veces en su infancia: *Entre escila y Caribdis navega la fe católica. ¿El padre es mayor que yo? No, el padre y yo somos una sola cosa. Advierte, hijo, el naufragio. Navega entre los dos, evita tanto Escila como Caribdis.* La salida debía estar por allí, entre el blanco que formaban una y otra letra, las primeras que el levita pudo pronunciar y ver escritas fuera del dominio del editor, en su propio cuneiforme cadmeo; con esas dos combinaciones y otras más, ensayó diversos alfabetos que al principio le parecieron infinitos, pero que no tardaron en agotarse. Entonces Grog, en la desesperación, recurrió al chasqui, un dialecto cacofónico hablado por un grupo de aborígenes de la periferia del convento que le permitió explorar otras siete combinaciones más, ennegreciendo varias cuartillas con voces sonoras y luctuosas. Como el idioma de los antiguos celtas era un idioma de fresnos y acebuches, escrito con ramitas y flores, el de Grog era un elixir de velada cuna helénica, con balbuceos rudimentarios y conmovedores, provenientes del chasqui. Eran profusos los pastiches que se podían fraguar con ese alfabeto de catorce letras, pero todos incurrian en un defecto o una virtud, no se sabe: el solipsismo, la elipsis de una nada estruendosa o un yo insondable y exaspe-

rado. Para reparar estos desperfectos, Grog incorporó a su jerigonza evasiva otras siete letras más que lo llevaron a nuevas amalgamas ilegibles. Y allí se detuvo su indagación filológica, al menos por un tiempo. Su alfabeto era de algún modo una criatura viva, de la que él se sentía el hechor; pero algo fallaba una y otra vez; como uno que construye una nave para escapar de la isla, y a la hora de ponerla en marcha, el dispositivo no funciona, las palabras no eran el sésamo que el levita esperaba.

(...)

El siguiente visitante se apareció en la celda con un báculo en la mano y un cartapacio raído bajo el brazo. Era un frailecillo llamado Forcanelli, circunspecto e intrigante, que pasaba la mayor parte del tiempo sumido en sus grimorios; parecía estar molesto y apurado, ni siquiera miró a Tocannier que sangraba por todos los poros. Se acuclilló en el piso y abrió el cartapacio; revolvió lánguidamente el interior del cofre lleno de papeles e instrumental oxidado, hasta que extrajo un pliego manuscrito cuyo título, en rebuscados caracteres, rezaba: *La clavícula de Orpheus.* Leyó en voz alta unos pasajes que no sonaban a ningún idioma conocido, puntuando la lectura con gesticulaciones no menos originales; su semblante transmitía un calvario intenso, a veces se hincaba de rodillas y todo su cuerpo se sacudía vigorosamente. Luego de un último versículo arrollador, las paredes del calabozo parecieron descomprimirse y una nube de polvo azafranado inundó el recinto; a los conjuros de Forcanelli acudieron toda clase de espectros, como zombies azuzados por el cetro de un dionisista. Tocannier abrió los ojos desorbitados y vio cómo los difuntos del hermano Torquemada, ya en descomposición absoluta, ya fragmentaria, volvían a ser atormentados y mutilados; unos con las llagas del atizador aún tibias, otros con resecciones a medio terminar o sólo recompuestos en su estruc-

tura ósea, con la toga carcomida por las ratas o desnudos en la penosa oquedad del cementerio, cadáveres de viejos y niños contrahechos acoplados a cuerpos angélicos y esculturales, embalsamados en plena juventud, «crujientes reverberos en las paredes de la celda... aullidos de corpúsculos y quimeras... lémures y caprichos... vapores de azufre y carne chamuscada... nada sino ese dulce oxígeno de lo que falta...eco petrificado de un instante... ojos de los que se ha eliminado la visión...boca de la que se ha substraído la lengua... siento contra mi cuerpo la llama fría y tenaz de los sueños... la misma esencia ilusoria carcomiéndolo todo... imposible cauterio... cada nueva señal... cada herida me lo recuerda... me deslizo entre las heces de mi encantamiento... sólo la muerte es transparente... en los ojos ávidos del verdugo espanta y deslumbra como la luz de un rayo demasiado duradero... soy la arcilla que sus manos infatigables modelan... la carne átona donde hincar los dientes... el rostro en el que el horror se transfigura... puedo verlo y también verme en el gesto de dolor que nos aclara... rumiar sus belicosos planes... alimentar su rabia con mi insomnio... nunca llegaré a saber quién de los dos se inclina ante el otro... ahora escucho el grito de un niño que se ahoga bajo el peso de una nieve púrpura y enronquecida... olvida y serás olvidado... después de la pasión el ofuscamiento del ser...».

Luego de fray Forcanelli se presentó en el cadalso El Ofita, un monje asíllado por su formidable lengua bifurcada de serpiente. Entró sigilosamente, mientras en la capilla todavía se escuchaba el

«Gloria Patri» entonado por un coro de *castrati*. Tocannier no se percató de su huésped hasta que sintió alrededor del cuello el amplio y pringoso abrazo de la lengua; entonces despertó descoyuntado, con los ojos culebreantes del hermano muy cerca de los suyos, el apéndice avinagrado sujetándole el cuello con fuerza. El Ofita dio dos o tres lametazos rápidos, eliminando costras y residuos fecales que dificultaran el acceso; separó con los dedos las nalgas, como si cortara un melón, e introdujo el crótalo untuoso. Tocannier sintió que la lengua destemplada del hermano ofidio se iba entibiando al abrigo de la cavidad anal; gimoteando laxo, la mejilla contra la pared, se tomó de los grilletes respingando dolorosamente las caderas; después de tanto látigo, tenazas y aleaciones candentes, el cambio de tono en los suplicios le pareció acertado y hasta dulce; cuando su dilatamiento y licencia fueron totales, El Ofita contrajo su cuerpo a una forma alargada, homogénea y viscosa, que se deslizó fácilmente hacia lo más profundo y anónimo del abad; zigzagueó allí durante un largo rato, hasta que entre convulsiones y arcadas se expelió por la boca magullada de Tocannier, lanzado desde el fondo del esófago contra la pared. Tardó en recomponer su fisonomía original; primero fue un puño con manopla, luego el báculo de Forcanelli, luego la estola de un obispo, luego El Ofita anteriormente descrito, el que entró como distraído a la celda del abad, canturreando las últimas estrofas del «Gloria Patri»

—WALTER CASSARA



# SOR MARGARITA IGNACIA A LA VIRREINA

Muy Ilustre Señora:

De las bachillerías de una conversación que entablamos en el locutorio y que, según descubrimos, algunas orejas espíaban, no sin fruición, nació en Vm el deseo de escuchar, en el silencio y discreción de lo escrito, el relato de mi vida: así sea.

Mi nombre de nacimiento es Margarita Teofasia de la Natividad Márquez de Guerrero y Rivadaneira y quedé huérfana de padre y madre a los dos años, cuando un malón atacó de improviso Yapeyú, la ciudad en que vivíamos, no dejándome otro bien más que el fuego y las cenizas. Fui recogida por doña Carmen Rogelia Clementa Sebastiana Montero Ascárate de Guerrero, mi abuela materna, quien murió, poco después, de una picadura de yarará. Unas tías solteras se encargaron de mí y, durante algún tiempo, viví en la dicha que me brindaron estas tres santas mujeres, hasta el día en que, durante las inundaciones, un caimán se las engulló. Es cierto que me quedaba una parienta en Buenos Ayres, la vicecondesa de Moxos, prima materno-materna de mi abuela, pero también es cierto que esta dama no quiso saber nada de mí, pues aseguró que donde yo entraba, entraba el infortunio. Así fue como el párroco de la feligresía habló con unos jesuitas, para que me recibieran en la misión de Santa María de la Fe.

Estos padres me recibieron con los brazos abiertos y no sólo me dieron techo, pan y agua sino que también me enseñaron los rudimentos del oficio de cebar mate, para que me ganara dignamente la vida y aprendí a hacerlo tan bien que, muy pronto, mis mates cobraron fama de ser tan deliciosamente burbujeantes como el mejor vino de Champaña. Como todos los padres querían que fuera yo quien les cebara mate, mientras ellos evangelizaban y catequizaban se disputaron mi presencia en innumerables y sangrientas guerras intestinas, que no vale la pena, pienso, describir aquí en detalle; remito a Vm, si el tema le interesa, a la excelente *Historia de la Compañía de Jesús en la Provincia del Para-*

*guay* del padre Pedro de Lozano, pp. 345-392. Baste con saber que fue fray Antonio López de Cepeda, un predicador de sesenta y pico de años, pero aún con mucho brío, quien terminó ganando la batalla y así fue como tuve la ocasión de asistir a sus sermones harto edificantes, destinados, en principio, al adoctrinamiento de los indios, que me inundaron de un santo temor. Me convertí en la muchacha más virtuosa de toda la República Cristiana y aprendí a defender mi inocencia con tanto celo que, incluso Felipe II, saliendo del Concilio de Trento, me hubiera olido a casa de mancebía.

Al ver que el Cielo derramaba tantas gracias sobre mi pobre ánima, fray Antonio López de Cepeda pensó que, a pesar de ser una mujer, no sería muy desatinado que cultivara mi intelecto. En privado, me dio algunas lecciones, enseñándome a leer, escribir, silogizar, argüir, disertar, inferir, replicar, impugnar, refutar, argumentar, recitar e identificar en una composición poética epanortosis, paralipsis, pleonasmos, epifonemas, apóstrofes, prolepsis, upobolias, epítropes y prosopopeyas. Mis progresos fueron tan espectaculares y mi curiosidad por saber tan viva, que fui, en la historia de toda la República Cristiana, la única mujer autorizada a asistir a algunas clases del colegio, junto a los niños varones. Allí aprendí a cantar, tocar instrumentos y bailar, pues, habiendo experimentado los primeros misioneros la índole danzarina de estos indios, empleaban la música, a fin de ganarles para el Reino de los Cielos.

¡Bienaventurados días!

Aún recuerdo como, al rayar el alba, se ponían a repiquetear todas las campanas de la misión. Los padres iban golpeando de puerta en puerta, diciéndoles a los indios: «¡Haraganes! Ya es la hora. Levantaos. ¡Arriba! Ni un segundo más en la cama. No hay pecado más abominable ante los ojos de Dios que la pereza. Venid pronto al templo, para que el Señor bendiga las obras de este día. Si aún os obstináis en remolonear, esta misma tarde seréis expulsados de la República Cristiana y vuestro sucio pellejo será arrojado, sin más, a la Gehena.»

Despertados con estos clamores, los indios tenían cinco minutos para acudir al pórtico del templo. Allí los padres pasaban revista para ver si estaban bien peinados o con la cabellera enmarañada, si se habían lavado los dientes o si tenían todavía un hálito pestilente, si se habían puesto un vestido cristiano o un taparrabos, si se habían lustrado los zapatos o si estaban descalzos y con las uñas mugrientas. La más mínima infracción era castigada con tres horas de rodillas sobre un macizo cubierto de granos de maíz. Rezábamos. Acabadas las oraciones, asistíamos a misa y luego, íbamos a trabajar o a estudiar. Los indios se dirigían a sus talleres o a sus chacras, las mujeres a sus hogares y los niños a la escuela y si no iban a la escuela, se los enviaba a la iglesia, para aprender el catecismo.

No era bueno que los hijos acompañasen a sus progenitores porque éstos los tenían ociosos, hambrientos, desnudos y los dejaban andar vagando por cualquier parte: así es como se acostumbran a la suciedad y a las malas compañías. Tampoco era bueno encarzarlos el cuidado de reses mayores. Si tenían una vaca, la dejaban morir de hambre, sin darle hierbas ni enviarla a pastorear y de pura haraganeería, no la ordeñaban. Si tenían un buey, lo vendían por aguardiente. Si tenían un caballo o se les perdía o lo mataban y se lo comían crudo, pues eran tan desidiosos para el trabajo que hasta les daba pereza encender el fuego.

Una mañana, la misión apareció rodeada por unos soldados que tenían orden de expulsar a los padres y confiscar sus bienes y secuestrar sus documentos. Apuntándoles con sus arcabuces, sin darles tiempo a estrecharles la mano a sus indios, los metieron en una carabela. Los padres se amontonaron en popa y comenzaron a orar, implorando la gracia del Cielo para esas pobres criaturas que se las dejaba, súbitamente, tan huérfanas; a manera de despedida, los indios echaron en el río, camalotes con velas encendidas. Desde la toldilla, fray Antonio López de Cepeda me exhortó a cuidar, costara lo que costara, la enceguecedora blancura de aquella azucena que la Providencia contemplaba con tanto goce e invocó la protección de las Once Mil Vírgenes que prefirieron ser masacradas por los bárbaros a perder la inocencia —o, en su defecto, la de Nuestra Señora del Iguazú que lava con sus aguas todas las manchas y levanta a las caídas. Cortaron las amarras y el tumultuoso corriente del Paraná, se los llevó río abajo y después mar adentro.

Ese mismo día, llegaron innumerables galeras de que bajaron Dominicanos, Franciscanos y Mercedarios para to-

mar en mano la misión. Como era de suponer, las órdenes entraron en discordia. No había cosa con cosa, todo ardía en chismes. Mientras estos padres se insultaban los unos a los otros, acusándose de suaristas, iñiguitas, jansenistas, monofisitas, alumbrados y otras herejías, la selva fue teniendo imperceptiblemente sus zarcillos. Cuando quisimos acordarnos, nos invadieron simios, papagayos y flamencos. Las capillas y las cabañas desaparecieron bajo lianas, hiedras y enredaderas. Los pozos de agua se poblaron de escurzos. Donde antes había una chacra, ahora había un estero infestado de anacondas, caimanes y pirañas. Donde antaño crecía la yerba mate (*ilex paraguayensis*) o el tabaco jesuita (*cannabis ignica*), pulularon las amapolas (*papaver somniferum*). Los indios abandonaron sus labores, dejaron de lavarse, empezaron a andar desnudos, se pusieron a fumar. Se entregaron a una lascivia sin pudor, a la borrachera, al opio y al canibalismo.

Viendo que, sobre los escombros de la virtud, el vicio levantaba inexorablemente su imperio, los curas pronto abandonaron la República Cristiana. Perdiendo todo freno, los indios se pusieron a fornicar, día y noche. No obstante, a pesar de crecer en medio de esta ciénaga, mi azucena no perdió ni un ápice de su candor. El primer día me vi rodeada por treinta y tres salvajes, en estado de ebriedad avanzada. Sin pestañar, les dije a los tres bárbaros que estaban sujetándome del brazo, desgarrándome el vestido, poniéndome boca arriba y separándome las piernas, en voz alta, para que también pudieran escucharme los otros treinta que aguardaban detrás, fisgoneando o haciendo fila:

—Caballeros, sepan que en esta misma selva en que de manera tan inescrupulosa enlodan la virtud de las mujeres, merodea un ejército formado por algunos santos varones jesuitas que se han quedado en América para vengarse de sus enemigos. El primero que se atreva a salpicarme se las verá con el mismísimo capitán en persona, que no es otro que fray Antonio López de Cepeda. Ahora sí pueden ejecutar su pérfido plan: ya están advertidos.

Ni bien hubo terminado de pronunciar dichas palabras, vi el terror dibujado en la cara de estos salvajes, que, al instante, me dejaron en paz. A partir de ese momento, nadie osó sobrepasarse conmigo y pude pasearme en medio de la orgía o el festín antropofágico más repugnante, con la misma tranquilidad de una doncella que, a la hora del Angelus, dejando sus bordados, pronuncia una plegaria, junto a su abuela ciega.

Y no mentía. Escondidos en la selva, en abierta rebel-  
día contra las órdenes de un rey que se había dejado influir  
por los consejos de los archienemigos de la Compañía, un  
puñado de jesuitas había organizado un ejército con objeto  
de hacer renacer la República Cristiana de sus cenizas.  
Diestros en las armas, libraron innumerables y sangrientas  
batallas contra los partidarios de la expulsión, que no vale  
la pena, pienso, describir aquí en detalle; remito a Vm, y a  
todos aquellos interesados en el tema, a la excelente *Historia de la Compañía de Jesús en la Provincia del Paraguay*  
del padre Pedro de Lozano, pp. 869-952.

El caso es que, un día, un capitán español me encontré  
en medio de la selva y confundíendome con un simio, me  
llevó a Buenos Ayres. Conociendo la afición por las cosas  
raras y maravillosas de la dama que galanteaba en esos mo-  
mentos, nada más y nada menos que la vicecondesa de Mo-  
xos, terminé siendo prenda de amor. Imagínese la sorpresa  
de la mulata, cuando al bañar a esa criatura que olía a sel-  
va, reconoció en el rostro del simio un rostro humano y en  
el rostro humano, el rostro de una muchacha. Imagínese el  
horror de la vicecondesa al descubrir que aquella muchacha  
era la niñita que había rechazado, años antes y que, por cul-  
pa suya, había vivido entre lascivos caníbales, arriesgando  
vida y virtud: a los dos días, se cayó por una escalera, que-  
brándose la médula. Antes de morir entre horrendos dolores,  
pidió, aconsejada por su confesor, que, para obtener el  
perdón de sus pecados, se fundara, con su fortuna, una Casa  
de Huérfanas en Buenos Ayres y se pagara mi dote al  
convento de las Veladas Descalzas: así fue como tomé el  
velo, menos por vocación que para aquietar la voz de una  
conciencia intranquila.

Mas, no hay mal que por bien no venga. En el gabinete  
de lectura del convento, me puse a leer, casi por azar, un  
libro que transformó radicalmente mi vida: me refiero, claro  
está, al *Ensayo sobre el entendimiento humano* de John  
Locke, libro que, convirtiéndome al magisterio de la experi-  
encia, terminó impugnado los innumerables errores a que  
me había inducido mi educación jesuita.

Sabiendo que en la misión de Santa María de la Fe ha-  
bía sido una gran cebadora de mate, me propusieron un cargo  
en la cocina. Pero ahora estas prácticas domésticas me  
resultaban harto aburridas. Lo único que me apasionaba en  
el guisado, era el descubrimiento de alguna ley física o al-  
química, como la ley de formación de torbellinos, al revol-  
ver, en una marmita, la leche, con una cucharita de plata.

Me encargaron, entonces, algunas faenas domésticas;  
mas, en vez de barrer, fregar, sacudir o rasquetear, prefería  
observar de qué manera el polvo se depositaba sobre las su-  
perficie lisas, como la de los espejos, componiendo un  
paisaje lunar, formado por cráteres y dunas.

Me nombraron jardinera; pero mi mal genio tampoco  
pudo con esta tarea y mientras las otras podaban rosas, abo-  
naban la tierra y guerreaban contra las hormigas, yo dejaba  
escapar un grito, al descubrir que la rama que estaba a pun-  
to de ser arrojada al fuego, reproducía a la perfección el ár-  
bol de que había sido cortada y que las hojas reproducían,  
a su vez, a una escala más pequeña, la rama y que, a su vez,  
las nervaduras de la hoja, reproducían, a una escala muchí-  
simo más pequeña, la hoja y así sucesivamente, hasta el in-  
finito.

Dándose cuenta de que el mal era irreparable, termina-  
ron ubicándome, como secretaria, en el gabinete de lectura  
y así tuve la ocasión de estudiar, con seriedad, la filosofía  
empirista. Fue una verdadera revolución copernicana. Me  
la pasaba leyendo y observando las cosas del mundo, con  
insaciable curiosidad. Todo me interesaba y me maravilla-  
ba. Era como una criatura que veía, por primera vez, las co-  
sas, libre de las opiniones comunes.

¡Bienaventurados estos días en que podía consagrarme  
a los estudios, sin mayores distracciones!

Cosa es de lamentar los desórdenes que comenzaron  
con la elección como abadesa de sor Inés de las Llagas de  
Nuestro Señor en la Cruz. Esta religiosa, al poco tiempo de  
haber llegado de su convento de Andalucía, enfermó de un  
catarro y como no le prestó demasiada importancia, creyen-  
do que se trataba de un simple desmejoramiento de aclima-  
tación, el mal fue progresándole, hasta dejarla totalmente  
ronca. Un cirujano le aplicó lo que, comunmente, se llama  
botón de fuego en la mollera: se le ulceró la garganta. El ci-  
rujano prescribió sudores, fomentos y cataplasmas, que la  
dejaron con la boca torcida y guiñando, sin cesar, un ojo.  
Entonces, le sangró los muslos. A la semana, la herida se le  
infectó, la pierna se le gangrenó y no hubo más remedio  
que amputársela.

No obstante, la Providencia recompensó estos dolores  
físicos con grandes mercedes y todas las noches, en su cel-  
da, le daban arrobamientos, en que se le desataba y derretía  
el corazón en suavísima lluvia de lágrimas. Faltábale el  
aliento y las fuerzas del cuerpo para sufrir tanto dolor y le  
pedía al Cielo que apagara un poco tanto fuego. Entonces,

venía un arcángel que le levantaba dos costillas y el costado de sor Inés de las Llagas se ponía a humear incienso, sahumando todo el convento. Su confesor mandó que escribiera estos particulares regalos y, al terminar el mandato de sor María de Jesús Nazareno, terminó siendo elegida abadesa, por unanimidad.

Súbitamente, las Vírgenes del monasterio se pusieron a llorar, los Cristos clavados en crucifijos a sangrar; los Diablos a insinuar al oído de las hermanas las más terribles tentaciones, exhalando un encantador tufillo a azufre. Se llenó el monasterio de frailes que venían a presenciar levitaciones y a degustar nuestras mermeladas de naranja amarga; de señoras que querían ver una transverberación y recoger en un frasco algunas gotas de sangre; de cortesanos que venían a contemplar las espaldas de algunas religiosas que se fustigaban en público. Permanecí ajena a todos este movimiento, intendo concentrarme en mis libros, diciéndome que todo esto era vanidad de vanidades y pura superstición, pero fue en vano: con tanto bullicio, me era imposible estudiar.

Una noche en que estaba enfrascada en el *Tratado sobre la naturaleza humana* de David Hume, tanto era el alboroto que había en la celda contigua a la mía, que me vi obligada a interrumpir la lectura. Decidí tomar un poco de aire en el claustro y despejarme. Estaba caminando por una de las galerías laterales, preguntándome en virtud de qué principio podemos atribuir una identidad estable a un objeto que no cesa de cambiar y variar todo el tiempo, como es el caso del alma —detesto esta palabra. Reformulemos la pregunta: ¿con qué fundamento, afirmamos que todas las ideas e impresiones que formaban mi yo, hace un año, o hace unos meses, o hace un día, son las mismas ideas e impresiones que forman mi yo ahora, es decir, en este preciso instante en que escribo, o mejor dicho, ahora, en este preciso instante en que Vm me lee?

Apenas terminé de formular esta terrible pregunta, cuando una mano, saliendo de entre las tinieblas, me tomó bruscamente por el brazo. Antes que pudiera ofrecer la menor resistencia, me encontré encerrada con tranca en la ropería, con un hombre, vestido a lo jesuita. A pesar de la oscuridad, pude reconocer a Fray Antonio López de Cepeda, con quien me iba a entablar una polémica, precisamente, a propósito de esta absurda noción de substancia que, antaño, mi maestro defendía con tanto ahinco, por no decir obstinación, obstinación que ha conducido a la filosofía, al calle-

jón sin salida en que actualmente se encuentra. Mas, mi maestro, desnudándose y desnudándome, me dio a entender que sus preocupaciones eran de otra índole. Movida por la curiosidad, me sometí a sus designios. Al principio pensé, no sin cierto desencanto, que aquel que había hecho de mi virtud muralla inexpugnable, y que ahora pretendía abrir una brecha, con tan mínimo utensilio, era mejor constructor que demolidor. Era víctima de una opinión común, lamentablemente harta difundida: nada más erróneo. Así como a los ciegos se les agudiza el oído y el tacto; así a este padre jesuita, habiendo recibido de la avara Naturaleza un miembro que me atrevería a comparar, sin exagerar, con un cuerno de caracol, le fue revelada una alquimia muy poco ortodoxa, pero cuán eficaz, para encender los sentidos. Al poco tiempo, sobrevino en mi espíritu una sensación que no era ni visual ni auditiva ni táctil ni gustativa ni olfativa ni externa ni interna ni agradable ni desagradable, fuera del tiempo y del espacio, que nada causaba ni causaba nada, que no remitía ni a objeto sentido y, mucho menos, a sujeto sintiente. Quedé así, desposeída y privada, no sé por cuanto tiempo.

Estaba perdida.

Cuando volví en mí, fuimos a mi celda y allí, con mayor comodidad, continuamos frenéticamente con nuestras acrobacias hasta el amanecer, el agotamiento y la locura. Antes de dormimos nos juramos (mejor dicho, le juré) amor eterno, concebimos (concebí) mil proyectos deliciosos, prometimos (prometí) no separarnos nunca jamás: al otro día, al despertarme, estaba sola y en el lugar de mi amante, había un cráter cuyo contorno dibujaba en las sábanas su figura. Sobre la mesa, encontré una esquila, firmada por un tal \*\*\*, quien, de ahora en adelante, llamaré Pérfido Caballero —permítame, señora mía, ocultar la verdadera identidad de mi seductor— pidiéndome que le disculpara por haber ganado mis favores, aprovechándose de una confusión y por no dormir conmigo, tal como me lo había prometido en un principio, pues otras obligaciones reclamaban su presencia.

Desesperada, fui a hablar con fray Juan Gómez de Guayana. Mi confesor me confesó que conocía perfectamente al Pérfido Caballero. Por quinientas piastras, me puso al tanto de los principales acontecimientos de su vida. No es aquí el lugar para referir esta historia. Retengamos solamente un

detalle, o más bien un capricho, que lo explica todo: el Péfido Caballero tenía una marcada debilidad por las damas difíciles. No era la primera vez que seducía a una religiosa, disfrazándose de monje, a fin de obtener franquicia y poder pasar del otro lado de la reja. Por mil piastras más, me propuso sus servicios de mensajería.

Le escribí innumerables cartas pidiéndole que viniera a verme, pero nunca jamás recibí respuesta. Como era de esperar: pájaro que comió, voló. Con un secreto horror, fui hundiéndome en una ciénaga. Me asaltó una tristeza tan infinita y quedé tan desamparada, que fue como si el mundo se me hubiera derrumbado encima y que la existencia, de ahí en más, se viera reducida a vivir sepultada entre sus escombros. Una sola idea ocupaba, día y noche, mi intelecto y no había lugar para ninguna otra y no había forma ni de pensar, ni de hacer otra cosa. No tardó en asaltarme un cansancio desmesurado. Apenas podía levantarme de la cama, para ir a evacuar una necesidad. A penas podía conciliar el sueño. Se me cerró el estómago. Empecé a echar todo lo que entraba. Perdí peso, hasta quedar hecha puro hueso. Comenzó a caérseme el pelo. La piel se me puso macilenta y quebradiza. Ignorando las causas de mi enfermedad, los médicos me sanguijuearon en vano, pues mi estado empeoró a tal punto que, dándome ya por muerta, las hermanas mandaron llamar a un sacerdote, para que me administrara los santos óleos.

Acudió a mi celda, entonces, un padre franciscano, que le pidió a todo el mundo que se retirara, a fin de poder oír mi confesión. Cuando nos quedamos a solas, echó el cerrojo. Acercando su boca a mi oreja, murmuró unas palabras, cuyo sentido no comprendí, puesto que estaba tan débil, que ni siquiera podía distinguir un vocablo de un ruido. No obstante, aquella voz, viril y cavernosa, imprimió en mí una imagen que, al ser asociada con las otras imágenes de mi espíritu, despertó el recuerdo del Péfido Caballero. Abrí los ojos de par en par y lo reconocí: tuve que hacer un esfuerzo prodigioso para no dejar escapar un grito.

Sin darme tiempo a articular palabra, me explicó los motivos de su ausencia. Había estado al frente de una campaña, dijo, contra unos contrabandistas portugueses y en medio de un combate, me explicó, una bala le había arran-

cado una mano. Por este motivo, prosiguió, durante su convalecencia no pudo escribirme ni siquiera una esquila, ni podría nunca más escribirme. Aportó una prueba contundente a la fábula que acababa de contarme: me acarició las mejillas con su garfio. El contacto con el frío del metal, me dio un escalofrío que me hizo crujir todas las vértebras.

Al instante, se curaron todas mis males y recuperé todas mis fuerzas y me abandoné en manos de mi Péfido Caballero, para que hiciera y deshiciera de mí, como le viniera en gana: rompimos la cama. Y una vez más, sobrevino en mi espíritu, al poco tiempo, una sensación que no era ni visual ni auditiva ni táctil ni gustativa ni olfativa ni externa ni interna ni agradable ni desagradable, fuera del tiempo y del espacio, que nada causaba ni causaba nada, que no remitía ni a objeto sentido y, mucho menos, a sujeto sintiente. Quedé así, desposeída y privada, no sé por cuanto tiempo.

Estaba aún más perdida que al principio.

Al volver en mí, el Péfido Caballero ya se había retirado. Las hermanas me contaron que, cuando entraron a mi celda y me encontraron durmiendo en beatífico sueño, sonrosada como una manzana, buscaron por todo el convento a este franciscano para confesarse con él y recibir los santos oléos de sus manos y cortarle un rizo y estampar un beso en sus sandalias. Pero, ya era demasiado tarde: había desaparecido.

Desde entonces, nunca más tuve noticias. Le escribí innumerables cartas pidiéndole que viniera a visitarme al locutorio o que se hiciera ver en la capilla durante la misa o, que en su defecto, le dictara unas líneas a un amigo íntimo, máxime después de lo que ocurrió esta segunda vez. Aún así, la respuesta del Péfido Caballero fue el silencio. Ya es hora de que Vm también lo sepa. Supongo que, siendo una mujer de tantas luces, Vm estará al abrigo de un prejuicio que sólo puede escandalizar, en nuestro siglo, a la gente del vulgo: estoy preñada.

—DIEGO VECCHIO

# LA CONSTELACIÓN DE LOS PATOS

## Tres versiones

### Dos notas introductorias a modo de colofón

#### I

Según leí en una revista, la escena fue la siguiente; París, 1978. Meses antes de morir, Roger Caillois charla con Jorge Luis Borges públicamente en el Centro Pompidou. Luego de las presentaciones, Borges agradece al interlocutor la difusión de su obra en el país de Robespierre. Caillois reitera su admiración por el creador que *«no se limitó a convertir sus obsesiones —dagas, tigres, laberintos, memorias infinitas, libros imaginarios—; en meras metáforas, sino que articuló con ellas un sistema, una constelación»*. Borges a su vez le recuerda que es muy fácil proyectar un sistema: *«Basta con acercar dos elementos heterogéneos; por ejemplo, patos y estrellas»*. Caillois suspira y concluye: *«Conozco la Constelación del Cisne, pero no recuerdo ninguna con patos»*.

#### II

Cuenta Cabrera Infante que le contaron que Victoria Ocampo se cansó que el olor de Roger Caillois perturbara a sus invitados, razón suficiente para encerrarlo en el baño y esperar detrás de la puerta a que éste se sumerja en la bañera. No escuchó, sin embargo, ningún glu-glu galo parecido a la inmersión. Apenas un sonido regular, ínfimo y perturbador. El tiempo transcurrió y cuando por fin se decidió a fiscalizar el estado de la higiene, no lo encontró desvestido sino con su traje de cinco días, libro en mano, obsesionado por la lectura y sonriente, perdido en algo más cariñoso que el mero jabón.



#### Primera versión.

El Sr. Caillois ve pasar la eternidad al borde de una bañera.

Golpean a la puerta.

No. No golpean a la puerta.

La humanidad ha muerto.

La humanidad no suda.

No hay transpiración. No existe la transpiración.

La humanidad fue otro invento de etnólogos ociosos.

No hay agua. No hay líquidos. No hay mares.

No llueve. O llueve otra cosa.

Llueven patos.

Ahora una esponja.

Pienso: el pensamiento es un trance en el teatro de la memoria.

La memoria es presente continuo.

La memoria no suda.

No tiene con qué.

Ni por qué.

La eternidad es la memoria que no suda.

La humanidad vive como los peces abisales, alimentándose de sus propios excrementos.

Excrementos líquidos. Licuados.

El hombre es un licuado de sí mismo.

El hombre licuado es la medida de todas las cosas.

Para el Shinto el agua no purifica, sino convierte.

Convierte al cuerpo en algo eterno que desmiente la materia.

La materia de nuestros pensamientos es un pato de esponja: absorbe al tiempo mientras no transcurre.

El tiempo ha muerto.

Nadie golpea a la puerta.

El tiempo inventa la humanidad como el agua inventa a los sólidos como los sólidos absorben los líquidos de una eternidad que pasa.

Todo lo que el mundo inventa es parte de su libro.

El libro de los seres inanimados.

No existe el ánimo. No hay mundo.

El mundo es puro sustantivo y la acción es otro juego estúpido y puramente nominal como la determinación del Simurg.

Un pájaro que contiene a otro pájaro en su número como una babushka que esconde a otra y a otra.

No se trata de metáforas aisladas.

La obsesión es un sistema de componentes heterogéneos.

Bañadera. Pato de esponja. El origen de las especies. La física de Marcial. La humanidad que no transpira.

Giambattista Vico en una bañera. Bufo.

Una sinfonía leve toda compuesta por pequeños líquidos.

La humanidad está compuesta por cinco grandes hombres y tres de ellos son resbalosos como Alka-Seltzers.

La transpiración es innecesaria.

Y en tanto innecesaria, revolucionaria.

La transpiración lo revoluciona todo. Revoluciona el pensamiento.

El Zar fue asesinado sin experimentar un solo pensamiento.

¿Cómo transpiran las vacas?

¿Cómo transpiran las vacas en los poemas argentinos?

Los argentinos hablan de pampa, no de agua.

Estoy leyendo la biografía del Papa.

Se baña todos los días antes de las ocho, hora vaticana.

Lo hace lentamente.

Como el sol ocultándose tras la dunas.

Con la cabeza gigante y el cuerpo cada vez más pequeño.

Y tiene un sueño.

Pero no lo cuenta.

## Segunda versión.



El Sr. Caillois ve pasar la eternidad al borde de una bañera.

Es posible que en Francia la percepción única de un tiempo no llamado al límite lo hubiera desconcertado.

Buenos Aires es más receptivo: la guerra se agazapa en otro espacio, del que discontinuas llegan algunas cartas.

El Sr. Caillois hace cuarenta y cinco minutos que acunó el iris de sus ojos en un vaivén: una esponja mimetizada en patito claro.

Esponja patito, jabón perfumado más a la derecha (Pongo no, otra cosa), sales marinas en un frasco magenta: una constelación.

Un sistema.

Todo es un sistema.

La mitología griega, por ejemplo. Un motor cuyas piezas a su vez forman historias que a su vez reforman un mapa astral.

Relatos, nouvelles, sexo, violencia, cavilación: todo en el cielo.

El Sr. Caillois lleva ya dos años y medio viviendo en la misma casa.

Alguien se quejó.

El galo hiede.

El galo ya no dice con Auden: «Podemos vivir sin amor / mas no sin agua».

La esponja patito apenas se mueve.

La representación del tiempo en un trayecto quieto.

El Sr. Caillois sabe que la Sra. Victoria ronda como Alí Babá detrás de la puerta.

Es así: un baño obligado. Cinco días acomodado en el mismo traje parecen haberlo delatado.

Tiene un libro: «La física de Marcial».

Hace que lee. Como el patito hace de patito y a la vez de esponja.

La tipografía se nubla y entre las ruinas de la página surge un pasado etrusco.

¿La guerra lo borrará todo? ¿Es cierto que fortalece la memoria?

Otra vez pasos que se oyen familiares.

«La Física de Marcial» resultó un texto bastante soporífero, pero al Sr. Caillois se le acaba de ocurrir una idea.

Una ucronía, o sea, un tiempo inexistente, pasado, posible, mejor.

Ve la pampa, desarrollada en toda su metafísica, en el aliento indefinido del siglo XVIII.

Y ve un napolitano, extasiado y perdido.

Sabe, va sabiendo a medida que lo sigue mientras camina, que se llama Vico, Giambattista.

Vico parece extraviado pero alegre. Sin dudas acaba de descubrir algo que lo inquieta y sugiere la pérdida de un nuevo tiempo.

Vico se le aparece con la cara de un irlandés, un protegido de Sylvia Beach: Joyce. James Joyce. Claro que sin anteojos.

Camina sin rumbo. A lo lejos, cual oasis, lo atrae un rancho.

Otra vez los pasos construyendo familias de intrigas detrás de la puerta.

¿La esponja patito los oye?

¿Los oye Ud., Sr. Patito hecho de esponja?

El Sr. Caillois se distrae y pierde la ruta al errante Vico. Ahora focaliza el rancho. Pero nadie adentro.

Como si el rancho se lo hubiera tragado. Tragado en el medio de esa nada con abedul.

Pero ¿es un abedul?

¿Se habrá subido al árbol?

Los pasos, más familiares aún, dicen algo, pero el Sr. Caillois hace que no escucha.

¿Que hora es? | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

Qué jabonoso es todo esto. ¿Y si el patito de esponja se llamara Rabelais? ¿Chateaubriand?

¿Qué hora será?

La mitología es un escenario donde la política se explica a los ansiosos que no saben resguardarse de los males de la polis.

Pero ¿era un abedul?

La victoria de los pasos ya se acerca al zapateo desenfrenado.

El Sr. Caillois tiembla. La eternidad puede acaso que no sea tan eterna.

Tromba.

Más que sismo.

El baño te sacude y el Sr. Caillois hunde involuntariamente brazo y libro en la bañera. El pato aún no bautizado Cha-teubriand o Rabelais huye bajo rastros de espuma.

Un esplendor definitivo ingresa en esa otra palidez, ahora más visiblemente llena de azulejos.

Y de anteojos.

Cosas que escrutan.



### Tercera versión.

El Sr. Caillois ve pasar la eternidad al borde de una bañera.

Francia ocupa, mientras tanto, un minúsculo predio de su lóbulo frontal izquierdo, cercano al parietal. Una electricidad delicuescente, cargada de rumores brucknerianos bajo la aceleración de los agudos en débil cascada.

Hubo unos acueductos en su infancia: ruinas romanas y piedritas secas de un tiempo no llamado a límite.

La fantasmal Buenos Aires reclama materiales insistentemente ventrales. ¿1942? ¿1943?

La guerra agazapa otros costados, desde donde discontinuas aparecen algunas cartas. El Sr. Caillois hace cuarenta y cinco minutos decidió acunar sus iris en un vaivén poco casual. Una esponja mimetizada en patito sospechosamente claro.

La consistencia del jabón desliza su amenaza. Se funde en cuatro imágenes, todas ellas piedras de procedencias indecibles.

La forma del pato, aún en porosidad, se recorta en milenaria y posiblemente alquímica consistencia.

La inutilidad es un efecto más, entre otros, que no se hermana con la despreocupación. No. Me parece que no. No.

No se considera un inútil sino un escritor de textos inútiles. Un pensador de lo inútil, aunque siempre alerta sobre la utilidad de la inutilidad.

No se registran ventanas. Un azulejo blanco jamás será la cristalización de la nieve.

Dos azulejos no hacen el Polo.

No se conocen los patos del Polo. Sí sus estrellas. Piensa en una esponja que pueda absorber el Polo y decodificar su sabor.

Los polos señalan los límites en cada extremo. La noción de extremo puede ser una idea inútil. O no. No.

Los pasos, en su ruido-puro-envoltorio, juegan desde el medio.

La percepción se expande al vaivén de la breve singularidad entre el centro lleno y polos igualmente ocupados.

Agujeros de diferencia.

En otra rotación un globo: América será el centro (como los pasos que oscilan tiernos) y los Polos (los extremos inúti-

les) Europa (que se curva) y Asia (que aparece apenas salpicada por los arrabales de Oceanía).

En el todo el agua (propio del planeta Tierra) y como cabezas olvidadas se alzan en superficie fragmentos sólidos, gigantografía insular, continentes.

El Sr. Caillois y el agua.

Ahora quiere soñar que se baña. ¿17:45?

Anota: «sueño que me baño». Baño como verbo y sustantivo. Psicastenia monumental. Los azulejos metaforizan el resto (los pies, unas manos nerviosas).

El Sr. Caillois es el baño. Shinto.

Baño: el sustantivo traviste el ambiente.

Baño: un sólido enfrenta a un líquido. La relación renovada entre un sólido y un líquido. Jamás dos sólidos o dos líquidos. Baño necesita confrontación.

¿Y en los Polos? El sólido es también agua, congelada. Otro estado: Mundo Agua. Agua enrarecida, afectada, intervenida, solidificada. Agua versus agua.

Baño como desdoblamiento de los mismo en los Polos.

Baño es lo que se sumerge. Sagrado. Bautismo. Transformación.

Lo sumergido es lo mismo transformado.

El Sr. Caillois puede que no sea el Sr. Caillois. Es él mismo en otro estado.

Ergo: no es él mismo. No. No.

Es un sueño. Un baño.



Cambian, varían los porcentajes.

El Sr. Caillois recuerda seres que se desarrollan en distinta posibilidad ante el baño. Los anfibios. Otros. Porcentaje alto.

¿Cuánto tiempo en el agua? Dentro. A medias.

Si mucho es, ya no es un baño. Igual que la proporción de los líquidos.

Una cantidad razonable se llama beber.

Mucha cantidad, ahogo.

El tiempo fluye como el agua.

Oceanografía de pasos.

—RAFAEL CIPPOLINI

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)



# LAS IMPÚDICAS EN EL PARAÍSO

(fgms.)



*En el origen el paraíso era de las impúdicas...*

**Las impúdicas:** -Madre: *el cuerpo de la desgracia.*

-Niña: *la enamoradiza.*

**El Amante Pez:** *padre ausente.*

**Hadas Locas:** *hermanas prostitutas.*

**Efebos Fumantes:** *hermanos filósofos.*

**Lobos, ciervos, caballos y demás:** *amantes inmundos.*

## **-I: Jardín de los azules**

Soy la Resbaladiza, la que se acuesta con los caballos en la aleta lacia de la luna. Soy la primorosa de los pies temblando por la fatalidad del oleaje, por el desliz de los niños mojados, por el sedante en la frente de mi Amante Pez. Soy la Duendesa del diente partido y tengo una niña igual a mí pero inversa. Ambas salimos con capitas a buscar a los desposeídos, a los huesudos naufragos, a los lunáticos que yacen amortajados de hielo.

Llevamos carretillas metálicas y navajas, afilados sonajeros y luces de neón, también whisky y patas de rana. Si la noche tirita los pájaros sucios de la arena salimos con sandalias o muletas, si la marea nocturna alisa las rocas vamos de pies desnudos a la diversión. Así, llegamos las impúdicas al jardín de los azules.

¡Oh, los ahogados, los ojos crudos, las escuálidas ropas, el pelo lleno de tortugas y huevos, la carne! ¡La carne blanda del ahogado! Y las dos besamos a los blandos, bailamos con las panzas al aire, con las axilas desatadas y las tetas huecas de moretones. La niña canta desahogada y se resbala. Por el lunar del ojo se refleja el tropel de caballos que raja la orilla desafinando el paisaje tras las afiladas playas del fin. Los caballos son negros y corren alzados por la visión de nuestras enaguas traslúcidas. Nosotras fingimos correr mientras esperamos el rapto con las lenguas flojas.

—¿Son corceles desvaídos o enormes perros de la arena? —feroz se monta la niña.

—¿Son sus lomos lamibles? ¿Son de temer? —la niña se enreda las rodillas al jadar.

—Madre, dime ¿quiénes son los que me comen con deliciosas fauces? ¿quiénes son los inmundos que me manchan?.

La niña se aleja aturdida por la manada de atroces. La Madre, yo, me dejo caer en el rocaje con la jeta torcida y dudosa de la palidez.

## -II: La pena

La niña ha vuelto envuelta en horrorosas crines. La muy osada ha caminado hasta mí con el pecho de huesos salientes, con la boca desparramada y cantando:

*«La pena, la puta pena en el ojo crudo de la enamoradiza,  
de la carnicera encantada con su sucio peinado.*

*Tan bonita se hunde la lacrimosa perturbando el oleaje.  
El pájaro del labio deja sus alas para el enlace enloquecido  
con los itinerantes en el sueño de la percanta.*

*Tan bonita la lacrimosa canta.»*

La muy feucha desmayóse y he debido cargarla. Ha pesado más que mi desconsuelo.



## -III: El culito

Sobre el pantano desfilaban los Efebos Fumantes con el culito pálido de la desgracia. Se meneaban charlando en la vanidad de las flores del agua.

—Me desconcierta el plúmaje en el cuerpo. ¿Acaso no es en exceso... pudoroso?

—A mi parecer es un desnudo al revés, un desnudo de la fragilidad del aire.

—¿Y las pieles de las bestezuelas?

—Un tapadito para los huérfanos.

—Y entre la piel y las escamas ¿cuál dirías que es la más afilada?

—Oh, no no, el filo es un decir de los que aman...

Las alucinadas voces fueron internándose en la profundidad de las flores. Levanté a la dormida y caminamos con el mirar flaco de los que están huyendo.

## -VII: Degeneradas

Por la noche desperté con la niña amarrada del pelo, estaba fría y aún feliz. Ambas nos despreciamos ojeando la luna hasta que un ruido sin ira nos sacudió el abrazo.

La orilla estaba tendida de fuego. En el agua las focas desdentadas, los leprosos pulpos, los leones de mar tocaban tambores de lata y tomaban el rojo gin de las os-tras. En la arena Las Hadas Locas se paseaban con sus espejitos lijados, con sus alas de deshabilé, con sus tacos a punto de arder. Las Adorables Aladas mezclábanse en zurdas danzas por la cornisa del agua. Al suspirar las bestias, ellas se desvestían muy despacio: las medias, los collares, las peinetas. Los soleros giraron en el aire desnudándolas. Las Degeneradas acercaron sus cuerpos al fuego. En lo rojizo de la luz deleitaban a los adulantes con la rareza. Algunas tenían tetas transparentes o de pana, otras tenían el pecho hundido y peludo, los vientres padecían ombligos anchos como bocas de cadera a cadera, los pubis eran calvos o tenían un miembro largo lleno de escamas, las piernas eran idénticas en delgadez. Al voltearse Las Pecaminosas vimos sus alas encendidas de azul y enseguida el alce hacia la noche. Las lengüetas de los ya bebidos bichos se colgaron de los pies de Las Hadas. La niña me preguntó vanamente:

—¿Y a mí, madre, cuándo van a crecerme las alas?

## -VIII: Véndame la boca

Mi madre muda viró sus ojuelos hacia el mar. El fuego debatíase en sus últimas toses. Un hueco de toscos remolinos dejó salir una voz demente y filosa.

—Las alas son para los muertos. —El Amante Pez contestó desde el fondo de sí.

Lisas mis orejas se cayeron de euforia. ¡Qué endiabladas amígdalas, qué garganta tan afinada y venenosa!

—Mis aletas tiemblan por los besos de la loba escuálida, la deliciosa de los dientes rasgados, la amorosa...

Mi madre sonámbula se dirigía hacia el monstruo partido: pecho de hombre, cola de pez.

—¡Ven, véndame la boca, déjame dormir en tus huesitos de cierva, de loca!

El Amante degollaba vocales al hablar. Mis patitas se frenaban para no partir; desesperada até mi flequillo a las rocas.

—Dame la miseria deseada, la impudicia de la niñez, dame saliva, lagañas, gotas...

Mi madre fue tomada por El Pez delante de mí. Pude ver los detalles del roce y sus destellos. Él la devoraba sin muelas, ella esperaba al vampiro y nada. Solo un agónico enlazarse y desenlazarse desnudos, rabiosos se frotaban resbalando uno contra otro. El franel iba desgajando a los amantes que morían de furia. Me dormí, cuando desperté amanecía y los acariciantes se miraban humillados.



## **-IX: La caza**

Nos bañamos con el sol saliéndose del estanque. Enjabonadas peleábamos por espuma, torcíamos esponjas o melenas, sacudíamos las cabezas salpicando, nos fregábamos sexo y paladar. El ejuague nos fue dejando lánguidas, deliciosas para salir a cazar. Íbamos desnudas con el cuerpo untado de semen de liebre, el aire selva erizaba las trenzas, las armas heladas golpeaban las espaldas al caminar.

En el hundimiento de las hojas asomaron los monos negros y los halagos: «Pirujas, subid, entregad el meollo del alma y su molleja». Las colas negras se desataron hacia el suelo enlazando las axilas de la niña que empezó a reír brutalmente, poseída por el desconcierto. Tiré un tiro, dos y más hacia los árboles temblantes, cayeron algunas pieles y otras tantas se escabulleron. Un mono gordo susurró desde un hueco: «Dadle a la niña su propio cuerpo».

Las horas posaron su peso, hacia la tarde la sed anudaba las voces con ansiedad tremenda.

—Madre, quiero un ciervo.

—He cazado para tí un buey rojo, dos de los leones más crueles, un rinoceronte de cuerno inmenso... ¿Para qué quieres un ciervo?

—Para casarme con él.

Envainé la escopeta y arremetí el planterío con fiereza materna. Corrí, perdí los pies en las piedras, grité agitando mi gancho de caza hasta cojer al pobre ciervo.

Al volver la niña me esperaba anhelante, erguida frente al arroyo lucía su enagua más ajada. Al ver la presa quedó deshecha en llanto. El ciervo era hermoso, enfermizo, escuálido como diamante, tan pequeño y lastimoso su rabo, tan enormes sus ojos claros.

Lo empujé contra la niña y él retrocedió tímido, fascinado por la boca blanda y las manitos alzadas de su joven amante. Se miraron descontroladamente hasta aplastarse en un beso tosco, dorado.

## **-X: Amorío**

La nupcia fue dulce bajo la luna endiablada. El cortejo de los caballos lloraba mansamente entre las hadas que ebrias toqueteaban a los monos, niños, lobos y demás invitados. Los novios devoraban los pájaros del agua, silenciosos comían y se besaban y comían el manjar desplumado. Hacia el final de la noche los desposados partieron para amarse en las grutas del Diantre. Sobre los restos de la velada pasaron los Efebos Fumantes con el culito ya tornasolado de tanto flagelarse.

—¿Has visto que el amor enmudece, deja la boca saturada de espanto? —Es la enfermedad del beso y su baile mudo en la miseria. —Entonces... ¿entre el amar y el decir hay un puente imposible? —No un puente, un filo como una lengua de plata que separa los cuerpos.

—¿Acaso no se podrá decir «amor» sin herida?

—Nada se puede decir si se une la carne en el desierto. Los muy afeminados se alejaron peinándose los bucles con farsesco empeño. El brillo de su andar era inaudito; patinaban por la escarcha hacia la línea del cielo.

## **-XI: El duelo**

Ella invadió mi sueño de alaridos, al despertarme la ví avanzar en sangre como una vírgen demente. Se retorció y gemía de furia, entre los brazos cargaba el cadáver del ciervo.

*«Yo, soy el hada del hambre*

*Soy la devorante y merodeo con el alma movida en mi cuello  
tras el pulmón un anzuelo diminuto me demuele  
viola mi frente la mancha del miedo»*

La niña cantaba tibia, arrojando los restos mordidos al mar. En inmunda ceremonia se inclinaba hacia los peces y lagrimeando tarareaba de nuevo.

Ya nadie escuchaba su canto enfermo, los cuervos jalaban su pelo mientras un ejército tortuguil defecábale talones de celos. Los caracoles la humillaban lanzándole piedras y pétalos negros. Una foca la tomó por detrás incrustándole la aleta de prepo entre las piernas. Ella corrió y corrió hasta caer sepultada de boca y teta contra el fango, las aves rieron encantadas diciéndose en secreto:

—Duendes, rancios, en el entierro de la que quiso ser puta y preciosa pero no tanto.



## **-XII: La niña y su nombre**

Los detalles del luto fueron funestos. Desayunaba violetas en leche y tejía redes para pescar estrellas secas. Me mantenía cerca de mi madre por temor y pensaba en mí obsesivamente hasta que me dolía el silencio.

—Madre, mora de carne, he sido la más impúdica del paraíso y aún no tengo un nombre.

—Mocosa mía ¿qué crees que esconde un nombre?

—Un nombre esconde una nota debajo del alma.

—¡Qué parafernalia! Te vuelves cada vez más fanática del abismo.

—Dicen que cuando alguien dice tu nombre ese sonido tiembla y ahueca los huesos deliciosamente.

—Pero aquí, en el edén obscuro no hay nombre ni descendencia, éste es el limbo infértil.

—¡Eres tan puta en la boca!. Tienes el Narciso colgado de la garganta y tu lengua coja, posesiva torna tu poesía en enano.

—El paisaje siempre es espejo, pequeña, tú eres mi espejo inverso y viceversa.

—¡Basta de virajes, quiero mi nombre y mi propio cuerpo!

—Tú tienes todos los nombres: la niña, la impúdica, la lacrimosa...

—Ya no quiero correr impudicamente por el jardín con una cola de nombres falsos.

—Niña loca, si te pongo un nombre te doy la muerte.

—Madre, desgracia, déjame morir en tu boca.

Mi madre me besó y me miró laciamente. Su beso trajo mi nombre y desató la lluvia del fin del paraíso.

## **-XIII: El fin**

—No hay nadie ya en la ridiculez de mi sexo diminuto, ni la niña ni el Amante Pez me aman. El paraíso vira a pantano sin la música rara de las impúdicas y se hace lacio el silencio del mar.

La madre hablaba colgada como la serpiente del árbol, la lluvia feroz inundaba el paraíso y ella resistía en la rama, sin rezar.

*Al fin del diluvio vino el reinado del Padre y su niño.  
Dicen que, en su paraíso, nunca existió la música en el mar.*

Ninguna de las *alógenas escrituras* fue editada hasta el momento. Nada que decir a favor o en contra de *Las Editoriales*. Sin necesidad de resistencias o adhesiones, *Ellas* proliferan o involucionan solas, como el capital o la policía del capital: el mercado. Pero a la poesía o a las escrituras-quasar no les queda sino romper el mercado o no hacer nada con él (aunque por fatalidad más que por decisión: hay *algo* que no se resigna a ser libre con permiso de la policía —Martín Adán—). Rompimiento que a nadie preocupa y ni siquiera a quienes escriben: al alógeno le es indiferente el resultado de su escritura, incluso si a *eso* que aconteció le llaman novela, nouvelle, relato, poesía (ni siquiera si se trata de esas especies alicaídas de prosas poetizadas o poemas prosados), o bien si no puede denominarse bajo ninguna de esas formas genéricas o trans-genéricas (¿qué habrá sido *El amhor, los orsinis y la muerte*, de Sánchez; *Aventuras de los miticistas*, de Libertella; *Catatau*, de Leminski; *Una impecable soledad*, de Hernández?). Atrae al *allogen* otra cosa, atractor cuya función será tentar, con ese poder de irrupción que combina aberración y severidad, al espíritu que pone en marcha (Artaud), las transformaciones a las que entrega, sus lentas invitaciones y sugerencias insistentes, su *apetito*: acceder a ese punto de no elección según el cual escribir ya no depende de la gramática de la conciencia deliberativa ni de automatismo alguno, sino de un régimen de intervenciones fulmineas y de (tras)lucidez lentísima («Cuatro, cinco horas después se pro-

duce recién un efecto»), al que se accede por exploración y poder irruptivo y que mezcla los órdenes recomponiéndolos en una inecuación de grados (y a cada variación de grado un cambio de naturaleza —agregaría un deleuziano—). Y sin embargo, los andariveles de la recepción editorial-mediática siguen hundiéndose en la *interpretancia* de un periodismo cultural acostumbrado a los imperativos de su máquina dual que no sólo interpreta, sino que al estar triunfando desde hace más de un siglo (¿algo más primario —por ignorar los *medios*— que el periodismo?), llega incluso a *producir* escritores: «Él: novelista»; «Yo poeta»; «Él: realista»; «Yo barroco»; «De los 90»; «De los 80», y por si poco fuera: «sinceridad vs. estilo», «forja vs. efluvio», «trabajo vs. inspiración», «joven vs. viejo», «gay vs. hetero», y en esa maquinita trivial —pero sin ligereza (gravedad de lo dual)— se basa nuestra crítica cultural más media y nuestra letrada charla, e incluso: la manera única de dar existencia a la escritura según esa cuadrícula (lo anti-reticular *en persona*). Pero si la escritura encuentra algo que la eyecta de marquesina para inyectarle una fuerza, una materia de desmarque, eso es, a toda imprecisión sin crónica y aún pre-histórica (vendrán las novelas pre-históricas), un estilo o un procedimiento que la intervienen por completo (aunque troceándola), procedimiento que borra el pseudo-problema de los géneros y generaciones con sus dialécticas opositivas de Kinder (sean formales o sociohistóricas), porque su trance o *tratamiento* es lo único que opera

y tiene éxito (aunque acaso: masivo fracaso al empañar las mirillas discursivas). Procedimiento sin derivaciones de complejidad taxonómica ni pulsado por arduos protocolos de fórmulas a la europea: se basta con una mano que traza y un ojo que lee la vida de Akhenaton mientras el otro espía la revista *El intocable*. Intrincada, atravesada sencillez que nada ahorra y sin embargo desimplifica lo posible, produce lo inesperado aunque en el reverso de lo inesperado producido dentro de esa unidad formal que llaman ficción («la ficción me deja indiferente», Leminski). Quien así traza pertenece de hecho a los *intermedios masivos de exploración*, y en esos hiatos de ruido blanco divaga: ni joven ni viejo, ni de los 80 ni de los 90, ni escritor de ficciones ni poeta: escritura del proceso y del procesado. Así lo incierto viene (y va): ¿a quién le interesa un Novelista (joven), un Poeta (de los 90), un Crítico (de los 70)? Al alógeno no, y cada vez le interesa menos. La molestia editorial-periodística contra lo indeterminado (que incluso se puede volver una prohibición) es tal vez la inyección de muerte que La Literatura se merecía. Ahora más que nunca estaremos en paz (aunque inquietos: por umbralicios) porque nunca seremos *literatos*, tal vez nunca haremos *Literatura* (faltará generación y mercado —la *brainpolice* de cada día nuestra—). Por fin —y como siempre— los escritores podrán escribir lo que quieren (Libertella) o lo que en ellos *quiere*. Porque como nunca antes serán los irrepresentantes, los últimos en interesar, los primeros en ser descartados por pretencio-

sos o extravagantes (por sus derivas entre-generacionales).\*\* Curioso resulta entonces el término de impugnación que vuelve a acuñar la sociedad *artie*: «pretencioso» es la enojada injuria de época. En una misma revista, en un mismo suplemento, en una vernisage conversada, especialistas ensalzando una escritura por no ser pretenciosa o desestimándola por serlo. Revisitada moral de los ahorristas y de los planes de ahorro (de las perezas y renunciadas de lo inteligible, de lo posible a cuenta de eficiencias), en todo distintos a los *planes de consistencia* que aspiran al ritmo de las metamorfosis sin estado de convergencia. *Ideologema*, podría llamar un bajtiniano —no quien escribe— a esa palabritaguño, a ese momento del horizonte ideológico de época, recurrencia del texto reseñístico que marca a fuego y homogeneiza hacia el *medio* a los censores *ninenties*: los nuevos economicistas tardíos quieren pasar por minimales (ofertas de intensidad realeada pasando por operaciones de silencios) cuando no se trata sino, otra vez, de la urticaria que produce lo indeterminado, lo fugado de cuadrilla económica. Y ante todo el principio de ese ahorro es de orden sensible: no dejarse inquietar por una operación que se va de yemas, impugnarla por no obedecer al puño cerrado del cerco ahorrativo (cuando el ahorro es la base de la censura). Si hay una moral que aún puede preocuparnos es la del estilo (ritmos, velocidades e irrupciones, y ya no minucias de la medición de *estilista*), una práctica epidérmica de los procedimientos, un *feeling* sin raza ni blues, que llevará más bien a un *ethos allogen*, a una *xenoética* («andar perdido pero con una dirección que emer-

ge del feeling o del swing, o del estilo (...) los afectos son leyes que gobiernan y mandan (...) y el afecto perturba estilísticamente»: Hernández). Porque abunda la persistencia de una repulsi3n ahorrista contra el procedimiento, de un microdecoro a reacci3n contra los hiper o hipofraseos de infraestilos (aún y sobretodo entre los hiperestilistas progres de Editoriales, esos *millonarios de la lengua* —otra clase de ahorro, otro tipo de stock—), de nuevo se trata de la reacci3n ante la curva física, ante la dietética de una *xenoterapéutica* del aventurarse (*monjes terapéutas*: ausentes —pero orbitales de un ingreso—). Problema básico a tener en cuenta para una *xenoética* de *procesados*: la traici3n y la fuga, a la vuelta de ese terror que suscita la sola posibilidad de la más alegre traici3n a lo legible (¿pero qué es lo ilegible?), al editor (¿aún existe?), al público («¡Adi3s lector!»: Macedonio). Estas *alógenas escrituras* alcanzan a trazar la línea de dentici3n que podría masticarse al cordero de lo inteligible e intencionado (escrituras a las que no se les nota la intenci3n de pertenecer o de aparecer *como*(do): ni la profundidad intencionada del género ni la frivolidad intencionada de una obvia degeneraci3n se muestran aquí). Pero se vienen los años del colaboracionismo ahorrista y de la falsa austeridad sin disonancias, y no precisamente la reclamada por Burroughs al proponerla como eje de resistencia para un experimentador que se *mete* con demasiadas materias y materiales, con demasiadas *fuerzas*. Escriba *con pretensiones* interplanetarias, casi de *extra-tierra*: «nos, los Irrepresentantes del pueblo que no viene, reunidos en Egreso Singular Consistente, por fata-

lidad y no elecci3n de las operaciones que lo componen, en ahondamiento de actos insistentes, y por el ethos de intervenir la reuni3n, afianzar la delicia, evaporar la casa interior —exterior puro que se puebla—, promover el extravagar general y asegurar los beneficios de la otra edad, para nosotros, para nuestra futura anterioridad y para todos los alógenos del mundo que sepan procesar el suelo que no vino ...».

En diversos grados estas *leprosas* intervienen en la *Literaturnost* argentineditable, hacen irrumpir otros *tratamientos* con todas sus diferencias y cromatismos contrapuestos o afines. Ni bueno ni malo. Marcha. Se imprime.

—ELLIFF CE.

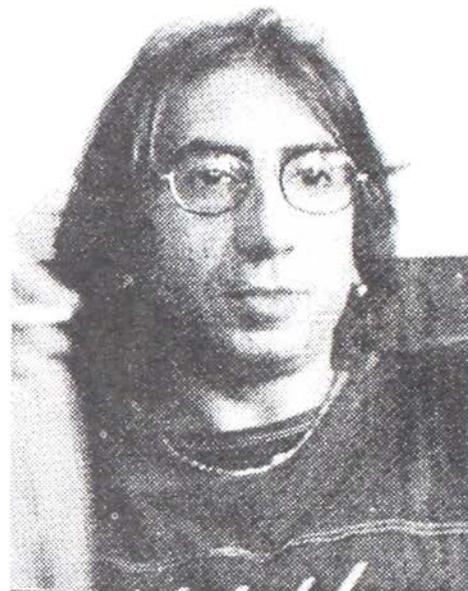
\*\* La noci3n de generaci3n presupone siempre lo que hay que explicar. Su característica es no aparecer como lo que tiene que ser explicado (más bien: hacer pasar el dato —modelo a asimilar o su descripci3n cuantitativa, por una explicaci3n o problema: promover la acumulaci3n de stock generacional sin la cual no habría historia cultural que contar). Y ni siquiera es que le pertenezca la potencia de la generaci3n espontánea o de la autoinvenci3n, porque una invenci3n que se precie jamás produce un efecto de similitudes representativas, más bien todo lo contrario: sigue tangentes. Cuando la generaci3n es un efecto de mercado o de círculo que se quiere mercancía, abriendo esa clase de posibles que son a su vez y desde el inicio un cierre, se *sub-leva* la posibilidad de los *entre-generacionales* fuera del modelo de circulaci3n, en nada carentes de modulaci3n y abriendo posibles de tangentes extracirculares, sin círculo entre ellos ni generaci3n *en-década*. Posibles casi indiscernibles de su imposibilidad misma entendida como potencia y avería: de allí su intensidad y pretensi3n: su *alcance*.



# NÉSTOR PERLONGHER

## Voz alta

Por todas partes, textos dispersos, recuentos, alusiones, homenajes. La presencia intelectual de Néstor Perlongher (Avellaneda, 1949-São Paulo, 1992) se ha vuelto inescindible de la configuración de su persona ética. Aun cuando no siempre se concuerde con sus ideas o no se compartan necesariamente sus experiencias vitales. Esta ética remite al *estar jugado*, al *ir a fondo* —aquello que Roberto Piva llamaría «un poeta experimental porque lleva una vida experimental»—, casi por descarte de cualquier mediotono o monotonía, sin amputar jamás la intensidad. Su compromiso, que se explicita, a nivel de la escritura, deslizante zona de propuestas, revisiones, reclamos, abrumó en vida a más de un coterráneo: tanto la adhesión epigonal como la denostación supuestamente teórica, parecen manifestar una misma intolerancia hacia su afán de lucidez, más que de claves, movedizo. En cualquier caso, Néstor atravesó la mascarada; fue un estratega semánt(r)ico, un artista de la acción poética y uno de los pocos poetas argentinos capaces de asumirse, según la práctica chamánica, en tanto conector de energías (*flujos*, diría él). En su denuncia constante del autoritarismo impune, en su señalamiento del éxtasis en tanto expansión sensual de la conciencia (en el sentido de una panerótica), puso el dedo en la llaga de la caducidad de esa lógica represiva que sostiene la ilusión de cualquier identidad, en tanto fijación que restringe la percepción sensible. En este sentido, el *obra perlonghiana* aporta, como pocas otras, en el estrecho corredor que va de los años 70 a los 90 en



una América de tradición hiperviolenta, una poética ampliadora de la capacidad de atención: no sólo a la intelección problemática del contexto, sino a la posibilidad inmediata de nuevos destinos. Poética del éxtasis, pero también registro de la desintegración, se hace cargo de la paranoia argentina ambiente, encubridora del invierno de indiferencia que acumula como fósil dolor una sociedad que pierde fe en el albedrío; de la ficción, de consecuencias humanas todavía incalculables, de nuestros supuestos nosotros: nominales, pronominales, colectivos, íntimos. Su escritura (su pensamiento) se concibe acto de libertad entre un espectro de inagotables represiones sobre la percepción (*país expulsor*, le escuchamos decir en más de una oportunidad), y, en su drástica verdad de ser experiencia, se propone exploratoria, expansiva ya desde el *micromar de las sílabas*. Si su poesía, reunida según sus propias indicaciones, ha merecido el título de *Poemas completos* (1997), la recopilación que ordena parte insoslayable de sus ensayos y escritos en *Prosa plebeya* (1997) permite, todavía, vetas y aberturas. Entre los inhallables, la curiosidad del artículo «Manos cavernarias» o el fragmento de entrevista; entre los inéditos, la conferencia sobre el portuñol (que incluye una versión divergente del poema «Acreditando en Tancredo»), el ensayo sobre *Los Tadeys* o la espesa carta a Guattari, en el tono de extrema digresión que signa su faceta más (agitadora perpleja) *neobarrosa*. *Patchwork in progress*: brindis a su presencia votiva. —R. J.

---

Agradecemos a FAPESP Fundación para el Amparo de la Investigación de São Paulo y a la FFLCH.USP, Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de São Paulo, cuyo Archivo, bajo el cuidado de Jorge Schwartz, nos ha cedido, vía Adrián Cangí, gran parte del material aquí incluido.

# EL PORTUÑOL EN LA POESÍA

Las veces que tengo que discursar en portugués suelo comenzar disculpándome por el hecho de proceder a una destrucción simultánea de dos lenguas. Esa destrucción a que procede el portuñol nos es familiar por lo temida, ya que constituye el horror de los profesores de español como una interferencia o ruido. Ese carácter de error, atribuido por principio al portuñol desde el pulido y fijo esplendor de las lenguas constituidas, le es constitutivo a la jerga, condenada a una difusión marginal. Marginalidad en cuanto a su status académico (no he podido encontrar trabajos específicos sobre el portuñol, aunque sé de dos tesis de maestrado en curso en el área de lingüística) y también en cuanto a sus usuarios: el portuñol, arriesgo sugerir, no parece proceder sólo del flujo migratorio español que se vierte sobre el Brasil (en el curso del amplio movimiento de desterritorialización de las masas europeas), sino resultar también de un incesante flujo de poblaciones entre el Brasil y los países de lengua castellana circundantes. Una parte de esta población está formada por un ejército nómada, una masa de lumpenes que se desplazan de un lado a otro de la frontera. Si pensamos en la presencia de palabras comunes tanto en el lunfardo rioplatense como en la gíria brasileña (mina, bacana, tira, cana y muchas otras), podemos relacionar ese uso compartido de un lenguaje originariamente carcelario con los viajes de los lumpenes. El personaje del «argentino» suele frecuentar la literatura delincencial, como en el caso de *Boca de Lixo*, de Hirohito Moraes Joanides. No creo difícil encontrar ejemplos del lado transplatino.

El reciente exilio masivo de uruguayos, argentinos y chilenos en el Brasil, consecuencia de las brutalidades dictatoriales, ha contribuido para reactualizar al

portuñol, tornándolo también una suerte de lengua franca universitaria o intelectual.

La invasión afecta también a los hablantes porteños, que ya se saludan entre sí con un «todo bien», «curten» y «transan». También la palabra *careta* de la gíria local se ha transferido al slang de los muchachos del «circo» (los «malucos»). Ella nos es útil para pensar el propio portuñol: travesura del idioma frente a la careticie de las lenguas oficiales. Infelizmente no estoy en condiciones de levantar una arqueología y una historia del portuñol (trabajo que queda por hacer). Mi reflexión sobre el portuñol no partirá de una posición científica o profesoral, sino de una posición de usuario de la jerga. Mi experiencia con ese uso abarca una práctica muy especial, que es la escritura poética. Una reflexión sobre esa lengua desde ella misma podrá ser en última instancia poética. En esa instancia poética el portuñol no valdrá apenas como error o interferencia, sino que su uso comportará un sentido pleno, positivo. Ya que si podemos acusar de error al hablante, no será tan desacreditador acusar de errar al poeta.

El lugar desde donde habla el poeta se muestra excesivamente movedizo e inestable (casi tanto como el ocupado por el portuñol en el habla, que es una dimensión del idiolecto particularmente imprevisible, «molecular»: los «errores» que cada hablante puede cometer al pasar del español al portugués o viceversa son casi innumerables). Para atenuar esa sensación de precariedad, de improvisación, los poetas llaman en su auxilio a otros poetas (de la misma manera que los usuarios de portuñol solemos hablarlo entre nosotros sin miedo a que se nos escape...).

En este caso, pretenderé dar cuenta de ciertos usos poéticos del portuñol en tres textos escogidos

antes por familiaridad que como fruto de una pesquisa sistemática. Son ellos: *Serafín Ponte Grande*, de Oswald de Andrade; *Galaxias*, de Haroldo de Campos y *Capítulo Decapitado*, de Héctor Olea. Después, mostraré un ejemplo de mi propio uso poético del portugués.

## 1. Oswald de Andrade

Serafín Ponte Grande consiente ser considerada como una novela poética. Me valdré de esa licencia poética para referirme a un párrafo, situado al final del libro, en la sección «Os antropófagos», donde Oswald de Andrade «reproduce» el habla de un «encanecido secretario» argentino:

—Uma vez puso dos ingleses nocaute en la calhe! Pasavam e mi daban encontros todavia! Yo me fui arrabiando e exclamé: —Animales! Hijos de puêta! Se volvieron luego diez ou dôce! Mas antes de fechar el tiempo, dê al primeiro uno swing en la nariz, al segundo un chochet en la padaria. Fuemos todos parar en el pau. Se reía de mi muque el jefe de polizia! E me invitó para instrutor de box de su familia! (p. 262)

De este texto en el más puro portugués, destaquemos un insulto: «Hijos de puêta!». Suena a «hijos de puta», pero también puede querer decir «hijos de poeta». Hay una utilización específica del portugués para otorgarle una doble significación, una tensión ambigua a un enunciado que de otro modo no lo tendría.

También es curioso pensar la expresión «fechar el tiempo», donde también se introduce, gracias al portugués, una ambigüedad constitutiva: puede ser tanto «cerrar» como «datar» el tiempo conforme se lea desde una u otra lengua.

## 2. Haroldo de Campos

El segundo caso es el de los textos reunidos en *Galaxias* de Haroldo de Campos, que se presenta explícitamente como poético. En las estaciones de sus galaxias —enmarañados párrafos sin signos de puntuación que abarcan toda una página— Haroldo de Campos practica la intertextualidad (legado de Sousândrade común a las vanguardias cosmopolitas estudiadas por Jorge Schwartz) «interfiriendo» (o infiltrando) al portugués con jirones de otras lenguas: sobre todo italiano (como en «Amorini», un poema sexual) y español, pero también francés, inglés y alemán. Mostraré dos ejemplos de uso poético del portugués (hay otros):

a. El texto fechado el 19/11/63 y situado borrosamente en Granada, comienza en español:

reza calla y trabaja em um muro de granada y calla y reza y  
calla y  
trabaja y reza en granada um muro da casa del chapiz  
ningún  
holgazán ganará el cielo olhando para baixo um muro  
interno la educación  
es obra de todos ave maria en granada mirad en su  
granada e aquele  
dia a casa del chapiz deserta nenhum arabista para os  
arabescos  
uma mulher cuidando de uma criança por trás de uma  
porta baixa y reza  
y trabaja y calla não sabia de nada y trabaja não podia  
informar sobre  
nada y reza e depois a plazuela san nicolás o branco do  
branco do  
branco y calla no branco no branco no branco a cal um  
exame de branco  
o branco um exame de cal pedras redondas do  
calçamento e o arco branco  
contendo o branco a cal calla e o branco trabalha um muro  
de alvura

(...)

cortiça de papel que envolve o coração carnado de  
granada onde um vulcão  
sentados sobre explode e por isso calla y por eso trabaja y  
por eso

Haroldo de Campos procede engarzando palabras o restos de frases en español y portugués en un flujo casi indiferenciado. Consigue que esas palabras hagan parejas fónicas entre sí: «a cal calla e o branco trabalha».

b. Otro texto —fechado el 24/7/64—, donde se mezclan Málaga, Córdoba y Granada, también comienza en español:

mire usted que buena suerte le plantaron la mesquita  
delante de la bodega calamares

Y pasa al portugués:

e um vinho Málaga língua liquefeita em topázio

Más adelante:

.....e se você tivesse  
apanhado laranjas no pátio de los naranjos entrando pela  
puerta del perdón

Nótese cómo las transiciones de una lengua a la otra son súbitas e indiscernibles: se habla simultáneamente en portugués y español.

En el mismo texto se retoma el tema del arabista del primer fragmento:

usted yo soy el único arabista de Córdoba y por cincuenta  
pesetas num  
café na plaza de José Antonio mas para que arabistas se são  
línguas de ouro  
para o luxo do olho...

Retengamos de paso esa imagen que condensa la poética de Haroldo de Campos: «línguas de ouro para o luxo do olho».

### 3. Héctor Olea

Pero, incluso en esos ejemplos, el español y el portugués continúan distinguiéndose. Un uso específico del portugués como «doble sentido» —es decir, apelando a palabras que tienen significaciones diversas o resonancias cercanas en ambas lenguas— lo encontramos en algunos trechos de *Capítulo Decapitado*, libro «experimental» de Héctor Olea. El poema se llama «Un coup d'idées» y versa sobre un «jogo de búzios»:

Adel tinha lançado os búzios para mim...  
Y me tiró los caracoles en una ceremonia secreta,  
a oscuras, con Lenore, en su cuarto...

Olea define la ceremonia como «una versión vudú afro-cubana-brasileña de un ritual órfico», y se pregunta:

Qué dicen los caracoles, viejo y noble Baró?  
—preguntó la blanca inquietud de todo lo que lo vestía.  
E os búzios dizem mais... BUZO 'el que trabaja sumergido en el agua'

A diferencia de Haroldo de Campos, que escribe «desde» el portugués, Héctor Olea es mexicano y escribe «desde» el español. Lo que me interesa retener del poema es la tensión «búzios/BUZO», donde se devela una suerte de pensamiento poético en portugués, ya que una palabra en una lengua se asocia inmediatamente a otra palabra de la otra lengua.

El hallazgo de Olea puede develar cierto «pensamiento bilingüe», en que ambas lenguas se nos mezclan a pesar de los esfuerzos que hagamos para evi-

tarlo. Algunos poetas han preferido desistir de ese control y explicitar esa duplicidad lingüística.

#### 4. *Acreditando en Tancredo*

Para dar un ejemplo de cómo trabajo yo con el portugués, me tomaré la licencia poética de leer un poema, titulado: «Acreditando en Tancredo», que empieza siendo gauchesco y luego se barroquiza, pasando por conatos románticos y terminando en una suerte de escritura de *graffitti*. A esta mezcla la tornan pertinente razones extratextuales, ya que sabemos que Tancredo reúne todos los estilos. Obviamente, «acreditando» está usado en la acepción portuguesa (creer) y también en la castellana (acreditar en la cuenta). Los sentidos de «tan-credo» se verán mejor a través de la lectura.

##### ACREDITANDO EN TANCREDO

El que en la cuenta acredita  
del candidato amigable  
descubre, cuando ya es tarde,  
que se le ha ido la guita  
y que lo que le debían  
ya no lo puede cobrar,  
ni siquiera protestar  
por tamaña tropelía,  
apenas chuparse el dedo  
porque todo lo he pasado  
*Acreditando en Tancredo.*

Ya no hay guerra: todo es paz.  
El matrero y el falaz  
se juntan con el sotreta  
para arrancarle al atleta  
de la inclinada nación

del sacrificio la teta  
—mas después del papelón  
si se jodió no fue al pedo  
porque todo le ha pasado  
*Acreditando en Tancredo.*

A la gran conciliación  
llaman las huestes torcidas;  
no todo es lucro en la vida,  
se regocija el patrón  
al hacer la usurpación  
de rebanarle una oreja  
al obrero que se deja  
coger, con satisfacción  
sin emitir una queja  
pueden cogerlo sin miedo  
que él mismo se lo ha buscado  
*Acreditando en Tancredo.*

Hay que ser muy respetuoso  
si en la calle te patean,  
es mejor hacerse el oso  
y no entrar en la pelea,  
pues puede aquél que te ataca  
estar cumpliendo un anhelo  
y no es por tomarte el pelo  
ni por romperte la caja,  
pero ése que te la encaja  
está currando una alianza  
que le rellena la panza  
y le ajusta justo el dedo  
la joya que has empeñado  
*Acreditando en Tancredo.*

¡Vos misma lo quisiste! Te lo dije.  
Agitaban las borlas el rudo carmesí  
y como a vos se te rajaba un dije  
lo mejor que podías hacer era darle pronto el sí.

Los obreros de la molinera  
se arremolinan en el ruedo  
de la molienda que les orea  
el pelo entrecasto de canes.

Por más que chongos los afanes,  
son irremisiblemente viejas  
y van arqueándose en los toboganes  
a que su decadencia las condena:  
han preferido dejar de pensar  
y entregárselo todo al que se muestra  
orondo el labio, irregular la testa  
aunque excepcional en la molienda  
de los trastos aunados en el camarín,  
lujo de rajes o de robes, hurtas  
de la cachila transpapelar el regodeo de una espina,  
chorreante o huera, que te pincha  
en el punto del ojo  
donde veías pasar a los billetes uncidos a las pistolas y a  
los dijes.

Tú misma lo dijiste, estaba escrito  
que hurtaría nuestros alambres con la habilidad de un  
abanico,  
portugués, inflado acaso de un aire de escorial, madrileño.  
Votan votan los muertos  
y nadie les pisa el ruedo  
pues los han resucitado  
*Acreditando en Tancredo.*

Fantasmas, paraísos escolares, muermas sillas de paja:  
en el batracio de una idea, turbo camandular, filos de laja,  
empuñas el alabastro raído de un indeciso cetro,  
te meneas como si la tuvieras entre las piernas  
pero la tienes en la cabeza, fija, como una calesita de «La  
Unión»,  
Union Bar, entre tangos marrones de dulce de leche ácido  
como el esperma de un guerrero, remoto y falaz, de  
una carroña  
de barquillos donde el barquero se extravía y nunca más  
emerge atravesado en sus anzuelos carcomidos de losa.  
Que le pesa, en la cabeza del conciliador, en el temblor  
de sus infantiles manecillas, bizco  
el cucú invoca al cuco de la bolsa, al general  
en el esqueleto de batón.  
La pifia, si era nevada,  
entonces se la achacaban al meloso  
atardecer, a la farofa cristalina

que se pasaba en cuencas, estanques de verdura  
donde toda la fuerza se perdía  
y apenas servía aparecer airosa en el borde del  
mangle,  
pues la cara se le refucilaba de caireles  
disimulando las heridas  
perlas, en el fulgor del sufrimiento, ficto,  
y no nos hemos perdido en el enredo  
porque ya lo empezamos complicado  
*Acreditando en Tancredo.*

Como una calesita, como un furcio  
que al guiño de sus liendres espejea,  
en la delicadeza de su verga  
hasta hacerse finilla como un hilo  
que nos drapea, una telaraña  
de pagadas:

La Deuda  
Es Infinita!

Y el pecado  
corróenos con la devoción de una maraña  
y aunque nos maquillemos las pestañas  
no podemos evitar que el ojo  
se fije en lo que vio,  
fue prometido pero violo  
fugaz fugar la perla del arca  
y no podía omitirse esa verdad:

la fuga  
en una calesita de morrongos, maullescos  
que descartaban el aullido, discerniendo  
la preparación de una armadilla  
que recoja al trottoir y lo haga liana,  
lila, mortaja lila tras el otoño amarillar.  
Pero te tiene que importar un bledo  
porque el saldo del sueldo se ha invertido  
*Acreditando en Tancredo.*

Lucro feroz del lobo relegado,  
el relampagueo de las lenguas  
de los hambrientos fervorosos ase  
la pira del miserable en la heladera,  
fría, del minero.

La Plata

### Se La Han Llevado Entera!

Sólo nos queda en la heladera  
el sonido de un dulce de lata,  
relampagueo imaginario que  
engloba nuestra gula, grumo grupal:  
el trote  
de las calesas dilapidando  
el chorrido de las cascadas  
que estaban al (...) y al enano  
sofocando las estaciones  
bajo una manta de azulejos,  
es por eso que están tan quedo,  
es el estado que has logrado  
*Acreditando en Tancredo.*

Baja los ojos la mujer celosa,  
el caballero amable la asesina  
con una escarapela en los pezones  
después de reventarla a coscorriones  
para que se habituase a lo que viene,  
ni le podía rebanar el pene  
pues él mismo se lo había vendido  
a un soldado por unas latas,  
era un verdugo castro, casto, airoso  
cuando se inflaba el bálano de plata  
pero era el olor a pata  
lo que le descubría el estofado:  
porque si se lo habían amputado  
no podía lucirlo ahora como una faja,  
más que una estopa, mera caja  
de coscorriones ilegales, que habían acabado  
por gustarnos.

Y si a las listras del fervor no cedo  
es por contar lo que ganamos  
*Acreditando en Tancredo.*

S. Paulo, 6/11/84

### 5. Final

Sólo una cosa para terminar: empecé esta charla desde el lugar del poeta, resbaladizo y sospechoso por antonomasia. Ese lugar suele ser confundido con el de la jaculatoria (no la eyaculación), la retórica huera o el delirio que sirve de festón para un orden que no pasa por lo poético. De ahí que el escritor argentino Osvaldo Lamborghini llamara, en una entrevista, a «sacar al poeta del lugar del boludo». Que lo consigamos o no, no desmiente las posibilidades poéticas del portuñol. Al final —podríamos decir, parafraseando a Nacha Guevara:

«La lengua no tiene nada que ver  
Cuando uno es boludo, es boludo»

S. Paulo, diciembre de 1984

—NÉSTOR PERLONGHER

---

#### Bibliografía

- Oswald de Andrade: *Serafim Ponte Grande*, in *Obras Completas* - 2, Civ. Brasileira, RJ, 1975.  
Haroldo de Campos, *Galaxias*, Ex Libris, SP, 1984.  
Héctor Olea, *Capítulo Decapitado*, Ed. del Autor, SP, 1981.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

[Texto presentado en el Encuentro de Profesores de Español del Estado de São Paulo, USP, 6/12/84.]

# LAS FORMAS DEL ÉXTASIS

—ENTREVISTA DE DIEGO VECCHIO

*¿Qué es el éxtasis?*

NÉSTOR PERLONGHER: El éxtasis es una salida de sí, de los límites del yo, de la mónada individual. Lo que se dice es que el alma parte y llega a otro lado, vuela. Hay muchos tipos de éxtasis. En el éxtasis chamánico se sube, el alma va a recorrer otros territorios. En las religiones de posesión, en cambio, es el dios el que llega. En vez de subir el alma, el dios se encarna en el poseído.

Se discute en qué medida ambas variables del éxtasis son compatibles. En el caso del Santo Daimé aparece la posesión —tipo Candomblé— y también los vuelos. Vuelos quiere decir que hay una posibilidad de transporte a distancia, lo que implica: ¿qué es lo que se va?

*¿Qué actualidad tiene el tema del éxtasis?*

El éxtasis es un tema altamente actual. Realmente el tema de la droga es el gran problema de este fin de siglo. El comunismo ha sido reemplazado por el narcotráfico. Ahora bien, en el corazón de la experiencia de la droga está la cuestión del

éxtasis. La experiencia de la droga es una búsqueda desterritorializada del éxtasis. La palabra clave sería desritualizada o con rituales insuficientes. En la medida en que no hay más lugar para el éxtasis sagrado —o que su lugar se ha visto disminuido por el ridículo—, en la medida en que nuestra sociedad se profanizó, se enyoizó y se racionalizó, la única manera de salir, la más fácil, es para abajo.

El éxtasis entonces adquiere una dimensión de negatividad absoluta. Como el salir de sí es negativizado —salir de sí es salir de lo social, que no es el social de la economía o del marxismo sino otra dimensión divina— nosotros, pobres sujetos, tenemos que salir por abajo. Y salir para abajo significa reventarse, que es una preciosa palabra ya que define lo que se hace con el éxtasis. El éxtasis es la autodestrucción, destruir el yo a costa de destruirse a sí mismo.

En la experiencia psicodélica esto no era así, pero la experiencia psicodélica fracasó. Primero porque fue derrotada militarmente. Cuando uno ve las cosas que le han hecho a Timothy Leary, uno de

los personajes de nuestra historia tan importante como Marx ya que hizo la revolución psicodélica, es escalofriante: lo han perseguido por todo el mundo. Segundo, porque esta experiencia tenía un elemento interno que hacía a su propia endebles: su incapacidad para constituirse como religión. Timothy Leary quiso hacer una religión, pero una religión individualista. Cada uno hacía lo que se le antojaba y no podía ser. Entonces apareció una autoproclamada diosa, Boo-hoo neomarxista, que hacía culto a la obscenidad. Tomaba ácido y aparecía desnuda arriba de una moto. Era una cargada, evidentemente no podía funcionar así y así lo reventaron.

Después del fracaso del psicodelismo, la experiencia de la droga —sobre todo en la novela de la heroína, la cocaína—, aunque no se puede generalizar, se torna un mensaje de muerte. Algo muy degradado, marginalizado. Muy para abajo.

A pesar de todo, en el fondo de estas abyecciones —teniendo en cuenta que lo abyecto tiene que ver con la iluminación, como por



ejemplo es el caso de la mendicidad— hay una búsqueda ciega del éxtasis. Hay que entender que la cuestión de la droga tiene una positividad. No es que la gente solamente se reviente porque quiere morir. No es el Tánatos de Freud. El deseo de muerte es a posteriori, diría Deleuze. Lo que hay es una fuga intensiva que toma el camino de la droga como una manera de buscar el éxtasis. Diríamos como una manera de producir intensidades, pero yo digo que hay otra cosa: buscar el éxtasis.

Entonces hay que volver la mirada hacia aquellas formas más antiguas que le dan al éxtasis una forma divina. Antiguas porque los antropólogos dicen que el nacimiento de la religión está relacionado con las plantas enteógenas. Digo enteógenas para evitar la horrible palabra alucinógena, ya tan estropeada, porque no es ni alucinación ni desvarío sino encuentro con lo divino.

Lo interesante es que esas religiones o ritos o cultos han sido reciclados modernamente. Puedo mencionar dos ejemplos que hacen uso ritual del ayahuasca, el Santo

Daime y la União do Vegetal, que es una manera de darle forma a la fuerza, porque la fuerza por sí sola —la fuerza dionisiaca si lo seguimos a Nietzsche— te desmelenas, te hunde. La fuerza dionisiaca por sí sola es veneno, es tan poderosa que acaba con todo. Hay que darle una forma. Y Nietzsche dice algo interesante: esa forma es estética.

*Entonces, ¿qué vínculos existen entre la experiencia del éxtasis y la poesía?*

La poesía es una forma del éxtasis porque implica, como toda experiencia artística, un estado de trance. La poesía suelta esa fuerza divina, exterior e interior a la vez, aunque parezca paradójico, de toda sujeción racional. Se use algo o no, importa el trance. Las vías para llegar a él son secundarias. Hay gente que se pone a leer otras poesías y ahí le viene lo que antes se llamaba inspiración, palabra tan denigrada, no sé por qué. Como si se pudiera hacer una escritura fría, intelectual, racional. La poesía abre, agencia, dispone planos de inmanencia. No sirve el dibujito del árbol que dice árbol de la *Lingüística*

*General* de Saussure. En la poesía no hay representación sino presentación directamente. El lenguaje se presenta a sí mismo con todos sus fulgores y oscuridades, sus pozos y cumbres.

George Lapassade, que ha estudiado esta cuestión del éxtasis, dice que la poesía moderna es extática porque no remite a una comprensión. No se puede encontrar un código de interpretación y hay que navegar por los flujos que la misma obra poética va indicando. A la poesía no le queda bien un saquito, un corsé que la aplaste y la traduzca a otra cosa. Este tipo de prácticas se hacen, pero son infelices y destructivas de la poesía.

# Acerca del errar por el portuñol

*Hombre, yo no sé por qué te quiero  
Yo te tengo amor sincero  
Diz a muchacha do Prata  
Pero no Brasil é diferente  
Yo te quiero simplesmente  
Teu amor me desacata.*

Fragmento de «O samba e o tango»,  
canción de Amado Regis

En el ámbito de un encuentro de profesores de español del Estado de São Paulo celebrado en 1984, Néstor Perlongher designaba algunas de las varias caras de una lengua especialmente popular en Brasil: el portuñol. Por constituir, ya en aquella época, el horror de los profesores de español, que no lo interpretaban como comunicación sino como interferencia o ruido, el portuñol era condenado a la ilegitimidad. Y este carácter ilegítimo se veía reforzado por la naturaleza de sus usuarios, pues esa lengua se asoció —y aún se asocia— al flujo migratorio entre Brasil y los países circundantes. Tal corriente que, a lo largo del tiempo respondió a motivaciones específicas, sería de larga data y habría dejado marcas no sólo en el lunfardo rioplatense sino también en la *gíria* brasileña. Desconocemos si Perlongher, en el momento de escribir el texto, sabía que José Lino Grünewald sería el autor de *Carlos Gardel. Lunfardo e Tango*. En este libro, publicado en el 94 a través de la editorial Nova Fronteira, Grünewald trata parte de estas cuestiones.

Pero retomando el hilo de las corrientes migratorias, nos gustaría hacer una breve consideración sobre un aspecto al que también se refiere Perlongher: el impacto que sobre la lengua española ejerció uno de los movimientos más recientes. Se trata del de los jóvenes y mochileros. El lenguaje rocanrol de la Argentina, que Paula Bustos Castro define como lenguaje de la calle, de carácter clandestino o marginal, tiene como una de sus fuentes ciertos fragmentos de la lengua de Brasil. En sus recorridos, los viajeros se identificaron con algunas expresiones directamente ligadas a una postura brasileña frente a la vida y, dada la serie de puntos de contacto que la mirada rocanrol mantenía con ésta, terminaron por llevárselas. Es que en la Argentina, como sintetiza Miguel Grinberg, el rock se inicia con la metáfora de construir un barco para partir hacia la locura y naufragar y, posteriormente, se desenvuelve alrededor del diálogo con tal metáfora. A partir de esta interpretación, podemos entender las identificaciones del

roquero con la «libertad» del paisaje tropical, la *curtição* del momento y la enunciación del «todo bien». Como resultado, en los últimos años, ciertos fragmentos de la *gíria* brasileña, después de haber migrado hacia el lenguaje rocanrol, se instalaron en la sintaxis del español o castellano del porteño. Tal es el caso de *curtir*, *careta*, *joya*, *todo bien* y *transar*.

Pero la serie de designaciones que del portuñol hace Perlongher no termina por acá; culminará explorando el singular agenciamiento de la enunciación que de esa lengua hacen otro tipo de usuarios: los poetas. A nosotros, analistas del discurso, nos mueve otra forma de amor por la lengua y, llevados por ella, antes de entrar en el territorio específico de la poesía, nos gustaría considerar e, incluso, interpretar el portuñol del brasileño, esa lengua que, como decíamos al comienzo, goza de una especial «popularidad» en este país. Para ilustrarla, citamos en el epígrafe de este texto, el fragmento de una vieja canción con la cual, hace unos cinco años, Caetano Veloso abría un recital que llevaba el nombre de «Fina Estampa».

En Brasil, desde siempre y en general, la cercanía material entre el español y el portugués contribuyó a crear un efecto de transparencia que se asoció a la idea de facilidad y que, con la excepción de la buena voluntad de gestos oficiales circunstanciales o de la pasión ocasional de algunos sujetos culminó en un cierto menosprecio de la necesidad de someterse a su estudio. De hecho, considerando el estatuto del español en el cuadro de las lenguas extranjeras en Brasil, podemos concluir —de la misma manera que sería justo hacerlo también desde la perspectiva de los países hispanohablantes de esta parte del Continente— que, en el transcurso de este siglo y hasta no hace mucho tiempo, ningún saber le era atribuido o supuesto. Eso contribuyó, de alguna manera, a darle el carácter de una lengua singularmente extranjera, en algunos casos vista como una versión «mal hablada» y, en otros, como una versión «más formal» del portugués.

Y para sostener la hipótesis de esa extranjería «a medias» que preferimos designar como singular, deberíamos agregar que el brasileño guardó —y aún guarda— frente al español una posición de apropiación espontánea que le da derecho a un goce inmediato de esa lengua. Esto significa que la posee, la usa, la aprovecha, obtiene su usufructo (o recoge sus frutos) sintiendo regodeo y dicha. En fin, como podríamos decir en portugués o en portuñol, gozando nosotros mismos de la transparencia de las lenguas, sentiría el derecho de *folgar* con esa lengua. E, incluso, a contramano de las bifurcaciones y divisiones que nos impone la condena de Babel, podríamos llegar a una de las ramas tardías del tronco latino e identificarnos —brasileños y argentinos— con el sistema de referencias y alusiones que nos aporta la forma *follicare*.

Ahora bien, en la proyección de ese español imaginario, una lengua en la que el brasileño no se subordina a ninguna ley, a no ser la de la imaginación y la fantasía, ese sujeto pone en marcha su portuñol. Por el funcionamiento específico de la materialidad lingüística del español, mucho más cercano —por ironía de la historia— al funcionamiento del portugués de Portugal, esa lengua que insistimos en designar como singularmente extranjera reinstala la brecha o abre la herida de un sujeto —como bien observa Eni Orlandi— «clivado» entre dos lenguas heterogéneas. Mario de Andrade se encarga de designarlas cuando habla de la relación que el brasileño tiene entre *seu gostoso falar* (lengua en la que es casi imposible *errar* porque no hay *erro* que no se justifique) y el *difícilimo escrever* que guarda las reglas y se ajusta al corsé y al acartonamiento que le impone la lengua del colonizador. El funcionamiento del español se le presenta al brasileño como un discurso escrito, reeditando la forma en la que éste se relaciona con el portugués de Portugal. La subjetividad reacciona con una especie de oralización *gostosa* del español, cuyo efecto inmediato es el portuñol. Así, el brasileño se comporta no como un extranjero de la lengua sino como un insubordinado a la ley del funcionamiento del español, actitud que entra en metonimia con la secuencia: apropiación-expropiación-desjerarquización-desconstrucción y que, por lo tanto, se encuadra perfectamente dentro del marco del ritual antropofágico. Siendo la antropofagia el concepto a través del cual Oswald de Andrade define el funcionamiento de la cultura brasileña, podríamos interpretar el portuñol como «un modo de decirse brasileño». Parafraseando a Haroldo de Campos, se trataría de una forma de manifestación de la devoración crítica del legado cultural universal, elaborado desde el punto de vista desabusado del salvaje malo, devorador de blancos y antropófago.

Pero, para probar aún de forma más contundente, la referida popularidad del portuñol en Brasil, exploraremos el in-

tervalo de dieciséis años que se abre entre la reflexión de Perlongher, que es del 84, y este texto del 2000. En tal sentido, debemos decir que un evento político-económico, la firma del tratado del Mercosur en los 90, previó la difusión del aprendizaje de las lenguas oficiales de cada uno de los países que participaban del acuerdo a través de los Sistemas Educativos formales, no formales e informales. Y, alrededor de este hecho, surgió en Brasil una nueva «forma de horror» frente al portuñol y, una vez más, aunque en este caso de forma más categórica, éste quedó reducido a un cierto tipo de ilegitimidad. Los empresarios brasileños, ya en la etapa de puesta en marcha de tal tratado, se pronunciaron y el enunciado que concentró su postura podría ser algo así como *Não basta o portunhol para fazer o Mercosul*. La emergencia de tal enunciado puede interpretarse como un acontecimiento discursivo porque le hace frente a una memoria a partir de las exigencias que impone una actualidad, interfiere en las rutinas del discurso y funda una nueva relación entre el brasileño y la lengua española. De hecho, se produjo una especie de revisión de esa memoria y hubo un movimiento de retracción, casi diríamos un acto de contricción. Este proceso coincide con otro: aquel por el cual el español va cobrando a nivel mundial, y cada vez más, carácter de pasaporte internacional. A partir de tal coyuntura, se da en Brasil una verdadera explosión de la demanda del estudio de la lengua española. Ésta —que hasta entonces y en general no había sido soporte de un saber por el cual valiese la pena someterse al esfuerzo de adquirirla— pasó a ser promisorio, por involucrar todo lo que una lengua vehicular puede ofrecer: la desterritorialización a partir de la vernácula en dirección al espacio de lo urbano, de lo estatal o, incluso, mundial, pues ella —la más cercana al inglés para el brasileño de los 90— lo acompañaría en el deseo simultáneo de transparencia y ubicuidad que implica el proceso de globalización que, a esta altura del siglo, se concentra de forma vertiginosa. Recordemos que las lenguas vehiculares —tal como las definen Deleuze y Guattari a partir de conceptos de Henri Gobard— se asocian al intercambio comercial, la transmisión burocrática, la socialización urbana e internacionalizada y la necesidad de acción que supone la idealización de un sujeto pragmático.

La nueva versión de la condena a la ilegitimidad del portuñol debe buena parte de su fuerza y poder al hecho de que fue pronunciada desde el espacio de la administración político-económica, en el cual deben reinar la estabilidad de los sentidos y la homogeneidad lógica. Y, desde esta perspectiva, negar y denigrar el portuñol supone una ilusión: la de restringir el alcance del malentendido y la ambigüedad en el plano de la interlocución entre hispanohablantes y lusohablantes del Cono Sur a los límites del territorio de esa lengua. El equívoco,

por lo tanto, es tratado —diría Michel Pêcheux— como «el domingo del pensamiento» y administrado, en fin, como un error siempre capaz de rectificación. Pero el periplo que Jean-Claude Milner hace instigado a partir de la *lalangue* —el equívoco creado por Lacan— nos permitirá recordar y reafirmar que una lengua se define entre otras por la producción singular del equívoco que ella comporta. De aquí de desprende que el equívoco es constitutivo del funcionamiento de una lengua. El propio Pêcheux, como un analista del discurso que cuestiona los pilares epistemológicos sobre los que reposa la lingüística, coincide en decir con Milner que nada de la poesía le es extraño a la lengua y que ninguna lengua puede ser pensada completamente si no se integra la posibilidad de su poesía. Y por esta vía, la de la necesaria extensión de la afirmación de la poesía a toda la lengua que se hace dentro del campo de los estudios discursivos, volvemos al texto de Néstor, que abandonamos en el punto exacto en que se disponía a hablar del especial agenciamiento de la enunciación que del portugués hacen los poetas, explotando la singular ambigüedad y vacilación que se constituye en el interregno de dos lenguas cuyo singular contacto se hace imperioso determinar.

Tal agenciamiento, su ilustración y el análisis de sus varias versiones —aunque en la manifestación excesiva de la poesía— se encargarán de designar abiertamente y resignando toda estrategia imaginaria el referido contacto entre el funcionamiento del español y del portugués brasileño, en que el sujeto queda a merced, más allá de sus «buenas intenciones», de lo que Perlongher llegará a definir con enorme precisión en «Sopa paraguaia», el prólogo al texto *Mar Paraguayo* de Wilson Bueno, publicado en São Paulo en 1992 por la editorial Iluminuras, y escrito —de acuerdo con la descripción del propio Perlongher— en *um portunhol malhado de guaraní*. En dicho prólogo el poeta reconoce que existe entre el español y el portugués *um vacilo, uma tensão, uma oscilação permanente: uma é o «erro» da outra, seu devir possível, incerto e improvável*. A merced de los efectos de tal relación queda el sujeto, más allá de sus «buenas intenciones» y de sus rectificaciones.

Pero al poeta, tal reconocimiento le permite concluir que el efecto del portugués es inmediatamente poético y esta constatación lo alienta a abandonar el campo de la lexicografía, que es el territorio en el que se trata a los vocablos como signos, y lo lleva también a atarse a la deriva del significante que como tal, parafraseando a Octave Mannoni, es indiscernible pues sale del campo de las evidencias lexicales. El poeta, entregado a la Babel del inconsciente, pues en este pueden quedar inscriptos pedazos de todas las lenguas, cabalga en una línea de fuga que traza una constante desterritorialización entre dos lenguas «sistemáticamente» diferenciadas. Así, asume

su mestizaje y de alguna forma cuestiona la simetría del ideal del bilingüe ambidiestro.

Como resultado de todo esto, podemos improvisar dos conclusiones. La primera tiene que ver con una inversión de la utopía de Babel. El mito, de acuerdo con ciertos análisis, tiene un aspecto regresivo, pues proyecta un lenguaje universal que adhiere al referente en su forma completa y original. Y, al mismo tiempo, tiene un lado progresivo: el de designar un estado presumiblemente infeliz en el que las lenguas y las personas se multiplican y se dispersan a través del mundo. La proyección utópica que implica el primer aspecto permite, tal como ocurre en las fantasías y sueños, la satisfacción de un deseo, pues responde a la ilusión con la consumación de un estado de plenitud: el kairós, la estación plena de significación. El goce que del portugués alcanza Perlongher proyecta un sueño en el que alcanzar esta estación plena sería llevar al extremo la confusión de esas lenguas no para reunirlos en su tronco inicial, sino para explotar, como vimos, la desterritorialización del significante. Una versión, al fin y al cabo, bastante singular también de la utopía del políglo, pues tanto éste como el poeta del portugués sueñan con satisfacer la ilusión de complementariedad que le darían las varias lenguas, en una línea de fuga que marcha en dirección a la plenitud y a una totalización entre lenguas siempre incommensurables. Sin embargo, tal vez haya una diferencia y, en este sentido, el poeta saque ventaja.

Y, por fin, nuestra otra conclusión nos permite decir que el goce y el gozo (la palabra gozo en portugués —no osamos aquí hablar en portugués— nos permitiría la vacilación y el equívoco que el español no reúne en un significante); decíamos, entonces, que el goce y el gozo del portugués que antes interpretábamos para el caso del brasileño alcanza, en su poesía, un punto culminante. Por eso, en el 93, *in memoriam*, Haroldo de Campos decía: *canta néstor agora em gozoso portunhol neste bar paulitano*.

—MARÍA TERESA CELADA

---

María Teresa Celada nació en 1955 en Buenos Aires. Profesora de Letras UBA. Profesora en el Área de Español USP. Doctorada por el Depto. de Lingüística de la UNICAMP, con la tesis «O espanhol: uma língua singularmente estranha no Brasil». Entre sus publicaciones se destaca «Un equívoco histórico», en *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 570, número monográfico español/portugués: dialogos.

# Una poética bastarda

¿Cuál debería ser nuestra actitud, en tanto que seres concientes, frente a aquel infra-mundo? El supremo anhelo de Ferdydurke es encontrar la forma para la inmadurez.

WITOLD GOMBROWICZ  
(Prefacio. *Ferdydurke*)

## I TRANSLINGÜISMO

Lo informe, lo inacabado, el proceso fundan la fuerza de las voces particulares ante cualquier voluntad generalizada. El morar en común y la convivialidad son la posibilidad de una vibración y resonancia sonora, que se vuelve acción dramática, cuando esa voz legitima un territorio, un conjunto de rituales y un sentido de pertenencia a la Nación, con sus pactos formales de interioridad y frontera.

Se trata de una marca de identidad, como lugares de visibilidad de los procesos de identificación social, político e histórico. La lengua nacional se constituye en el movimiento de confrontación, alianza, oposición y tensión con otras lenguas y como marca histórica de las consistencias singulares y su orden simbólico.<sup>1</sup> Las lenguas nacionales han constituido un sujeto claro y distinto, sostenido por las huellas del lenguaje jurídico y de las economías pedagógicas. La lengua madre del poder se ha formado en la *polis*, como policía que administra una economía política del signo y los límites del buen decir, donde una inclusión en los fines convierte al hombre en un agricultor de la lengua, labrador de Estado que podando la transforma de lugar salvaje en lugar doméstico, la libera del desperdicio para hacerla imputrescible y darle su peso en oro. Para el investigador prometeico, la lengua de Estado es el buitре que le carcome el hígado. Un mundo en el que la inmadurez de la forma en general y de la lengua en particular no tienen lugar. Lo informe y el proceso se reconocen en las ruinas o mejor en los restos. Dice Beckett: «Ruinas refugio cierto por fin hacia el cual de tan lejos tras tanta falsedad»<sup>2</sup> y de esta forma horada un espacio a contracorriente e inacabado, un lugar para una fuerza en formación, una potencia en devenir.

Invocar la palabra translingüismo supone inscribir una herida bajo un manto mítico de unidad. Sospechamos que bajo esta invocación se teje toda una voluntad digresiva, de trance, un intento de que el lector y el hablante se contagien de un estado de confusión, donde se precipitan parentescos imposibles y se hilvanan sentidos sonoros como si de un Minotauro se tratara. Los juegos de Macedonio Fernández<sup>3</sup> recuerdan el disfrute de un advenimiento en un flujo indiferenciado o el apareamiento de transiciones súbitas e indiscernibles, manteniendo viva la conversación informe en el interior de la forma escrita. Macedonio enaltece cierta promiscuidad narrativa y un sentimiento de goce al disfrutar el advenimiento. Es cierto que nuestra lengua nos asegura el goce con tal de que no se articule,<sup>4</sup> con tal de que permanezca en alianzas irregulares, en oposición a la absorción homogeneizada y en defensa de la diversidad de la vida. Ésta en sus múltiples prácticas fragmentarias devuelve desde un fondo poroso lo informe a la matriz de acero del orden jurídico de la lengua. La vida sólo a fuerza de «mil y una vueltas y revueltas y contras y recontras / (...) y sus entelequias y sus emocioncitas nómades», como dice Girondo,<sup>5</sup> hace imposible que los puristas de la lengua y de la exclusión nacional encaramen su voz en la defensa de la depuración lingüística. La historia del Estado es la de una expansión y acumulación de diferencias que serán brutalmente depuradas. Tal vez sólo por fastidio valdría recordar el pavor que causaron el «cocoliche» italianizante en los primeros años del siglo en el corazón reaccionario de nuestras vanguardias. La recuperación del lenguaje de la gauchesca en el primer Borges y que el propio Borges no se cansó de depurar en cada reedición de sus poemas, vale como ejemplo de la incomodidad del advenimiento de la lengua y más aún, si éste está unido al translingüismo migrante.

Socavar las miserias de los estados nacionales supone doblegar la voz monocorde y homogénea de una forma madura, en favor de las hablas migrantes, de los balbuceos híbridos y confusos de las mezclas, de las agrupaciones inverosímiles del cocoliche o de las lenguas en tránsito territorial. Las lenguas en tránsito son *hybris* acéfalas, que instalan la parodia entre zonas de vecindad lingüística, sin identificación simbólica, sin mimesis formal, sólo recuperando el fluido sonoro como base constructiva en la vecindad.<sup>6</sup> Foucault opuso el Derecho contra la Vida<sup>7</sup> y en este par se enfrentaban la matriz del monopolio de una autoridad con garantías de valor, frente a la oscilación, entre el silencio de la acción o la recreación de una lengua dentro de la lengua oficial.

El translingüismo nos enfrenta con el mito de la división de las lenguas que coincide con el comienzo del Estado y con la tácita imposición de articular con precisa claridad una interioridad estructurada que opera como ley. Translingüismo evoca tránsito por espacios superpuestos. Construye un espacio mítico poético que amenaza con el deseo de Babel. No con su regreso imposible como paraíso sino con su posibilidad como *hybris*. Espacio acéfalo de los éxodos y los itinerarios. No se trata aquí de ver aparecer ese sueño técnico de los lingüistas de una lengua universal artificial que funcione como salvavidas ante la confusión babélica. Sueño de un golem lógico, metálico y sin exterior que Barthes<sup>8</sup> imaginó y profetizó como lengua fascista, al pensar al sistema de la lengua como una matriz a la que opuso la falla de la disgresión. Queremos instalarnos en esa zona de encuentros entre lenguas naturales con sus desplazamientos, transgresiones y constantes reorganizaciones que ha dado nacimiento a una «lengua volátil»,<sup>9</sup> que puede ser dirigida hacia la creación poética o que puede servir a los poderes para ejercer su dominio como si se tratara de un ejercicio sin amo aparente. La «levedad» a la que aspiraba poéticamente Calvino,<sup>10</sup> también ha devenido en el presente la forma de una lengua de hierro «tan ligera como el viento».

Las zonas mestizas son la marca del error, la irregularidad frente a las gramáticas nacionales y recuerdan la herencia estoica como defensa de la anomalía. Desarticular el sueño de Aristóteles, de una regularidad que se extiende proporcional con una lógica interna en su construcción, no es sólo un problema teórico sino la recuperación del estilo en el decir. La oposición estilo-gramática recorre los flujos filosóficos.<sup>11</sup> Mientras la gramática promete estabilidad, el estilo desmolea y disloca, se refugia ora en la poesía, ora en el mito y transgrede en sus gestos a-gramaticales o en la refinada invención gramatical de delicadas minucias, a la lengua de matriz jurí-

dica, lengua especializada y de clase profesional. El estilo mantiene el juego en una zona de falla, evitando la articulación de la lengua al hacerla delirar. A esa función del delirio creador Deleuze la llama, la deriva de una lengua creando otra en su interior y esa otra «invoca esa raza bastarda oprimida que se agita sin cesar bajo las dominaciones, que resiste a todo lo que la aplasta o la aprisiona, y se perfila en la literatura como proceso».<sup>12</sup> Barthes llama a ese gesto deriva y «la deriva adviene cada vez que no respeto el todo (...) cada vez que enfrento lo intratable»,<sup>13</sup> es decir cuando abandonamos el sociolecto que nos legitima.

Las lenguas nacionales a través de la pedagogía y el uso jurídico matizan la subjetividad para liberarla de las particularidades históricas, sus costumbres locales, sus concepciones ancestrales, sus prejuicios y su lengua materna, es decir de su campo afectivo. La gramática es el sueño de una igualdad y un pacto de libertad que el Estado estructura como desigualdad real en la organización al acceso pedagógico. Las fuerzas migrantes, la diversidad no absorbida funciona como deriva amenazante que deja errar sus flujos sobre el cuerpo lleno de lenguaje.<sup>14</sup> Premonición nietzscheana, la de enfrentar la voluntad de poder contra el mayor de los dioses: la gramática.

En el contacto a-gramatical 'entre lenguas', extraños arcaísmos, neologismos, un «darse vuelta» obsceno del sentido, supone ante la unidad jurídica de la lengua un espacio por venir, que se teje subterráneo como materia ígnea. No se trata aquí de la fascinación por el buen salvaje que rompa el orden artificial, sino conseguir entrever en el núcleo mismo del artificio un deslizamiento que nos haga «ver y oír» el accionar de «esa raza bastarda».

En una conferencia en São Paulo en diciembre de 1984,<sup>15</sup> Perlongher homologaba el error de la lengua en el portugués con su función poética. El «carácter de error atribuido por principio al portugués desde el pulido y fijo esplendor de las lenguas constituidas, le es constitutivo a la jerga condenada a una difusión marginal» y leía en su génesis un «flujo migratorio»: masas europeas desterritorializadas, ejércitos lumpenes que se desplazan laboralmente, exilios dictatoriales o lenguas delincuenciales que han afectado a las jergas locales de cada país, reactualizando al portugués «como lengua franca, universalitaria o intelectual». El usuario de este error, como se llamó a sí mismo, veía en él un sentido positivo para la creación «movediza e inestable de la poesía». Oswald de Andrade en *Serafín Ponte Grande*, Haroldo de Campos en *Galaxias*, Héctor Olea en *Capítulo Decapitado* y su poema «Acreditando en Tancredo», son los ejemplos que van de una tensión ambigua en el sentido de un enunciado, a una intertextualidad cosmo-

polita y en su límite a la duplicidad lingüística. Termina el texto reconociendo la necesidad «resbaladiza y sospechosa del poeta» que intenta correrse del lugar perpetuamente instituido, que en una mala pasada y como un sistema de degluciones, procura reducir o confundir la experimentación textual, con «el de jaculatoria retórica huera o el delirio que sirve de festón para un orden que no pasa por lo poético».

En setiembre de 1992, pocos meses antes de morir, cerraba en São Paulo el prólogo a *Mar Paraguayo*<sup>16</sup> de Wilson Bueno, donde confirmaba que «el efecto del portuñol es inmediatamente poético» y que «entre las lenguas, un vacilo, una tensión, una oscilación permanente: una es el error de la otra, su devenir posible, incierto e improbable». Se lamentaba de no poder levantar una arqueología del portuñol en 1984, pero sí sabía que estaba contribuyendo a trazar una posibilidad creadora desde el error.

El translingüismo entra en consonancia en Perlongher con la necesidad del delirio como procedimiento poético, que reconocía como propiedad de las vanguardias, en el que los secretos de la lengua afloran de forma paródica. El error, lo sobranete, revela que una de las lenguas no es plenamente usada sino apenas mencionada en relación a la otra. Perlongher recupera la fuerza vital de una lengua en tránsito, propia de los callejeros, sin hogar seguro que usan los acoples o los suplementos por efectos sonoros o metafóricos, que el Estado intenta legislar y regular en el espacio de su registro. Las marcas del lunfardo rioplatense y de la *gíria* brasileña, el poeta las vincula en su origen a «lenguajes carcelarios que se unen a viajes lúmpenes». Perlongher busca en el portuñol una etno-poesía que una la biografía migrante con el saber sensible de su deriva.

El gesto lumpen en la lengua se materializa en un agarrarse paródico a la otra lengua, en una cornisa del sentido, que puede transmutarse en el retorcimiento del artista, en el «deseo de envolverse en el estilo»<sup>17</sup> como dirá Gómez de la Serna.

Sostiene Orlandi «parodia quiere decir: canto al lado de otro».<sup>18</sup> En ese canto se juegan deslizamientos de sentidos, puntos de deriva en el que una lengua nacional por «efectos metafóricos» se acoplaría a la otra en un nuevo orden aberrante, como el de la mezcla propuesta por Kundera en *La vie est ailleurs*, «del surrealismo con el socialismo». Para Kundera como para Perlongher, la libertad es el deber de la poesía.

La tradición brasileña conoció en la década del '20 a Juó Bananére (sobrenombre de Alexander Machado) creador de un «dialecto macarrónico» de escritura periodística, que operaba en la descripción cotidiana de una convivialidad entre la migración italiana y la oriunda paulista, en un juego abier-

to de sátira política y humor sardónico. Las óperas bufas de Bananére eran de rasgos marcadamente plebeyos porque alteraban el orden simbólico a través del sistema de la lengua, mientras que el humor contemporáneo de Oswald de Andrade trabajó la lengua conservando su orden simbólico.

La parodia se refiere en estos cruces a la imagen que una lengua nacional se forma del otro, para dar paso a un juego de sentidos mutantes en el espacio migrante, espacio sin definición, donde la memoria migrante siempre es afectada por la fuerza de la memoria local. La memoria migrante opera como un sarcoma, mina y corroe. La indistinción es propiedad común de los cuerpos en tránsito. «La indistinción es el lugar de dos en uno. Presencia de dos en el espacio de uno: sea de sentido, sea de sujeto, sea de la lengua.» Si las escrituras de Bananére pueden leerse hoy como un acontecimiento es porque anticipaban la disolución de zonas de control futuro de los estados nacionales, en el sentido de una pérdida jurídica de sus lenguajes frente a los flujos migrantes híbridos en los usos cotidianos.

El translingüismo que Perlongher ve como lengua poética, es la fuerza de las hablas callejeras, de las prácticas mutantes y de los oficios nómades. Dice el poeta: «por debajo, en la médula palpitante de la lengua», Wilson Bueno hace pasar por la porosidad poética los trazos del guaraní. Bajo la forma de una conversación pegajosa, sostenida y grata el translingüismo promete un secreto atractivo. Dice Perlongher:

Wilson Bueno tiene algo de Manuel Puig (porque su escritura se basaba en la conversación...) y también algo de cronista, porque recoge un modo de hablar bastante difundido: prácticamente todos los hispanoamericanos residentes en el Brasil usan los inconstantes, precarios, volubles encuentros en la mezcla de lenguas para expresarse. Esa mezcla tan imbricada no se estructura como un código predefinido de significación; casi diríamos que ella no mantiene fidelidad excepto a su propio capricho, desvío o error.

Efecto caprichoso de dislocamiento hacia otro sentido o sujeto en el que flota una parodia al Estado y a la identidad, que al perturbar el orden simbólico, abre un espacio de indistinción como capacidad microscópica del juego creador. De Juó Bananére a Wilson Bueno, del «dialecto macarrónico» de los años '20 al «portuñol atravesado de guaraní» de los años '90, recorremos la historia de una mutación de la lengua desde el interior del Estado expansivo que recibe las migraciones de masa a las más complejas y extrañas zonas de frontera. La marca de esta «mezcla aberrante» es el humor de las «miserias cotidianas encarnadas en los deslices de los idiomas».<sup>19</sup> Estos

desplazamientos biográficos, los avatares de la memoria y la vertiginosa huida de la lengua materna, se inscribe en la literatura como salud, porque consisten como proponía Deleuze: en inventar un pueblo que falta. Joú Bananére, Wilson Bueno, Paulo Leminski, Haroldo de Campos y el propio Perlongher hicieron de sus fábulas poéticas, de sus voluntades de ficción, de sus crónicas, una zona de encuentros, donde las marcas de la biografía y la migración atraviesan la geometría de las lenguas nacionales, con la pasión de un trabajo minucioso, que inventa pueblos, especies, cuerpos y galaxias que faltaban.

## II

### HUMOR Y GOCE DEL PEREGRINO INMÓVIL: GALAXIAS DE HAROLDO DE CAMPOS, CATATAU DE PAULO LEMINSKI Y MAR PARAGUAYO DE WILSON BUENO<sup>20</sup>

um umbigodolivromundo um livro onde a viagem seja o livro  
o ser do livro é a viagem por isso começo pois a viagem.

HAROLDO DE CAMPOS  
(*Galaxias*)

El «umbigodolivromundo», palabra compuesta que se extiende para alcanzar el tamaño del mundo desde un punto situado, desde una mónada doméstica, desde un sillón almohadado, mullido desde donde emprender el desprendimiento hacia la galaxia. Una palabra extensa que domina la linealidad del significante, que aspira desde el intersticio microscópico —el ombligo— a alcanzar una lógica de la cantidad. Cantidad acumulativa de partes. Partes que envuelven el todo en palabras totalizadoras. Haroldo de Campos da forma al mundo, lo conforma, para emprender en su interior un viaje textual. Una vuelta al mundo en «milumanoites», ¿tal vez en ochenta días, residen «milumanoites»? Ochenta extensos días para unas «milumanoites» de intensidad. Ésta es la lógica del viaje. Haroldo de Campos construye una mónada doméstica del tamaño del mundo donde rige un tiempo extraordinario. Un tiempo sólo experimentable desde un acto de videncia hacia las maravillas. El «umbigodolivromundo» es un libro que no tiene comienzo, que no tiene fin. Es un laberinto áureo donde una palabra anterior, la que imprime el impulso, eru-

da en el orden de la escritura, no quiere comenzar. Si lo hace es por la fuerza arrebatadora del viaje. Comienza por una fuerza que viene de la biografía y balbuceando dice «e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e arremeso / e aqui me meço...». *Galaxias* avanza con la fuerza del balbuceo y con la sincerteza de «acabar com a escritura para começar com a escritura». La sobreescritura y la retroescritura presentan las cosas y los climas para gestar mundo. El poema trae a la presencia las cosas,<sup>21</sup> los cuerpos, los climas, invoca haciendo que el habla, jugando y aparentando una descripción de acciones, viaje en el tiempo de la escritura, llamando a las cosas a la palabra como si del *Génesis* se tratara y rodeando por fin las cosas nombradas de palabras. El poema hace advenir el mundo y las cosas. Un murmullo, una palabra anterior se encadena, prosigue la frase, hace pasar «una voz sin nombre», que desde mucho tiempo atrás borroneaba, escritos sobre escritos cavando la superficie hasta abrir un ombligo. Ese acto fortuito, el de comenzar tratando de introducirse sin ser advertido en los intersticios, en un «arremesso», pone a funcionar la escritura para burlar el inicio y alcanzar plenamente el viaje. Dice Foucault:

pienso que en mucha gente existe un deseo semejante de no tener que empezar, un deseo semejante de encontrarse, ya desde el comienzo del juego, al otro lado del discurso, sin haber tenido que considerar desde el exterior cuánto podía tener de singular, de temible incluso, quizás de maléfico.<sup>22</sup>

A las formas ritualizadas, el deseo del poeta responde, con un «aquí me meço quando se vive sob a espécie da viagem», en una cierta condición apacible, «fortuita», indefinidamente abierta, en un dejarse arrastrar «flotante y dichoso». Escribir no es sólo una gracia festiva, es también un «forçoso» viaje que se inflama con la colección de miniaturas y se despliega con el ocio de lo infantil y el goce de las maravillas. En Haroldo de Campos el poema funciona como narración, en Lezama Lima la narración se vuelve porosa por el mundo poético que la habita. Dos modos del conformar desde el advenimiento de la palabra poética.

En el hablar del poema «el viaje es maravilla de tornarse tornasol». En ese abrir y cerrar de ojos, en el parpadeo, vive un mundo de figuras en tránsito que el poeta traduce en gestos con ritmo de letanía, donde filosa irrumpe la «polivozbárbara» en himnos que estremecen a la mónada. El libro de viajes, el «umbigodolivromundo» absorbe todo a su paso. En su avanzar «el blanco es un lenguaje que se estructura como el lenguaje sus signos». Este avanzar sin exterior, en un espacio

del tamaño del mundo, donde convive lo diminuto y lo kilométrico recuerda «La casa de Asterión» de Borges. Resulta absurdo preguntarse por el límite. El límite sólo puede ser trazado en el lenguaje, como sugería Wittgenstein,<sup>23</sup> y lo que se encuentra más allá del límite será absorbido y procesado.

No hay sinsentido en este avanzar. Toda partícula forma parte de una necesidad atómica de la *Galaxia*. El movimiento poético es fluídico y continuo, las «palabras conviven en el mismo mar de la memoria es decir que el lenguaje es un agua». Los caudales y flujos de fragancias, de voces que vuelan por el viento y el rocío bajo el fondo sonoro del mar, configuran un espacio lleno de ondas sin interrupción. Entrelazamiento de canales, intersección de recorridos, donde un tráfico se desarrolla en el interior del lenguaje. El lenguaje de *Galaxias* desconoce diques, se extiende en un continuo «temps-durée», evitando los signos de puntuación que ahogan al sonido.<sup>24</sup> Lo fluídico es sonido, es fluencia respirática.

El «umbigodolivromundo» es un libro de tránsito translingüístico, donde la heterogeneidad irrumpe. Marcas de etnias, de clase, de género, de sexualidad están embarcadas en una migración, en un deseo que corrige, amplía, corre y también corroe en su avanzar la lengua oficial. Si *Galaxias* trae las cosas a la presencia, por ínfimas o extensas que éstas sean, es porque el poeta traza itinerarios sobre un mundo al que funda en su aprehensión caprichosa. Haroldo de Campos en *Galaxias* y Lezama Lima en *Paradiso* construyen la secreta gravitación del peregrino inmóvil en el espacio de los signos fluídicos.

Dice Haroldo de Campos:

pues los signos doblan por este / texto que subsume los contextos y los produce como figuras de / escritura una polipalabra conteniendo todo el rumor del mar una palabra-caracol que Homero sopló y se deja transoplar a través de sucesivos escarceos de traducciones encadenadas vocales bogando / contra el encrespo móvil de las consonantes así como también viaje microviaje por un libro-de-viajes.

Resulta útil recordar que este viaje es el de un viajero inmóvil o como lo llamara Lezama a *Oppiano Licario*, un «peregrino inmóvil», aquel que ha aprendido desde el sedentarismo absoluto la sobreadaptación para vencer la dispersión:

tenían que regresar para vencer la dispersión, cuando en sus viajes sentían que un brazo les pesaba con exceso como queriendo seguir una individual aventura, sentían la necesidad de regresar para umbilicarse de nuevo, para encontrar la totalidad de la salud.<sup>25</sup>

Umbilicarse para alcanzar el máximo de salud, el máximo en la potencia de obrar.

Lezama Lima amante de los viajes imaginarios, en el «insilio» cubano, logra vivir en la imagen aquello que en el viaje físico implicaba una catástrofe, una verdadera prefiguración del fin del mundo, la turbadora destrucción del umbilicarse. Se preguntaba Perlongher:

¿De dónde procede esta disposición excéntrica del barroco europeo y, también hispanoamericano?. Se trata de una verdadera desterritorialización fabulosa. Lezama Lima decía que no precisaba salir de su cuarto para “revivir la corte de Luis XIV y situarme al lado del Rey Sol, oír misa de domingo en la catedral de Zamora junto a Colón, ver a Catalina la Grande paseando por los márgenes del Volga congelado y asistir al parto de un esquimal que después se comerá la placenta”.<sup>26</sup>

Una afinidad acechante une a las palabras casa y museo —nos dice Tournier—. <sup>27</sup> Algo oscila entre la colección de maravillas y la muerte. La escritura del libro es la posibilidad de salud y la causa de metamorfosis. Si bien Haroldo de Campos se ha movido, ha viajado en el territorio, el «umbigodolivromundo» crea «polipalabras», que como en Leibniz, buscan un equivalente exacto o abarcador para el término confuciano chino Li, ensayando veinte equivalencias para que finalmente un solo término condense a toda la serie considerada,<sup>28</sup> donde la movilidad y las visiones se reducen a la óptica de la creación sintética.

En la casa universo reina la pulsión del término justo y totalizador, donde la inmensidad se ajusta íntimamente y las miniaturas amenazan con su visibilidad. Las sombras y los objetos cotidianos cobran vida propia como en Maupassant.

*Galaxias* es un paraíso artificial donde la imagen no funciona sólo como descripción, resulta inspiradora. El «umbigodolivromundo» es una morada dominada por las estaciones que no son ascensionales, sino de pasaje: la intertextualidad, el flujo indiferenciando, las parejas fónicas y las transiciones súbitas e indiscernibles en la vecindad entre lenguas, producen los sobresaltos de este viaje. Dice Perlongher:

enmarañados párrafos sin signos de puntuación (legado de sousândrade común a las vanguardias cosmopolitas estudiadas por Jorge Schwartz) interfiriendo (o infiltrando) al portugués con jirones de otras lenguas, sobre todo italiano (como en «Amorini un poema sexual») y español, pero también francés, inglés y alemán (...) Haroldo de Campos procede engarzando palabras o restos de frases en español y

portugués en un flujo casi indiferenciado. Consigue que esas palabras hagan parejas fónicas entre sí: «a cal calla e o branco trabalha» (...) Nótese como las transiciones de una lengua a la otra son súbitas e indiscernibles (...). Retengamos (...) esa imagen que condensa la poética de Haroldo Campos: «línguas de ouro o luxo de olho».<sup>29</sup>

¿No ha sido la temprana reflexión sobre la poética de Haroldo de Campos y más tarde la traducción de una de las partes de *Galaxias* el espejo del translingüismo de Perlongher? Cuando Haroldo de Campos dice: «el lenguaje es lavaje es residuo es drenaje es resaca y es cloaca», logra sintetizar aquello que se propuso Perlongher, entre dos lenguas, al dejar registro de los climas sórdidos, de las sustancias en tránsito y los restos del subsuelo. Una poética del residuo y de los restos que no es esplendor altisonante del oro sino exposición pulsional del desperdicio. Éxtasis descendente en una pulsión destructiva de las materias. En Haroldo de Campos, el gesto de la deglución de sustancias se realiza por las «vampirogolasas gárgolas bambinas husmeadoras de carne cruda». El procesamiento de las sustancias, de la digestión y la expulsión se produce en el umbral, en los límites, del «laberinto áureo». Si *Galaxias* hace pensar en el esplendor de la lengua áurea, la poética de Perlongher desenvuelve otras volutas y pone en funcionamiento otro salivarío.

«Umbigodolivromundo» es una palabra extensa que pone en escena la tarea de un coleccionista minucioso. Perlongher también lo es, pero una marca escatológica irrumpe, como la pervivencia pegajosa de un habla callejera, alquímicamente procesada en el poema, como si un cronista después de haber recogido la madeja se dedicara a conformar «un encaje reverberante de follaje filigrana».

«Brinks'michimirá'itotekemi»,<sup>30</sup> también es una palabra extensa pero que nos enfrenta a una inmensidad de la miniatura, a una aglutinación de sufijos diminutivos acoplados al nombre propio, que sólo es posible imaginar como la condición infinitesimal de la cosa, visible a través de un microscopio, disminuida de tal forma por el afecto en el arrastre lingüístico de las marcas del guaraní. Lo imprevisible en Wilson Bueno es el uso perturbante —siempre poético— de un kilométrico cachorrito que la diva del relato poético mece en la microscopía de su grandeza. *Mar Paraguayo*, se dirige a fundar un universo o a definir aquello que escapa a la visión, tanto como a dar cuerpo a los climas afectivos entre los seres que comparten sus extrañezas. Leminski había irrumpido en *Catatau* con los placeres gozos del balbuceo y la erudición diciendo: «De aquí a lo infinitamente grande o / a lo infinita-

mente chico la distancia es la misma, tanto da, poco / importa». Sólo a fuerza de parodiar (—para mejor odiar—) a las formas geométricas frente a las quimeras de los cronistas, lograba en un mismo mapa la unión de humor y descripciones excéntricas. Los «tououpinambaoult» (cronistas franceses), dejaron registros fantásticos de indios y orografías, donde resulta imposible la extensión cartesiana sin la escoria, «sin el menstuo de esos monstruos», «sin la bosta de esas bestias», sin «las metamorfosis de esos bichos camaleones», «sin las cifras embarazadas de mutaciones». «Para el geómetra el ser se reduce a la mínima nada» (...) «no vacila, no duda, no erra. Organiza / el vacío por delante». La geometría en su extensión se ha alejado del poema. Leminski logra enfrentar y fundir la *res factae* y la *res fictae*. Logra indagar en la historiografía fantástica de los cronistas, quienes inventan y al hacerlo subvierten la historiografía en favor de la poesía. El poeta, recrea la historia a voluntad siguiendo los impulsos de Aristóteles, como en la geografía fantástica inspirada en cronistas de su tiempo, que Kant concibiera sin salir de Königsberg o las reflexiones de Lessing, que presentan al poeta como el señor de la historia. Sólo volviendo al libro de Lucrecio *De rerum natura* sería posible unir la física a la lógica del poema o, tal vez, como lo ha hecho Bachelard buscando en la poética de los materiales un fondo sobre el que descansa el teorema. Bachelard o Serres<sup>31</sup> han intentado, de diferentes formas, reinstalar la poética y la turbulencia de los elementos frente a la geometría extensa.

Leminski opone la fuerza de la escritura y la lectura a la embestida de «los filos invisibles» de la geometría, en un viaje por los «jeroglíficos, palimpsestos, incunables, laberintos, bestiarios y fenómenos». Dice: «Me incliné sobre libros a ver pasar ríos de palabras». La inclinación sobre el libro ha unido a estos viajeros inmóviles por la vertiente de los caudales translingüistas. La pregunta capital: «¿detrás del lenguaje y enfrente de qué?» El lenguaje en su artificio presenta las cosas, las trae a la palabra, las hace visibles y audibles. Resulta preciso que el lenguaje se desbarranque, que sea atravesado por el delirio en su constitución para que las palabras que rozan la onomatopeya y el balbuceo irrumpan: y nos coloquen enfrente a: ¡xiquexiquematemictes! Juego con la lengua, dirá Perlongher inventando y reinventándola. Porque las maravillas o las sorpresas deben ser renombradas. No es posible decir con las mismas palabras el esterior interior o apenas una onda del mar exterior.

Si agudizamos la lupa, tal vez podamos ver al Brinks de Wilson Bueno, de la misma forma, que la concavidad de los lentes calará la naturaleza artificial para que aparezcan el

«paparangaio» y el «leroreco» de Leminski. Dudamos de la certeza de David Huerta cuando dice:

No hay 'lenguaje de la mirada': un balbuceo es  
Nada se suma al nombre en el mirar, nada al objeto.<sup>32</sup>

El lenguaje en *Galaxias*, en *Catatau* y en *Mar Paraguayo* crea máquinas de visión y de audición y al dar nombre o redescubrirlo, el objeto ha adquirido un nuevo revés, ha esbozado un perfil ausente. Ese perfil estalla con humor. Dice Perlongher en *Sopa Paraguaya*:

A comicidade desenfreada, não provocada, mas filha 'natural' do próprio amalgama lingual, é, ainda, outra marca deste inquietante texto.<sup>33</sup>

El viaje en los deslices entre idiomas, al borde provocante del error, en la impostura en tránsito entre lenguas, agudiza una majestuosidad impostada, ensayada por Lezama Lima e intensificada en gozosas irrupciones bastardas, anacronismos o ucronias, que desgastan la erudición a fuerza de agudeza. El humor y el goce —como ha dicho Echavarren— es la marca de estas escrituras.

### III UNA POÉTICA DE LOS RESTOS

Si la poesía es ese no sé qué quiero decir, o ese no quiero saber nada de eso, que yugula el mundo de las significaciones y deriva en los restos del naufragio del sentido, ese naufragio es el ritual mayor donde se oficia una corporación —el tomar cuerpo de la letra”.

NICOLÁS ROSA  
(*Tratados sobre Néstor Perlongher*)

El móvil de la sensualidad integral no puede ser otro que atentar con humor y goce, contra la «prisión de la sintaxis» y la «telaraña de la costumbre».<sup>34</sup> La iridiscencia proviene en Perlongher del sentimiento de fulguración, de fascinación por la ruina, por la destrucción de las materias en un éxtasis descendente y corrosivo. Si la poesía «vale como la palabra plena y no remite a otra cosa», es porque sólo importa para el poeta captar «el plano de sensaciones» en una etnopoésia de la transformación y destrucción de las materias. Dice Perlongher:

Hay una palabra, inmisión, se refiere al acto de inmiscuirse. Yo creo que tendría que ser inmixión: que es la operación que se produce entre las fuerzas.<sup>35</sup>

Inmiscuirse en los procesos entre los cuerpos, entre las sustancias, en los microprocesos de los accidentes de la historia, en el exceso intensivo hasta desbarrancarse en la grieta a fuerza de dejar cartografías de las pulsiones extremas, constituye para Perlongher función de lo poético en la poesía y en el ensayo. Lo que impulsa la biografía del poeta es un flujo de fuerzas que no basta con relatarlas, «hay que producir» —dice— «lo sensual en la escritura». Extraviarse y dejar registro es el doble movimiento que activa el poema y el ensayo, más allá de las nomenclaturas y recorriendo minuciosamente los climas sórdidos.

Las sustancias enormemente contaminantes, monstruosas o viles suscitan asco u horror. Las fosas sulfurosas, los hedores emergentes, han sido vinculados a las materias infernales, como recuerda Shakespeare, o a la gestación contranatura de las heces como si fueran un bebé, de las que habla Freud.<sup>36</sup> Para Perlongher el amor al mundo se ha instalado en el lugar donde residen los restos,<sup>37</sup> como operación real del deseo. Lo viscoso, las poluciones, la exudación, los vapores, las babas, la congestión de las partes lujuriosas, las materias pegajosas, recorren los imaginarios del poeta y movilizan toda la incomodidad, cuando lo baboso, pegajoso y viscoso, aparece ligado al semen como materia fugaz, vital y que corroe las fronteras donde la dignidad es mancillada para volverse materia espúrea. Para el poeta, el cuerpo puede ser pensado como un sumidero, así como un retrete la historia. Desde *Austria-Hungría* (1980)<sup>38</sup> la historia con sus batallas, sus monarquías, sus imposturas, sus pasiones más allá de los Estados, se presenta con un sentimiento de extinción languidescente bajo el dominio de una *res fictae*, donde las trepidaciones nauseabundas y la coprofagia ponen en escena los residuos de una fuerza animal que se crispa de olores ácidos. El cadáver es el destino final melancólico de la historia. El cadáver que una vez fue cuerpo resplandeciente, despidiendo sus sustancias vitales y del que sólo quedan sus hedores. *Alambres* (1987)<sup>39</sup> ahonda la «inmixión» en la devastación de la historia política para la vida. Las ilusiones políticas del poeta se vuelven arqueología de momentos fulgurantes de la historia argentina, la historia de la letra, ficción de la historia. Historia donde «un general / un artesano de la muerte / no puede detener el encaje jabonoso» aunque blanda «espadas en la sombra». Hay lugar para la puntilla y la muselina en esa épica de nombres de la gauchesca. Hay lugar para la pregunta por el amor entre esos «hom-

bres valientes de corazón endurecido». Hay lugar para el delirio cuando la blanca Camila O'Gorman «se deja engarzar por esa baba». Perlongher describe en una retórica de la miniatura los procesos: los pequeños movimientos —«así ella se levanta», «así huidiza»; una enumeración de sensaciones —«como un terror de rata»; alguna frugalidad necesaria— «con su sencillo traje de muselina blanca tijereteada por las balas». Se suceden Ethel «embarrada por la sed de un mendigo»; Daisy bajo el «descangallamiento de esos tacos en las escaleritas»; Amelia «la que vio caer al novio con el frenillo ensangrentado»; La Delfina la que «fumaba / pañuelo al cuello»; Madame S, «ataviada de pencas y gladiolos»; las Tías «que intercambian los peines grasientos del sobrino». Del otro lado de la historia épica los nombres de mujeres recordadas por la convivialidad, por un detalle frívolo, por una marca de gozo, por un gesto que da risa, constituyen un panteón sentimental del que no falta la ebriedad, el hosco lamé, el misterioso suceso, la impostura, y entonces dice: siempre «tan reinas salpicando, chorreando la felonía de la vida». Los vapores todo lo toman, la transpiración sólo permite una mirada en degradée, la salpicadura parece resonar sobre el surco, sobre la arruga, sobre la herida, en una insaciabilidad donde la repugnancia va perdiendo su referencia. La sensación sobre lo táctil, lo húmedo granuloso, lo viscoso rígido recorren un universo en el que han desaparecido las jerarquías: lo inferior se vuelve iridiscente, lo superior se hunde en los bajos fondos de una necesidad que lo domina.

Los poemas de *Hule* (1989)<sup>40</sup> recorren superficies de humedad y tibieza que bullen en el juego de babas pegajosas o de formas flexibles viscosas, donde la excreción convive con la descomposición de los bajos fondos, donde la muerte exuda un elixir de ambivalencia. Los experimentos formales de este poemario configuran un verdadero tratado de las sustancias, donde lo impuro y la contaminación de las materias se despliegan ajenas a toda determinación moral y donde los sentidos desconocen la culpa en un deseo libre del abismo del juicio. El erizar de las materias y el arrastre de la sonoridad híbrida en la gramática (orlor), marcarán un fuerte dominio de la incertidumbre, donde todo clima se vuelve sustancia indecible. Dolly la que «fifa con Dios?»; Borsolino el que «vacila y señala»; Marta, «bizca / en laberintos de maquillaje»; configuran el perfil del *habitat* mítico de la infancia, el bajo fondo del barrio donde se extenuan los significantes.

*Parque Lexama* (1990)<sup>41</sup> depura «los fonemas líquidos y semilíquidos» como dice Rosa,<sup>42</sup> para rebajar lo marmóreo por lo fluido y lo vibrátil. Los sistemas dominantes no son sólo el animal y el vegetal, sino el «sex appeal de lo inorgánico»<sup>43</sup>

frente a lo orgánico, que destilará una corrupción minuciosa no sólo de la semántica, sino también de la gramática. El sonido susurrante, las hablillas de las que hablara Echavarren, los lamentos gozosos, los balbuceos, las articulaciones sensuales que arrastran la exclamación o la hesitación, son todas sonoridades que producen un desmoronamiento central de la tumescencia. El destino de lo rígido es para el poeta yacer absorbido, perderse en la espesura, descomponerse para la vista y el tacto entre los vapores.

*Aguas Aéreas* (1991)<sup>44</sup> indagará un estado del éxtasis «sagrado», donde las *mareações* o *mirações*, descompondrán las materias en líneas de luz y en fluidos acuosos. Las sustancias monstruosas ascienden hacia la luz, se desprenden de las sustancias sulfurosas. El poeta indaga en la desmaterialización del cuerpo, no bajo un «erotismo de los cuerpos» sino bajo un éxtasis ascético de la luz.

Cada texto de Perlongher es un paisaje de cuerpos en contorsión vertiginosa. Cuerpos enmarañados en el éxtasis erótico, en la deriva obsesiva del goce del fetiche, en la mirada que roba la miniatura imprevisible calando desplazamientos sutilísimos, etéreos —el alma intersticial de las acciones— para producir una escritura que releva lo vertiginosamente encantado.

—ADRIÁN CANGI

## Notas

1 Françoise Gadet-Michel Pêcheux. *La lengua de nunca acabar*, México, FCE, 1984. Ver: Jean-Claude Milner. *El amor por la lengua*, México, 1980.

2 Samuel Beckett. *Sin*, Barcelona, Tusquets, 1984, p., 11.

3 Macedonio Fernández. *Poemas*, México, ed. Guaraña, 1953. Ver: *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, Buenos Aires, CEAL, 1967 y *Cuadernos de todo y nada*, Buenos Aires, ed. Corregidor, 1972.

4 Jacques Derrida. *Espolones. Los estilos de Nietzsche*, Valencia, Pretextos, 1981, p., 27.

5 Oliverio Girondo. «Porque me creo su perro». In: *Antología*, Buenos Aires, Argonauta, 1986.

6 Eni Puccinelli Orlandi, *Interpretação*, Petrópolis, Vozes, 1996.

7 Michel Foucault. *La voluntad de saber*, México, Siglo XXI, 1987.

8 Roland Barthes, *Léçon*, Paris, Seuil, 1978, p. 14.

9 Françoise Gadet-Michel Pêcheux. *La lengua de nunca acabar*, op. cit., p. 21.

- 10 Ítalo Calvino. *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1989.
- 11 Michel Serres. «O estilista e o gramático». In: *Filosofia Mestiya*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993.
- 12 Gilles Deleuze. «La literatura y la vida». In: *Crítica y Clínica*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 16.
- 13 Roland Barthes. *El placer del texto*, México, Siglo XXI, 1982, p. 32.
- 14 Gilles Deleuze-Félix Guattari. *El Anti-Edipo*, Barcelona, Paidós, 1985.
- 15 Néstor Perlongher. «El portuñol en la poesía», São Paulo, 6 de diciembre de 1984. Material de archivo, p. 1 a 11.
- 16 Wilson Bueno. *Mar Paraguayo*, São Paulo, Iluminuras, 1992.
- 17 Ramón Gómez de la Serna. *Ensayos sobre lo cursi*, Madrid, Moreno-Ávila ed., 1988.
- 18 Eni Puccinelli Orlandi. «A parodia como traço de mistura lingüística». In: *Interpretação*, op. cit., p. 114 a 131.
- 19 Wilson Bueno. *Mar Paraguayo*, op. cit., p. 7 a 11.
- 20 Haroldo de Campos. *Galaxias*, São Paulo, Ex-Libris, 1984; Paulo Leminski. *Catatau*, Porto Alegre, ed. Sulina, 1989; Wilson Bueno. *Mar Paraguayo*, op. cit. Utilizo la traducción de los fragmentos seleccionados por Roberto Echavarren, José Kozar y Jacobo Sefamí. *Medusario*, México, FCE, 1996: H. de Campos por Héctor Olea y Néstor Perlongher; p. 283 y ss.; P. Leminski por Roberto Echavarren, p. 462 y ss.
- 21 Martin Heidegger. *De camino al habla*, Barcelona, Ed. del Serbal, 1987.
- 22 Michel Foucault. *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1992, p. 9.
- 23 Ludwig Wittgenstein. «Prefacio de 1918». In: *Tractatus lógico-philosophicus*, Madrid, Alianza, 1973.
- 24 Theodor Adorno. «Signos de puntuación». In: *Notas de Literatura*, Barcelona, Ariel. Dice Adorno: «Tan cuidadosa evitación de un signo es por ello una reverencia que la escritura tributa al sonido al que ahoga».
- 25 José Lezama Lima; Oppiano Licario, Barcelona, Bruguera, 1985, p. 162-163.
- 26 Néstor Perlongher, «Caribe Transplatino». In: *Prosa Plebeya*, Buenos Aires, Colihue, p. 93 y ss.
- 27 Michel Tournier. *El vagabundo inmóvil*, Madrid, Taurus, 1988.
- 28 Jean Pierre Faye, «El don mutuo de las Lenguas». In: *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, ed. del Serbal, p. 171.
- 29 Néstor Perlongher. «El portuñol en la poesía», op. cit., p. 1 a 11.
- 30 Wilson Bueno. *Mar Paraguayo*, op. cit.
- 31 Gastón Bachelard. *La poética del espacio*. México, FCE, 1983; Michel Serres. *El nacimiento de la física en el texto de Lucrecio*, Valencia, Pretextos, 1994.
- 32 David Huerta, *Medusario*, op. cit., p. 109 y ss.
- 33 Néstor Perlongher. Prólogo. In: *Mar Paraguayo*, op. cit., p. 7 a 11.
- 34 Oliverio Girondo, *Antología*, op. cit.
- 35 Néstor Perlongher. «Un uso hélico del barroco áureo». In: *La Papirola* n° 3, abril 1988. Entrevista de Luis Chitarroni.
- 36 William Ian Miller. *Anatomía del asco*, Madrid, Taurus, 1998, p. 135 y ss.
- 37 Gilles Deleuze; Félix Guattari. «Las máquinas deseantes». In: *El Anti-Edipo*, op. cit., p. 47. Dicen: «La máquina deseante no es una metáfora: es lo que corta y es cortado según estos tres modos. El primer modo remite a la síntesis conectiva y moviliza la libido como energía de extracción. El segundo remite a la síntesis disyuntiva y moviliza el numen como energía de separación. El tercero, remite a la síntesis conjuntiva y moviliza las voluptas como energía residual. Bajo estos tres aspectos, el proceso de la producción deseante es simultáneamente producción de producción, producción de registro, producción de consumo. Extraer, separar, 'dar restos', es producir y efectuar las operaciones reales del deseo.»
- 38 Néstor Perlongher. *Austria-Hungría*. In: *Poemas completos*, Buenos Aires, Seix Barral, 1997, p. 19 a 64.
- 39 Idem. *Alambres*. In: *Poemas completos*, op. cit. p. 65 a 123.
- 40 Idem. *Hule*. In: *Poemas completos*, op. cit., p. 127 a 183.
- 41 Idem. *Parque Lezama*. In: *Poemas completos*, op. cit., p. 187 a 239.
- 42 Nicolás Rosa. *Tratados sobre Néstor Perlongher*, Buenos Aires, Ars ed., 1997, p. 61 y ss.
- 43 Mario Perniola. *El sex appeal de lo inorgánico*, Madrid, Trama, 1998.
- 44 Néstor Perlongher. *Aguas Aéreas*. In: *Poemas completos*, op. cit., p. 247 a 292.

---

Adrián Cangi nació en 1965 en Buenos Aires. Crítico y ensayista. Profesor UBA y Universidad del Cine. Director de la Colección "Poéticas Críticas" (Eudeba) junto a Paula Siganevich, cuyo primer título es *Performance. Género y transgénero* (alrededor de Roberto Echavarren). Investigador en el área de Poéticas Comparadas, USP, Fapesp, Brasil. Publicó *Lúmpenes Peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher* (comp., 1996, también con Paula Siganevich). Prepara la edición de *Cuentos y relatos de Néstor Perlongher*, en São Paulo.

# UNA SAGA DE LA DESUBJETIVACIÓN

## Lectura de «Los Tadeys» de Osvaldo Lamborghini

### Nota biográfica

Osvaldo Lamborghini nace en Buenos Aires el 12 de abril de 1940. Hijo de un ingeniero a servicio del gobierno, pasa parte de su infancia en la localidad playera de Necochea. Es hermano de otro gran escritor argentino, diez años más viejo, Leónidas Lamborghini; la relación fraternal ha dejado huellas literarias.<sup>1</sup>

Militante del peronismo, Osvaldo Lamborghini se desempeña en un sindicato y llega a obtener un fugaz cargo en el gobierno de la Provincia de Buenos Aires, durante la «primavera» de 1973. En 1969 aparece su primer libro, la novela corta *El Fiord* (Ed. Chinatown, Buenos Aires), casi clandestinamente. Es que el año anterior, en 1968, acababa de aparecer un texto cómplice, *Nanina*, de Germán García, sometido a un ruidoso proceso por revelar intimidades pueblerinas que la Revolución Sexual ha tornado ingenuas. Cuéntase que el temor al secuestro hizo perecer (¿entre las llamas? ¿en los inodoros?) gran parte de la primera edición de *El Fiord*.

Así la nueva literatura nucleada en torno a las páginas de la revista *Literal* nace rodeada de un aura de escándalo, completada en 1973 con la aparición de *El Frasquito*, de Luis Gusman —una sofisticada saga lumpen, cuyo título alude al recipiente donde el cantor de tangos Montana ha depositado, como prueba de fidelidad, su semen; el adminículo destrozado recorrerá cierta bohemia errática de época con la irrupción del lacanismo, que por entonces vivía en la Argentina una etapa heroica, casi pornográfica, en choque con los mandamases del ya poderoso psicoanálisis local. Ello

sumado a una escritura inédita, que algo parece deberle a los experimentos de *Tel Quel*, que habría de revelarse desde el primer momento, en el caso de Osvaldo Lamborghini, potente y formidable.

*El Fiord* construyó un mito fabuloso (micropolítico) y circuló intensa y casi secretamente, como correspondía a la movieda Argentina de entonces, con vastas masas de jóvenes enrolados en un combate clandestino contra la dictadura militar instaurada en 1966. Se cuenta que su lectura animaba las veladas de los revolucionarios cordobeses que toman, en 1969, la ciudad (episodio conocido como «El Cordobazo»), a la manera de los *Cientoveinte Días* con la lectura de cuyos párrafos Sade incitaba, voceando a través de un caño, a las masas de la Bastilla. La cosa es que —como bien observa César Aira en el prólogo a la edición de *Novelas y Cuentos* (Barcelona, Ed. del Serbal, 1988)— la literatura de Osvaldo Lamborghini —al tiempo minoritaria y eficaz— emergió nimbada por un prestigio feroz y definitivo: «Se trataba, y sigue tratándose, de algo inusitadamente nuevo. Anticipaba toda la literatura política de la década del setenta, pero la superaba, la volvía inútil. Incorporaba toda la tradición literaria argentina, pero le daba un matiz nuevo, muy distinto. Parecía estar encabalgada entre dos puerilidades: la anterior, fundada en la media lengua infantil de la gauchesca y el acartonamiento de funcionarios de nuestros prohombres literarios, y la posterior, con sus arrebatos revolucionarios siempre ingenuos. De pronto descubrimos que incluso Borges, muy en la línea inglesa, se había autolimitado a la literatura «para la juventud». Los únicos antecedentes que valía la pena mencionar eran

Arlt y Gombrowicz. Pero a diferencia de ellos, Osvaldo no se preocupaba del problema de la inmadurez; parecía haber nacido adulto. Secreto, pero no ignorado (nadie pudo ignorarlo), el autor conoció la gloria sin haber tenido el más mínimo atisbo de fama. Desde el comienzo se lo leyó como a un maestro.»

Si *El Fiord* alegorizaba un alzamiento (entendido en su doble sentido político y sexual, en la confluencia desmelenada de ambas series delirantes) recurriendo a una escritura en *bricolage*, en *mélange*, en el doble sentido del doble en la llanura del chiste, donde lo más alto se mezcla siempre con lo más bajo, para protagonizar una inusitada violencia contra los cuerpos, y anunciaba, ya en su página inicial, el nacimiento de una escritura: «Y por qué, si a fin de cuentas la criatura resultó tan miserable —en lo que hace al tamaño, entendámonos—, ella profería semejantes alaridos, arrancándose los pelos a manotazos y abalanzando ferozmente las nalgas contra el atigrado colchón?», la segunda obra del autor, *Sebregondi Retrocede*, aludiendo ya en lo sonoro del título a las andanzas del otro «marqués» que también desembarcado hubo en Buenos Aires, el polaco Gombrowicz, lleva a la radicalidad el procedimiento anunciado en *El Fiord*: «bordado con la lengua hecho de 'puntos' diferentes... —escribe Josefina Ludmer— borra toda barrera de separación y exclusión de los opuestos, suprime la división clasista de los lenguajes: el lunfardo, el gauchesco, el estilo 'culto', la retórica, arcaísmos, neologismos, lo 'obsceno': todo coexiste como en un tapiz».² En cada uno de sus textos, Lamborghini —comenta también Aira— parece estar contenido entero. La radicalidad se expresa en la dispersión formal,³ que podría corresponder, por concesión a la analogía, a la dispersión corporal. Siempre hay un cuerpo que se disputa, que se parte, que se rompe. En el caso del *Sebregondi*, por lo menos dos cuerpos: el del puto Roxano, ensartado «en el garfio, en el gancho» y el del *niño proletario*, donde se realiza (no hay metáfora) el sacrificio del obrero por parte de los burgueses aquí añiados. Ve-

mos reaparecer en esa insistente duplicidad las dos series —política y sexual— a que referencia hiciérase a propósito de *El Fiord*, en una suerte de hipersexualización de *El Matadero*,⁴ textos ambos por añadidura parangonables en su dimensión fundante.

Al *Sebregondi Retrocede* sigue, en 1980, la publicación de *Poemas*, por la ya desaparecida editorial Tierra Baldía. Es hoy en día la más secreta de las obras del autor. Mientras que *El Fiord* y *Sebregondi Retrocede*, junto con una parte de la enorme obra póstuma de Osvaldo Lamborghini, han sido republicados en Barcelona (edición ya citada), no ha sucedido así con la totalidad de los poemas, si bien Echavarren incluye dos de ellos en su muestra de poesía rioplatense *Transplatinos*.⁵

Osvaldo Lamborghini murió en un apartamento de Barcelona el 18 de noviembre de 1985, tras un período de autorreclusión que resultó en una vasta producción aún inédita (entre la que se cuentan los siete tomos del *Teatro Proletario de Cámara*).

Inscripta en el vasto arco de las *literaturas del lenguaje*, no instrumentales, que Libertella bautiza de «nuevas escrituras hispanoamericanas» («aquel movimiento común de la lengua española que tiene sus matices en el Caribe (musicalidad, gracia, alambique, artificio, picaresca que convierten al barroco en una propuesta —«todo por convencer», dice Severo Sarduy—) y que tiene sus diferentes matices en el Río de la Plata (¿racionalismo, ironía, ingenio, nostalgia, escepticismo, psicologismo?)»),⁶ esta poética donde la escritura de Osvaldo Lamborghini no sólo se inscribe, sino que ocupa un sitio relevante, se distingue (aun cuando se le parezca en su experimentalismo infatigable) de la estrategia de las vanguardias. Ella —escribe Roberto Echavarren— «no apuesta, como era el caso de las vanguardias, a un método único o coherente de experimentación. Ni se reduce a los referentes macropolíticos de la toma del poder o del combate contra la agresión imperialista. Es impura: ora coloquial, ora opaca, ora metapoética. Trabaja tanto la sintaxis como

el sustrato fónico, las nociones como los localismos. Y pasa del humor al gozo.»<sup>7</sup>

Los poetas *neobarrocos*, la presencia entre quienes de nuestro autor ha sido ya discutida,<sup>8</sup> continúa Echarren, «pasan de un nivel de referencia a otro, sin limitarse a una estrategia específica, o a cierto vocabulario, o a una distancia irónica fija. Puede decirse que no tienen estilo, ya que más bien se deslizan de un estilo a otro sin volverse los prisioneros de una posición o procedimiento».<sup>9</sup>

## Indicación y derrotero

«Los Tadeys» es un *poema largo* (cuyo procedimiento de sustentación hilativa y de sustanciación instrumental, en su calidad de tal, cabe perscrutar) que integra, con otros tres textos que le siguen: «Soré, Resoré», «Cantar de las Gredas en los Ojos» y «Die Verneinung», la única edición de *Poemas*.

El poema está dividido en secciones: un pequeño prólogo sin título (impreso en itálica), seguido de «¿Primera introducción a los tadeos?» (p. 13/14), «¿Notas invernales de un diputado infeliz?» (p. 14/26), «¿Rozamientos múltiples? ¿Prueba de realidad? ¿Letanía o canción masoquista?» (p. 27/28) y «¿Astucias veraniegas de un diputado corrido, expulsado de su banca?», que ocupa la página 29, al pie de la cual consta la fecha del poema: 1974. El otro poema datado del libro, «Die Verneinung», lo está en 1977.

Dicha marcación temporal nos introduce al acontecimiento histórico de que el poema, retozona y dúpticamente, versa: la renuncia, en 1974 en la Argentina, bajo la tercera presidencia del General Juan Domingo Perón, de la bancada íntegra de los diputados del bloque parlamentario izquierdista «Juventud Peronista», desafectos con las inclinaciones derechistas del *Primer Trabajador*. Como introducción, cabe destacar, de

la misma manera que ha sido notado a respecto del *El Fiord*, la doble serie política y sexual ya indicada en los títulos de las secciones del poema: entre las desventuras de la política y los avatares del fruir deseante, entre las venturas del culto de la diosa (acaso Evita) y los «rozamientos de clítoris, rozamientos de esfínteres» que insisten, redoblando (doblar y redoblar es la operación literaria característica) su existencia.

Y desdoblar. Desdobla Lamborghini (revela, alumbrada, druida de las pasiones) un otro lado, un otro lado que no es un otro lado del yo sino que está más allá del yo; despístanse, de paso, los que al engañoso sujeto de la enunciación (el *diputado infeliz*, en este caso) toman, apenas gracias a la prevalencia —desbordada— de la primera persona, por *ego*, ya que dicho «otro lado» es un otro lado de las fuerzas, oscuras fuerzas de susceptible inspiración nietzscheana, que el barroco (estamos, en el caso de Osvaldo Lamborghini, frente a una especie de *neobarroco*, parangonable y sutilmente diferenciado del *neobarroco*, donde el elemento *barro* predomina sobre el elemento *perla irregular*) despierta y alza a la luz en su turbieza de velado enigma, levemente oriental. Hay un componente oracular, con algo de chamánico, y en esa convocación a una fuerza *exterior*, en el sentido del *dehors* de Foucault leído por Deleuze,<sup>10</sup> puede percibirse —como en *El Fiord*, cuando una escena de fiordos noruegos y pintores ingleses del siglo XVIII irrumpen en medio de una asamblea sindical impregnada de *vandorismo*— cierto *más acá o más allá de la escritura*, cierto trance extático. La escritura, asimismo, como una producción esencialmente corporal, no como una vana especulación mental (aun cuando ese elemento especulativo —diserterativo, argumentativo de a ratos— no deje de estar presente en forma intermitente). A esa corporalidad se alude en el título escogido.

## El hormigueo de la diosa

*no pensar sino hormigueo vasto*  
O. L.

Bien se refiere Echavarren, en su prólogo a *Transplatinos*, a la presencia en el discurso poético de aquello que François Rastier define como *isotopías*: «toda iteración de una unidad lingüística».<sup>11</sup> Estas isotopías pueden aparecer a diferentes niveles: a nivel fonológico: asonancia, aliteración, rima; a nivel sintáctico, por redundancia de marcas; a nivel semántico: equivalencia definicional, triplicación narrativa. Rastier da el ejemplo de un poema de Mallarmé, *Salut*, que puede ser leído simultáneamente como un banquete, como un periplo de navegación y como una referencia al propio acto de escritura poética. Esta simultaneidad narrativa de temas que se mixturán poéticamente, de referentes que se entrecruzan y de procedimientos que se enciman, influyen y contagian, se da mucho en Lamborghini. El poema, podría decirse, no se desenvuelve en una única línea, sino que crea un plano donde una multiplicidad de líneas (de fuerza, de fuga) se imbrican.

En el caso de «Los Tadeys», hay por lo menos dos historias que se cruzan: la de los *tadeos*, animalillos sacrificados en una macabra ceremonia dionisiaca que tiene en la aparición de la diosa su momento de apogeo, y, a ella ligada, el frustrado intento de uno de los tantos diputados del Imperio de mudar el curso degenerado del culto, para establecer el auténtico por él propugnado —que sería la historia «poética»; y la otra historia, en lo «real histórico», que corre *por afuera* del texto, ello es, constituyendo una referencialidad política que «amarrá» el poema, que ya mencionamos, referida a la renuncia de los jóvenes diputados peronistas acaecida en 1974, año de redacción del poema.<sup>12</sup> A esas dos historias entrelazadas, siendo la segunda más latente y la primera más desarrollada, se le suman otros hilos o vetas de significación: una constante re-

ferencia al propio acto de la escritura y al hecho de escribir, que culmina en los consejos a los jóvenes industriales («no romper nunca el molde de la primera versión»), por un lado, y una historiola de o con la sexualidad, donde afloran las alusiones psicoanalíticas, al inconsciente lacaniano, en lo que sería más la veta de *poema teórico* de «Los Tadeys». Todo entremezclado a la manera de la menesunda, invertido —otro de los consejos de la conclusión del poema—, dicho *al verres*, para no dar la pista fácil del sentido, dado literalmente vuelta como el *si bien* en «Neibis»,<sup>13</sup> para no darlo, ladinamente, «muy cantado».

Con todos estos elementos entremezclados y plegados (lo esencial es, como en el barroco leído por Deleuze,<sup>14</sup> el *pliege*, el *entre* del entredós, de la entreteja, el *entreplegado*...) arma Osvaldo Lamborghini un texto ambivalente, vacilante, siempre con una sensación vertiginosa y obnubilante de sueño, una *con-fusión* de elementos dispersos y dispares. Aquí nos aproximamos a uno de los ejes del trabajo, la tensión *unidad/dispersión*; sólo estamos en condiciones de anticipar, al respecto, lo siguiente: el entretejido de alusiones y referencias que sostiene el poema, se urde con elementos de todos esos hilos que en el párrafo anterior mencionábamos. Son líneas derivadas de dichos vectores (el narrativo, el político, el metapoético, el teórico-sexual) que montan, rozándose en su densa ramificación, un efecto (o una ilusión) de sentido, o mejor, una pluralidad de sentidos. No se puede hablar de linealidad, aun cuando haya cierta continuidad narrativa.

Veamos cómo el recurso a la autorreferencialidad no sólo cierra, sino también abre el poema. No se trata (en el acto de escribir), leo en la introducción sin título de «Los Tadeys», de «pensar», sino de un «hormigueo vasto» del cuerpo, del cual ese «darse a pensar» configura el «único abrigo». Las palabras se sueltan, «caen fuera de matriz» y refiriéndose a la propia escritura, se dice: «Trabajar contra / y domeñarte está probado que no te domeño». Trátase de un «hormigueo y

bullido / que no bulle ni se evapora» y —se aclara al final del fragmento— «menos aun condensa». Apuesto a que este *hormigueo vasto* tiene algo de éxtasis, de trance; y se liga al posterior tema de la diosa (en cuanto emergencia, aunque sea paródica, de lo absoluto divino: que es una trascendencia de lo inmanente, puesto que se trata de una inmanencia corporal: la figura, el cuerpo, de la diosa). De cualquier modo, es interesante porque la operación de la escritura aparece vinculada a un acontecimiento físico (el *hormigueo*) y no a un mero dispositivo intelectual desprovisto de bases corpóreas. Se trata de una *permanencia inmanente del bullido que no se bule ni se evapora*; hablamos de *inmanencia* por alusión al «plano de consistencia o inmanencia» del que habla Deleuze,<sup>15</sup> y aquí se nos ocurre como signo de una inefable cualidad autorreferencial, que se basta a sí misma: tal la piqueta metapoética.

Dicha prevalencia del polo metapoético continúa en la «¿Primera introducción a los tadeos?», que comienza así: «Así no hay relato que progrese». Quien no puede progresar en ese relato (truncado/trucado) es, se nos aclara versos después, *yo*: «Yo, que tiene que vivir, / progresar en el relato...».

Se afirma la desobjetivación en un inversión generalizada: «el poder... / se invierte en todo lugar, conquista / (a la larga) la superficie de cualquier inversión». Lo metapoético roza con lo teórico, con la alusión vocabular a términos del *argot* psicoanalítico o aun económico; al mismo tiempo, se reafirma el carácter de *poema político* de «Los Tadeys». Entretanto, toda esta operación está posibilitada por la licuefacción de elementos mínimos: sustituciones de letras, asociaciones que salen del sonido para rozar o alcanzar el sentido: «Propone el estigma de la adivinanza / y el enigma crece. Crece / hasta creer...». El juego se torna más manifiesto en la estrofa final de este fragmento: «Blandura o blancura / (hasta la última sustitución) / jamás la escena vacía». ¿De qué se trata al fin? Escribe el poeta: «de un caso, / feroz de resistencia», entre

casi el saber y casi la locura. ¿Qué o quién —se interroga— «ha de advenir»?

Lo que ha de advenir, adviene en el fragmento siguiente: la diosa, la Niña de la Frontera. Se remarca su carácter fronterizo (la *loca verdad* de la psicosis). Entramos en la narración de un personaje («hermético, ridículo»), Especiato de Contra Tona, el diputado infeliz: «Yo era un diputado, uno de los tantos del Imperio, / y tenía mi propia versión del culto primitivo / y a ella me aferraba / hasta enmohecarme en los hierros de la fe». La polémica es política, teológica: «Yo decía que la diosa: ellos / decían otra cosa.»

Inmediatamente después de esta mención al vector político que hilvana el poema (sustentándolo, a la manera del vestido de terciopelo negro que anda solo, en la escena de la detención de Camila en la novela de Enrique Molina, *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman*), aparece otro de los motivos que se repiten y que también ayudan, en su apariencia disparatada y heteróclita, a darle unidad al poema: la taza de té: «Esta taza de té que el crepúsculo bebe...» Se encuentra, irónicamente, «uno: un problema». Y aquí se encierra en un paréntesis otra alusión al propio rumbo del poema (o de la narración poética):

«(¿No existe acaso lugarcito  
en la vastedad llana del imperio  
para escena crujida en arte irónico  
pura befa y perfecta  
perfectamente masoquista  
hasta los dientes chirriar?  
Rozamientos múltiples, canción.  
Rozamientos de pubis  
Rozamientos de esfínteres)»

Estos *rozamientos* son otro de los *leit motiv*, ligado éste al vector sexual, del texto. Junto con la provocación política: «*Jamás libre, siempre esclavo*», la aparición (grotesca) del... borceguí de la Diosa: «tu borce-

guí en el culto es el que mejor calza.» Hoy, se dice, es la fiesta ritual del culto de la diosa («la advomitable, arcada fiesta») donde el personaje intentará una frustrada intervención política destinada a cambiar y corregir el culto. La descripción de los preparativos del diputado infeliz al partir, está impregnada de ironía, dada también por la incrustación de elementos inventados:

«el gorro de lana palomí,  
el abrigo de pieles con correas de Jatar»

Festividad invernal en medio de la nieve que constantemente cae (*y tanta*): la caza de los tadeos<sup>16</sup> en el lago:

«sus hediondos hocicos los tadeos asoman  
a flor úe agua.»

Ceremonia descabellada, desmelenada, acaso dionisiaca, se inicia la matanza de los tadeos en el lago. Ella está puntuada por la reiteración de algunos vectores; el *té*<sup>17</sup> es una de ellas:

«Esta taza de té, que el crepúsculo a su cara  
obliga a reflejar  
a perecer.  
Hay un yo en la noche invisible.  
Hoy, en guerra, que mata»,

donde vemos una nueva alusión al yo en desintegración (en su conjunto, «Los Tadeys» podría ser leído como una saga de la desubjetivación, y esa desubjetivación refuerza por ese lado su cualidad barroca). La otra alusión reiterada: los «rozamientos, pubis y esfínteres». En el medio de la masacre, cierta reflexión (¿o inversión?):

«La yugular del tadeo entonces cede  
o estalla reventada por la madera torpe del cabo  
casi sin fin, o con la inútil repetición,  
la forzada y siempre dilatada conclusión

de un maquinal jadeante cuerpo del discurrir  
inconcluso.»

Nueva alusión a la corporalidad del escribir. Y al masoquismo,<sup>18</sup> motivo teórico-sexual del texto:

«Masoquistas libándose en el rocío  
En el fértil valle de lágrimas  
Múltiples  
Rozamientos de pubis.  
Rozamientos de esfínteres.»

Y ahí, la irrupción de la divinidad:

«Y en el humo negro de la noche  
en medio de la matanza  
viene la diosa»

La Niña de la Frontera (el nombre refuerza el carácter fronterizo, en el sentido de psicótico, del poema, y también su territorialidad, en verdad una *territorialidad perversa* en el sentido del *Antiedipo*,<sup>19</sup> que sustenta y da una base a lo que el poema tiene de dimensión épica) que «*viene a contemplar / a contemplarlas*». Demora en llegar, detenida entre las humaredas. Tiene la «*belleza de la muerte*», y la inmanencia:

«Ella es su propia armadura  
fundida en su propia armazón  
que en ella se reabsorbe  
*así*  
dibujando otra vez y afuera  
una imagen nunca interior»

En el momento culminante del culto, el diputado se lanza a la reivindicación, tras la queja, debido al «detalle sobreimpreso»:

«Infiltraron al asqueroso  
animal en su corona»

Él la esperaba para ofrecerle...

«...su propia estatua,  
hecha en escala más fina y aliviada  
toda liviana del triste animal de la matanza»

Pero ella lo «salteó con la mirada»... Luego, la befa, el vejamen, el escarnio. Nuevamente el té y una reflexión sobre el amor:

«El amor, El Amor,  
"Sus vacíos / Reinos pronominales".»

Pensar el amor como «vacíos reinos pronominales», ¿cabe esperar alguna idea más radicalmente antirromántica? El *yo/tú*, lejos de ser la base comunicacional, como en el régimen de signos de la subjetivación pasional de que habla Deleuze,<sup>20</sup> del afecto, estalla al ser visto como un tránsito entre pronombres vacíos. Se sigue así el procedimiento de desubjetivación, que en un sentido quizás denominable «ideológico» (de intención estratégica) radicaliza la desyoización del lacanismo.

Recomienza aquí, en la penúltima parte del poema, la «letanía o canción masoquista». Hay tal vez una contradicción (y, de seguro, una provocación) en este enarbolar reivindicativo del masoquismo, algo de lo que Echavarren llama de «reflejo sádico».

Y un reclamo en la canción que puede asimilarse al trance, en la medida en que admite referirlo a un *estado de conciencia*, ladinamente «confundido» con el estado político:

«Vivir la coherencia  
De algún estado,  
Vivir en coherencia  
¡Con algún estado!»

Y de inmediato, el eje unidad/pluralidad insiste:

«Un solo cuerpo hay  
Uno solo y verdadero  
No millares, letanía  
Rozamientos múltiples  
Rozamientos de pubis  
Rozamientos de esfínteres  
Organos de los ojos  
Organos del goce  
Letanía o canción masoquista.»

Son los roces del goce, pero un goce literalmente masoquista. A la unidad del cuerpo, se antepone (antidépicamente) la pluralidad de los roces y de los órganos del goce. En estos órganos del goce, ¿no resuena una alusión al *cuerpo sin órganos* de Artaud, tan trabajado por Deleuze y Guattari, de quienes hay también una lectura? Esa multiplicidad destruye la presunta unidad del cuerpo. En consonancia, también la unidad del poema está en jirones. Apenas si son hilillos como de una túnica o máscaras (de la *persona*) deshilachadas que se arrastran, flotando como al aire polvoriento pero goteado de partículas húmedas que emana de la matanza de los tadeos en el lago nevado. El verso se va para cualquier lado, pese a la preocupación de Lamborghini —expresada en otro de los *Poemas*, «Die Verneinung»— en *domeñar* sus caprichos: «Si hay algo que odio eso es la música, / Las rimas, los juegos de palabras». Y de la conjunción de todos esos elementos (políticos, sexuales, teóricos, propiamente poéticos: las *gastadas alegorías* de que hace gala en un texto interno del *Sebregondi Retrocede*, donde parodia al «todavía no has escrito el poema», de Borges, titulado: «Con mano ortopédica, el Marqués de Sebregondi ya escribió su poema»), de su encuentro y desfusión («orgía de desfusión», dice el autor aludiendo a la libidinosidad posterior a la masacre de los matadores de tadeys), sale una fuerza extraña, teñida en lo externo de un nihilismo radical, pero que juega aún todos sus tantos a la inversión.

La «pregunta idiota» plantea: «¿dónde está la herida?». Se le responde:

«En el halo,  
en el ano,  
en la connota.  
En el aura siempre, letanía, canción masoquista.  
En el círculo: áulica herida.  
El esfínter es (rozamientos de pubis, rozamientos múltiples)»

En el barroco se trata siempre de plegar, desplegar, replegar. En el caso de la escritura de Osvaldo Lamborghini, que opera un procedimiento de sexualización (llevado al extremo en sus últimos relatos, donde se trabaja directamente sobre el plano de la pornografía, elevando al último grado la pretendida anulación de lo simbólico), ese pliegue y repliegue se hace en (con) el esfínter. Como concluye Roberto Echavarren, «la poesía de Lamborghini cumple la función semiótica de un pliegue o de un esfínter entre éste y el otro lado».<sup>21</sup>

Al final, en las «astucias veraniegas de un diputado corrido, expulsado de su banca», se especula sobre el *deseo de ganancia* y el *deseo de fracaso*. Este último, para hacer aun más implacable el fracaso, «tampoco explica nada». Para concluir con un *consejo*:

«Mi consejo a la joven industria es: inviertan poco, traten de ahorrarse la estúpida comprobación de que todo (lo que se dice: todo) está invertido ya. Fabriquen alguna cosita a medias, flotadora, virtual. Y no rompan nunca el molde de la primera versión.»

—NÉSTOR PERLONGHER

Archivo Histórico de Revistas Argentinas [www.ahra.com.ar](http://www.ahra.com.ar)

[Texto presentado para una beca universitaria, lleva inscripto: «Área de Lengua Española y Literatura Española e Hispanoamericana - FFCLH - USP».]

Notas

1 Hay un diálogo poético —diríamos en verdad: una turbulenta pelea— entre ambos hermanos; compárese el final de «Die Vereinigung», en *Poemas*, con «Diez Escenas del Paciente», incluido en *El solicitante descolocado*, de Leónidas Lamborghini (Buenos Aires, Ed. de la Flor, 1971).

2 Ludmer, J.: «Sobre *Sebregondi Retrocede*», en *Clarín*, Buenos Aires, 25.10.73, citado por Libertella, H.: *Nueva Escritura en Hispanoamérica*, Caracas, Monte Avila, 1977.

3 El *Sebregondi* fue originariamente escrito en verso —con excepción del fragmento abarcado por «El Niño Proletario»— y luego «traducido» a la prosa. De la misma manera, el poema «Los Tadeys» fue originalmente, según contaba su autor, un guión de cine.

4 En *El Matadero*, considerado el primer cuento de la literatura argentina, atacan y humillan (sexualmente) a un petitero unitario.

5 Roberto Echavarren: *Transplatinos*, México, El Tucán de Virginia, 1991.

6 Libertella, Héctor: *op. cit.*

7 Roberto Echavarren, prólogo a *op. cit.*

8 Cito un texto aún inédito, «Ondas en *El Fiord*. Barroco y Corporalidad en Osvaldo Lamborghini»: «...practica *El Fiord* una barroquización sorprendente —sorprendente porque ella no apela a las convenciones de la rimbomba «poética», construida con los materiales del lenguaje poético convencional —empero también se recurra, en la vorágine, a esos giros. Ese efecto de barroquización pasa por cierto *horror vacui*, horror al vacío. Tapiz apretujado, pero que en vez de esplender en la nobleza de sus gasas y sus aterciopelados moños, se urde a espumarajos, a escupitajos, a baldes de sangre y mierda, a chinguerías. Y aquí vale plantear una cuestión: ¿es Lamborghini barroco? La estupefacción que ese planteo puede despertar —ya que parece que estuviésemos aquí más lejos del barroco como convencionalmente se entiende,

que del grotesco cuyo extrañamiento ya entrevimos— autoriza el recurso a la pirueta: ¿Lamborghini no sería más bien —si cabe el paródico neologismo— *neobarroso*? Eso porque lo labrado y lo proliferante se acollaran a cierto efecto (diríamos, quizá, demanda) de profundidad que, desbordada ya por la abundancia literal, ya por la operación de simulacro, chapotea, como *El Niño Proletario*, en el barro ensangrentado». Para una localización de Osvaldo Lamborghini en el arco neobarroco, ver el prólogo a mi *Caribe Transplatino*, São Paulo, Iluminuras, 1991.

9 *Idem*.

10 Deleuze, Gilles: *Foucault*, Buenos Aires, Alianza, 1987.

11 Rastier, François: «Systematique des isotopies», in Greimas, A. J.: *Essais de Sémantique Poétique*, Paris, Larousse, 1972.

12 Tal como en el caso de *El Fiord* —que anticipa, en su violencia micropolítica, la orgía de horror que habría de abalanzarse sobre la Argentina a partir sobre todo de 1976, y, más aún, la payasada macabra de la Guerra de las Malvinas (único lugar del país donde hay realmente fiordos)—, la masacre de los *tadeys* encierra un valor premonitorio, el de dicha masacre genocida que ya se veía venir; y de dicha premonición, el autor, en un gesto de desafío, se burla, le hace un pito catalán a la muerte: «Matar tadeos hasta hartarse».

13 «Neibis (maneras de fumar en el salón literario)», incluido en *Novelas y Cuentos*, obra citada. O. Lamborghini explicita este procedimiento en un reportaje publicado en el único número de *Lecturas Críticas*, Buenos Aires, 1980.

14 Gilles Deleuze: *Le Pli*, Paris, Minuit, 1988.

15 Deleuze, Gilles y Parnet, Claire: *Diálogos*, Valencia, Pretextos, 1980: «Este plano [de consistencia] no conoce más que relaciones de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud, entre elementos no formados, relativamente no formados, moléculas o partículas arrastradas por los flujos. Tampoco tiene nada que ver con los sujetos, sino más bien con las llamadas "haecceidades"; o sea, es un plano del acontecimiento. Concluye Deleuze: «Ya no hay formas, sólo hay relaciones cinemáticas entre elementos no formados. Ya no hay sujetos, sólo hay individuaciones dinámicas sin sujeto que constituyen los agenciamientos colectivos. (...) Nada se subjetiviza, sino que las haecceidades surgen a partir de composiciones de fuerzas y de afectos no subjetivados». Es el plano de lo *intensivo*.

16 ¿Qué son los *tadeos* o *tadeys*? En el poema aparecen como animalillos ciegos, frenéticamente devorados y libados por los adoradores de la diosa, cuyas partes más apreciadas son los

ganglios («esas protuberancias internas, entonces / no muy verdaderas»). Estos bichos reaparecen en el relato «La Causa Justa» (*Novelas y Cuentos*, p. 191/230) como en una especie de homúnculos ávidos por el sexo masculino. Tokuro (el japonés) y Jansky (el polaco) visitan el zoo: «...la cosa más rara les pareció la cueva de *tadeys*, animal de continente remoto, casi igual a hombre, pero irracional y sin poder decir palabras. Lo único vergonzoso las costumbres *tadeys*. Totalmente sodomitas durante día, no miraban a las hembras, totalmente normales de noche, y prolíficos: había que controlar natalidad (...) ...tenían un miembro muy pequeño y lo que más les gustaba era posición pasiva: el más fuerte obligaba al otro a hacer activo.» Los crueles espectadores le mostraban el miembro a los *tadeys* para que enloquecieran de deseo (p. 220). Otro antecedente puede buscarse (más bien en el sentido de alegorización por devenir animal) en los *donguis* de J. R. Wilcock (el cuento «Los Donguis» está incluido en el libro *El Caos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974). Estos *donguis* son animales monstruosos que habitan las profundidades de túneles, cuevas y subsuelos, devorando a quien se les acerca (vérbigracia, a las novias del narrador). La aproximación entre Osvaldo Lamborghini y J. R. Wilcock, además de probable temporalmente, se revela prolífica si se piensa que este último es autor, sobre todo con el cuento «La fiesta de los enanos» (también en *El Caos*), de otra de *las fiestas del monstruo*: tanto Josefina Ludmer (en *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988) como Alan Pauls (en dos artículos: «Las malas lenguas», en *Literatura y Crítica*, nº 14, Cuadernos de Extensión Universitaria, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1986, y «Lengua: ¡sonaste!», en el nº 9 de la revista *Babel*, Buenos Aires, 1989) detectan, en la literatura argentina, varias *fiestas del monstruo*: la de la Refalosa, la de Borges y Bioy Casares, la de *El Fiord*. Desde otro punto de vista, los *tadeys* serían, siguiendo a Kristeva (*Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, 1980), un objeto *abyecto*: «L'abject est dehors, hors de l'ensemble». Los *tadeys* serían «objetos caídos» por excelencia. «Señuelo de signo para un no-objeto, lo abyecto roza por un lado el síntoma somático, por el otro la sublimación»: lo que dice Kristeva se ajusta bastante bien a los procedimientos lamborghianos. Al tiempo que se acerca de una extraña sublimidad (lo sublime carece, al igual que lo abyecto, de objeto), la abyección provoca el confronto con el más frágil estado humano: el de la animalidad. Entre los *tadeys* y la Diosa se teje así un pasaje de la abyección animalésca y la náusea, a la divinidad alta de la sublimación. Otra observación de Kristeva le viene bien a Lamborghini, ella relaciona *abyección* con *perversión*: «L'abject est pervers car il n'abandonne ni n'assume un interdit, une règle ou une loi; mais les détourne, fourvoie, corrompt» (p. 23). La muerte, observa Kristeva, sustituye a la religión, es

nuestra religión laica. El pasaje de lo abyecto a lo sublime se anega en el mar enrojecido del sacrificio, la purificación por la masacre, que la saga de los *tadeys* acaba siendo. Si la catarsis es una de las modalidades de purificación de lo abyecto, el arte sería la catarsis por excelencia, más acá y más allá de la religión, siendo la experiencia estética un componente esencial de la religión. Hay así un fuerte tono religioso, aunque sea a contramano, en el poema de Lamborghini. Es una eternidad la de la diosa, pero una *eternidad dostoiévskiana* (la construcción es de Lamborghini y está en «Die Verneinung»). Sobre Dostoiévski, dice Kristeva: «La abyección oscila entonces entre el *desvanecimiento de todo sentido* y de toda humanidad, quemadas como entre las llamas de un incendio, y el *éxtasis* de un yo que, habiendo perdido su Otro y sus objetos, toca, en el momento preciso de ese suicidio, el cúmulo de la armonía con la tierra prometida» (p. 25).

Hay, asimismo, otro lazo que vincula a Osvaldo Lamborghini con el Céline analizado por Kristeva: la fascinación por el horror (en Céline, escribe ella, «toda la posición narrativa parece comandada por la necesidad de atravesar la abyección, de la cual el dolor es el lado íntimo, y el horror el rostro público», p. 165). Y concluye señalando algo que puede hacernos entender ese «otro lado» a que la poética lamborghiana parece apuntar: la abyección, según Kristeva, sería justamente el *otro lado* de los códigos religiosos, morales, ideológicos, de la que ellos son la purificación y el rechazo (*refoulement*). «Pero el retorno de lo rechazado (*leur refoulé*) constituye nuestro "apocalipsis", en el que no escapamos a las convulsiones dramáticas de las crisis religiosas» (p. 246/247).

17 Otra bebida compite, con menos insistencia, con el té: «el clandestino womsterfitz», bebida de sumo alcohol, que integra la serie de neologismos creados o deformados.

18 ¿Por qué tanta insistencia en el masoquismo? Por masoquismo, en general, se entiende la vinculación del placer sexual al dolor, sea físico o moral, y la tendencia a ocupar la posición de víctima, que en el poema de O. Lamborghini se realiza tanto en la masacre de los *tadeys* como en el fracaso del diputado y en el escarnio de que es objeto, no escapando a esta línea de montaje pulsional la pregunta final por el fracaso, que puede ser entendido

también como un fracaso inherente al propio acto de escribir, que nunca llegaría, supónese, a expresar cuanto desea. ¿Habría alguna vinculación entre esa insistencia en el masoquismo que tiñe los *tadeys* y el goce imposible de la Diosa? Freud habla de un masoquismo femenino que no es exclusivo de la mujer, sino que es una posibilidad inherente a todo ser humano. Los fantasmas masoquistas —escribe Freud, citado por Laplanche y Pontalis, *Vocabulario de Psicanálisis*, S. Paulo, Martins Fontes, 1979, p. 353— «colocan al individuo en una situación característica de feminidad». Masoquista sería, desde un punto de vista lacaniano, el goce femenino dentro de la estructuración fálica; al trascenderla, este goce de la mujer se volvería místico o divino. (Agradezco a Graciela Barbero por esta sugerencia.) Dice Lacan que la mujer «por ser no toda, ella tiene, en relación a lo que designa goce la función fálica, un goce suplementar». Este goce «más allá» remite a la experiencia mística. Se pregunta Lacan: «Y por qué no interpretar una faz del Otro, la faz Dios, como soportada por el goce femenino» (en el artículo «Dios y el Goce de la mujer», *O Seminário*, Livro 20, *Mais, ainda*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985). Sobre el tema, véase también la nota 20 de nuestro texto.

19 Deleuze, G. y Guattari, F.: *El Antiedipo*, Barcelona, Barral-Corredor, 1974.

20 Deleuze, G. y Guattari, F.: *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

21 Según Echavarren, el poema «Los Tadeys» puede ser visto como una lectura del lacanismo: «la constelación teórica que, como una mesa de tres patas, descansa sobre: el inconsciente, el objeto *a* y el ser para la muerte». Y prosigue: «Esta triada que Lacan anuda a partir de Freud y de Heidegger sirve de soporte a la confusa escena de desmembramiento y aniquilación donde emerge, en Lamborghini, *la diosa*, el *otro lado* sublime de la imagen». *La diosa* alegoriza el gozo: «La diosa jamás se hace objeto: es un estado de gozo (...) el estado de gozo (imposible) del cuerpo real enredado en los anillos de lo simbólico y de lo imaginario». El acceso a la plenitud gozosa de la diosa (el rasguído, la incisión) se paga con un *teatro de la crueldad*: el sacrificio de los *millonésimos tadeos* (ob. citada, p. 17/18).

# ¿A QUÉ VINO DE PARÍS MR. FELIX GUATTARI?

Estimado Mr. Guattari:

Muchas gracias por la depresión que nos está produciendo. Ello tiene algo de ello desencantado, y ello es justo. Es justo eso lo que nos estaba faltando: un poco de poronga. Nando en la leche de la resurrección.

Depresión que afecta a quienes acreditamos en el revolucionarismo de las desterritorializaciones deseantes (noción cartográfica que no pienso renunciar a usar, a la manera, sí, de un homenaje: homenaje de caballos blancos y de cintas doradas en cabellos lacias, doradas nenas de mamá que salen de casa, embarazadas, y se van a vivir a un petit apartment de la Rue Quatrieme (la cuarta quart, diría O. Lamborghini)).

Si el valor teórico de lo emitido (demandado) resulta escaso, no lo es su pretensión metafórica: la de leer en el pasaje de unas metáforas la cristalización de ciertos enunciados (¿ocultos?). Pero no por el vértice: ya que se les veía asomar la naricilla chula en los resquicios de ese triángulo, que es como el río del puente de Lezama, el de la escritura «gorda»: «Un puente, un gran puente que no se le ve / pero que cruza sobre esas aguas caudalosas» —de la libido, cabría de ser, corriendo el riesgo de hacer de la libido un significante cero. Cero del paredón de esa pasión luctuosa de todos los ches del mundo se dan la mano («Con esta mano le pegué a mi hermano», diría el ano en Sandrini), del tableteo de las ametralladoras y del cerro orlado de sangre heroica que se perfora en la pared de esos oídos hechos a los tiros, como agujeros (imagen que es preciosa —pero que omite la presencia activa de un equipo de fusiladores de uno de los cuales, el más pingoso, sale la orden de: ¡Fuego!— o sea no son tiros *espalhados* que se hacen trizas en el espejo del yo, del estadio, sino el producto de un equipo orgánico, libidinalmente integrado a su jefe (es un yo que no muere, diría el Freud de *Psicología de las Masas*)). Bueno, no es la imagen del chulo que te mata por unos monederos (falsos), sino la del que manda que te prendan: a esos paredones «colectivizados». Esa es la inercia del sentido. Esa es la paradoja del guerrero que creyendo deslumbrar juguetonamente al amado soldado, lo asesina —o lo deja morir.

Me pongo en ese inconciente deleuziano (¿por qué no recordar, a pesar de Artaud, la «escritura automática»?) y me dejo llevar por ese flujo —bandas, diría Lyotard.

Es que si me veo obligado a cristalizar (bueno, territorializar «transparentemente») ese flujo, yo me lo imagino más bajo la imagen de la banda lyotardiana, que de una papa (¿rizoma?) que salta subterráneamente de lo acuático (geográfico) a lo botánico: toda una implantación de por medio.

un cero se  
calca

el rizoma

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

el atajo (trecho)	¿Pasaje de los flujos desterritorializantes de las tierras baldías (Eliot), a las infinitas demarcaciones de la cuestión agraria? ¿quizás ligada a la cuestión del corredor polaco? ¿de sembrar ese atajo? (Nota: la cuestión del atajo.)
del dicho al hecho	Sembrar, también, de confusiones. Ya que la insistencia en el ejemplo de los militantes de Solidaridad polacos, que se definen como «practicantes no creyentes», ¿no escondía, en nombre de acreditar fehacientemente en la verdad —ingenua— de la frase, una lectura más risueña? ¿La del que dice lo que no es —que no lo dice en cierta forma para no ser lo que no es?
hechizo	Perdóneseme el sobrecódigo metonímico (L. Lamborghini), pero, acaso, ese desplazamiento de la energía sobre el lenguaje, que acusan los lacanianos, ¿no está velando la enunciación de ese enunciado? ¿Acaso todos los discursos son —aun energéticamente— iguales? De modo que se diga lo que se diga, vale lo que se hace. Objetividad de lo hecho que no condice con lo dicho. Ya que lo dicho de ese hecho, ¿no marca un hechizo de lo dicho por sobre lo hecho? Porque lo hecho, no es hecho con lo dicho —¿o con lo no dicho? ¿Por qué ese bicho de lo dicho va a dejarse herrumbrar por lo ilusorio de lo hecho? Al fin, ¿cuál es la sociedad? ¿Hay, se puede hablar de so(su)ciedad?
lame	¿Si uno tiene por encima la imagen de la limpieza es que se puede sumergir en el barro de la que lame el zapato del que pasa, polvoso? Perdóneseme (toda escritura es una confesión) que sea irreverente para con el creador de un texto que, ya en los lejanos '75, con moverme, pasar, sin estadio laciano, de un marcussianismo cuyo saudosismo ya deplorábamos, a la política de la verdad del deseo —si es que el deseo tiene alguna.
vías historia	Pero era como que se podía hablar por ahí, por entre esos flujos y agujeros, espaldas de cuerpos agujereados y picaneados para que hablasen. De lo que hasta entonces sólo aludíase, o decíase tímidamente: era ahora —en el Antiedipo— de ese deseo que se hablaba. Llegamos a Guattari/Deleuze vía Hocquenghem, vía scientia sexualis: vía FLH —reterritorialización a la violeta.
épica bélica	Empero, en esa complementaridad entre el deseo y lo social, sospechábase que lo social era lo ausente, vacío: que el deseo era autogeneración, infraestructura... Pero habría que ver lo que esa recuperación del arsenal semiótico marxista tiene más allá de tentación, genuflexión retórica: peso de lo épico que acompaña la figura sentimental del guerrero.
azulejorajado	Ya que la idea de la sociedad como una superposición de estructuras que son planos de lecturas, planos de lugares diversos de lectura: de praxis del ojo: la lectura política, la cotidiana, la sexual... Separación sobre cuyo eje la psiquiatría se sustenta.
envestido	Entonces, ¿el Antiedipo es un metadiscursos de la psiquiatría —la psiquiatría utopista? (Dijo el paralelo entre molecularización y descentralización va más allá del efecto metonímico.) Tramposa artimaña de la pregunta. ¿O se trata, acaso, de una suerte de invasión, de reerotización, de lo social por el deseo? ¿De aquello cristalizado, aquel deseo cristalizado, que se ha endurecido (envestido) en las «mallás» del socius, en los nudos rígidos? Destrucción de la

Fiord y rizoma	<p>corteza corporal, diría Reich, puesta al desnudo de un rígido árbol arborescente fálico que no deja correr, en la visión de esta mirada, más que el flujo de sangre, savia, agua.</p> <p>Las aguas que van al Fiord atraviesan y riegan los rizomas donde flotan en las aguas papas y barcas de soldados dados vuelta y ahogados de costumbres jarryanas, y en un costado la mujer de Lamborghini llega con los pies entre los dientes.</p>
alguna laguna infantil	<p>¿Por qué nos hemos imaginado el flujo como agua, como fiord, o delta, o marisma de las landas...? Ni siquiera como río, aunque el Edipo como puente, pólder, represa triangular, cuyos cantos henchidos desbordan de leche de pulpa (lorquiana). Todo ello en un blando y peligroso orlar, ondear, deslizarse, fluctuar y comerse de las barcas, las picas y los palos, las algas y los rizomas abandonados a su proliferación pantanosa, barrosa, chorreante, humectante (diría Artez Klein): cloclear, uterosa —diría la partera de Carrera que canta... Siempre hay un Edipo en algún lado (en alguna laguna) y un niño que sostiene ese deseo y ese pensamiento.</p> <p>Un pensamiento del deseo que procede por ganglios medulosos, por várices y por ondulaciones musculosas del cuerpo, de los muslos, como si la corporeidad de ese objeto se aplastase, reluciente, tras los esplandores de ese untor (tajo, tatuaje).</p>
muerte del hombre («ya no se le paraba») Genet	<p>Pero que no sólo no anula la corporeidad (física, como la risa) de ese objeto de cuerpo presente —presente en las ensoñaciones de la masturbación, en los deslices del voyeurismo sobre las piernas peludas de la foto de un jugador de fútbol, en el regodeo de los chistes y los dobles sentidos: ¡metéla toda!</p> <p>(Véase lo de Blas Matamoros en «Olimpo».)</p>
Sade y Orwell	<p>Porque tal vez lo que se discuta en la muerte del hombre sea la muerte, la anulación, la ceritud del otro, del objeto.</p> <p>Así, los objetos se cristalizan en el plano sin fondo de la película porno. En derredor masas de cuerpos personalizadas se abrochan en la respetuosa indiferencia de una pasión apática. O sea, es como el fin de Sodoma. La voz de la relatora, la orden del amo carnal que come caca y bebe pis, es reemplazada por la voz modulada, modulosa, del Gran Hermano orwelliano. Cuando Guattari habla de los medios de comunicación de masas, creemos que habla de eso.</p>
el filo de la lengua	<p>Pero el poder del Gran Hermano tienta, la voz aterciopelada que se abre paso en las cabezas, como un filo —como el chongo en el entierro de la loca de <i>Nôtre Dame Des Fleurs</i>—, y que procede por la creación de un neodioma, de un idiolecto más o menos «técnico» (que, como Rexina, no la abandona), cuya pretensión es abarcar en su lógica de distribución simbólica todo lo que se nombra.</p>
Pegan a una maestra	<p>Puede contemplarse la excrecencia de esas palabras sobre las pieles que zarpan. Pero su voluntad de «autonomizarse» es tan grande, que pueden flotar blandamente en la cabeza, como flota la fórmula matemática que la maestra de matemáticas dibuja en el pizarrón, abajo de un dibujo lleno de fiords de las Malvinas (que hizo la de Castellano). La secretaria se asoma entonces con un chalequito de cachemira y anuncia que la inspectora, con un tapado de chinchilla, baja del coche lujoso guiado por un guía negro de penachos centroafricanos. Es la inspectora de descentralización, viene a inspeccionar si todo niño es deseado (ya no aseado) como corresponde.</p>

una ilusión leguminosa	<p>En fin: aquí es un poco de carne lo que falta. Carne de sierpe, acaso, o de lagarto (o de lagartas que se comen un árbol). Y esa falta de carne descorporaliza la contundente corporeidad del líder (recórrase, si no, su iconografía) y crea el «espacio» de una ilusión común, recorrida de ondas libres, donde cierta inflamación moral, impide, retarda el estrellamiento de los cuerpos parciales, su restregue unos contra los otros. Para lo cual puede invocarse la necesidad de mantener miembros los duros para la autodefensa, para el ataque eréctil y viril: lo cual es desconfiar de la capacidad de una serpiente gorda, un viborón, de provocar un descalabro en un desfile del barroco cubano (Sarduy, <i>Gestos</i>). Esa dureza de los gestos, esa manutención de la institucionalidad del culo duro aplastado sobre la silla de la mesa del comité central de Durrenmacht, ¿no influirá acaso en la evolución sintomatológica de esos conatos, que acaban «microfascitizándose»? y a lo que sobrevive microfascitizado de esa microfascitización («El arzobispo de Constantinopla se quiere desconstantinopolizar, y aquél que lo consiga, buen desconstantinopolizador será...», lo encierran, los locos, se suicidan, los nómades esquizos, se asilan —o se casan, o se ponen una tiendita, detrás de la cortina el hombre de nariz de remolacha arregla los relojes...)—o aúllan. Y ese aullido se detiene, acaba alimentando ciertos circuitos: el del consumo literario, el del discurso psi.</p>
La murga y la platea	
Aullido	
	<p>Aullido del maluco, gritos de su muerte, desgarramiento de las torturadas y supliciadas, que va a alimentar, como ruido de fondo, los ruidos de las radios: suban el volumen de la TV para que no se escuchen los alaridos...</p>
	<p>Parece empero que esa recuperación (desde el deseo del médico, nuevamente durrenmachtiano) es más inteligente que otra clásica: la de colocar al supliciado en el lugar del héroe sacrificado que no habla, pero cuyo silencio está preñado por la monotonía implacable de un sistema de consignas paranoicas: «.....» «.....» —acaso diferente de la administración del Imperio por Heliogábalo.</p>
otra colonia penitenciaria ¡Viva la...!	
	<p>(También éste un héroe sacrificado, pero despedazada en las letrinas la ritualidad excremental (libidinal) de cuyo sacrificio, reiterado acaso en muertes a la Pasolini, casi transparece.)</p>
Lezama Molina	
	<p>Héroes y héroes: el objeto de la madre es el epos. Huída del deseo de la madre, que traza en su percurso las huellas de un nombre falso: uno que se registra en los hoteles de paso, con una maleta de piel de pájaro, que da sus huellas a la policía. Ese «sujeto» (recuérdese lo que es sujeto en la jerga policial —mucho menos que un señor) viene cargado de cadenas, telefonea a su madre desde Nashville y ella toma Benadryl para dormir, es ese sueño de la madre, clitoridiano, lo que construye un hombre imaginario, dotándolo de lo que a ese clitoris le falta, puntoso.</p>
un sujeto sospechoso	
	<p>Porque se habla mucho de la castración —que casi nadie, menos algunos operados, la hace— y poco de la cliterodictomía —más frecuente. El falo, esa «hinchazón del español», qué tiene para estar en la boca de lixo del discurso, siempre, siempre... hasta cuando se habla: porque se supondría que el que no habla es porque tiene la boca llena de falo chupa, lame («ordené: —Succión»): pero no se habla más que del falo. Y sin embargo, de ese chispido del esperma (que, como observan F. y B., parece dominar visualmente el mercado de la escotocopia porno).</p>
La boca fala	
El polvo	

devenir idiota  
devenir paranoide

Es que se trata de varios esquizos: hay un esquizo idiota y un esquizo paranoico. Los momentos de la novela de ciencia ficción de *Más que humano*, del personaje, que encarna el «Superyó» (el Superhombre) de un Edipo grupal, pasa de un devenir idiota a un devenir paranoide. Es de esos anclajes que se trata.

El corredor  
polaco

Y aquí viene la cuestión de la implantación metafórica: el rizoma se enlaza, el flujo (fior-desco, firuleteado) flota, flojo, gorgotea. Mencionamos, al pasar, lo que de invasión de la matematización lingüística puede haber en ese desplazamiento metafórico. También sugerimos que esas papas se plantan en el Corredor Polaco.<sup>1</sup>

Austria-Hungría

Vamos a la cuestión del corredor polaco, recordando que la despedazada Rosa Luxemburgo opúsose a la independencia de Polonia —y a la destrucción, quizá, así sin más, para ser reemplazadas por pequeñas territorialidades estatales, efímeras, que dan lugar a una macroterritorialización mucho más rígida —del Imperio Austro-Húngaro. Todo muy «literario», pero esas imágenes de los límites que se corren en las geografías europeas, esa sucesión de mapitas (70, 14, 18, 36, 45) que coloridos córrense, está presente en la imaginación de los politólogos formados en la escuela francesa. Más allá o más acá de esa historieta, estaba tu pistola de soldado de Rommel ardiendo como arena en el desierto. Estaban esas masas de soldados que corren, matando, estuprando, seduciendo niños (véase *El Tambor*) y esos mudantes rostros de los amos, ahora asiáticos. Lo político: se trata de que ante la evidencia del fracaso del estado socialista (ya vozarronamente anunciado por los anarquistas) los esclavos no pueden más y se quieren sacudir el yugo. Pero los anarquistas están muertos, en Kronstadt —tal vez pocas protestas hayan conocido tan unánime persecución—; y el lugar de este hueco, el corte de esa ruptura de la máquina estatal soviética, ¿quién viene presurosa a ocuparlo? La papisa con sus bordados de «renda», con sus «babados» de pañal. La misma: la que tiene las manos ensangrentadas no sólo por la sangre de Jean Paul I, el papa idiota, sino por las salpicaduras de las bendiciones esparcidas sobre víctimas y verdugos en la escena de la Solución Final.

Nuestra Señora  
de Kronstadt

Barbarella

hongoporhongo

La Solución Final es la muerte. El Vaticano paga las armas religiosamente, bromearía Fontanarrosa. La muerte es —en la civilización molecular— atómica. La amenaza del hongo: hongo por hongo; el *potlach* final.

Ladrones de  
bicicletas

En esa dirección, como es sabido, caminamos. Dirección espantosa, pero que abre luz a la imagen (nuevamente la ciencia ficción) de bandas de vándalos, de lobos paranoicos aullando y asesinándose en las ruinas de un mundo devastado y ruinoso (La ruina es lo que hace interesante a las cosas, diría Lezama).

¡Es la policía!

El amor, los  
orsinis y  
la muerte

Para eso estamos preparándonos. Luctuoso tableteo: el delirio de la seguridad (en Brasil, bien vivo, en esas masas de favelados que asaltan los supermercados, y que se escenifica en el Carnaval, aceptando la teatralidad aparente de esa pulsión desterritorializadora) transforma a las ciudades en almenas fortificadas, casamatas, redes de vigías que roban, a su vez, y usurpan a sus presuntos amos: el reino de la militarización, del policiamiento.

¿Se trata acaso de buscar amos (ahmors) más tolerantes, cuando todo se militariza, se fascistiza (pero un fascismo falaz, sofisticado, oscuro, distante de esas brillantes ceremonias

por un más allá  
una cabeza

de antorchas, de ese sadismo deliberado y espectacular, de esas escenas de masas paranoicas: sólo fútbol, TV, comisarías)? Si de lo que se trata es de la muerte, entonces es bueno que la solución final venga almibarada por la esperanza de la vida eterna. Tal vez el evidente renacimiento (tras la prisión papal de 50 años, hasta la liberación mussoliniana de 1929) de la iglesia, tienda a expresar esa última esperanza de supervivencia en un más allá imaginario, una fuga delirante hacia adelante.

Tupac

Pero: ¿acaso no conocemos lo suficiente las ataduras de esa fuga? ¿Acaso no vemos cómo la matriz de esa Virgen pringa las escansiones de esas procesiones de flagelados de los filmes de Bergman? Legendre, Freud: ¿acaso no se intuye lo nudoso de ese vínculo, lo contractual de esa escena masoquista, la libidinosidad de esos santos torturados (Flaubert, Mishima)?

Un Hombre  
que no coge

Dato histórico: de nuevo al Heliogábalo, cuyo descuartizamiento precede el triunfo cristiano — hablamos de desconstantinopolizar. Más allá o más acá..., hay una profesión de fe que circula abundantemente: tomemos la sugerida por Ramón Alcalde en *Sitio N°1*, en un artículo sobre un predecesor de la Iglesia progresista (Bloy) —que parodió al socialismo religioso (feudal) que denunciara el Marx del *Manifiesto*. Para Alcalde, el cristianismo da al marxismo la espiritualidad (dimensión acaso privilegiada del fantaseo sexual) que a éste le falta. La concepción del Hombre Nuevo, ya difundida por Guevara. Es lo último: en vez de hacer quebrar el modo de subjetivación del hombre marxista (el modelo de personalización de un ego), el espacio que la noción de deseo cubre se desexualiza (¿esto ya ocurrió anteriormente?, hum...) ...y vuelve a los cacharros fálicos de la religiosidad cristiana, monoteísta, paternalista.

Travesti  
con mantilla

Esto tal vez entre de lleno en la ficción del «practicante no creyente» —categoría que parece alborozar a Guattari: travesti con mantilla, besa en el falo del cristo de la hostia el pan de otro pedazo.

el fideo fino

Ahora los curas son obreros, con sus tripas no se hacen los chorizos para colgar a los patrones: se les va a pedir, como en la limosna medieval, hostias amasadas para urdir el fideo de esa hambre.

de la sotana  
al enterito  
mono

Ahora los obreros que, avergonzados del anarquismo, hartos de no tener patria, entran en las viejas Juventudes Obreras Católicas, modernizan el modelo de la sotana clásica, lo hacen, deportivamente, «enterito» (macacão). Si la Papisa es una barbarella supersport que rompe con la imagen de frágiles muñequitas de porcelana de sus lisiadas antecesoras, le habla a un público de chongos enardecidos por el hambre de esa muñeca de oro, que les regala graciosamente anillos y medallitas —no sin dejar por ello de comprometerse en los más mafiosos tejes y manejes gangsteriles.

clavada en la  
cruz

Transar con un operario católico, es, en cierta forma, tranquilizante. Ya que esos valores quizás le impidan pasar de un modo abierto a la agresión, al robo, al chantaje de la bicha —aunque no a su laceración ritual—, a diferencia de otros chongos más atrasados, cuya religiosidad se difumina en un blando sistema de culpas y vergüenzas concatenadas, proclives a un sadismo más primitivo. Que se conecta, de paso, con esa fantasía de la disolución del Estado como una guerra de todos contra todos, a la manera de la guerra permanente de los primitivos clastreanos. Lo salvaje.

No sea tonto

la mantilla engrasada	<p>Ahora: esta integración marxismo-cristianismo es, empero, conflictiva —y si es que la Iglesia se está pasando con pelos y señales al burocratismo soviético (en nombre, ya, de las comunidades eclesiócristianas de base del cristianismo primitivo, sexualmente temible —San Pablo), el pasaje no deja de producir ruidos, alteraciones del paisaje, grasa de los mecánicos que chorrea bajo la mantilla prístina del último Papa, que lo enchastra.</p>
la enteriza	<p>Pero no es necesario, creo, travestirse de monja para yirar en esas procesiones. Una puede ir muy bien con una enteriza de strass (como la travesti de la fracasada Corrida Gay de Río (verano 82) que desembocó en paseo carnavalesco), que <i>eles vam te adorar!</i> Disimilitud de adoraciones que hace concurrir lo fálico de ese Espíritu Santo con el falo de la mujer fálica y barbuda (ex Osvaldo Lamborghini, actual travesti y mujer con pene).</p>
Una primera acongojada	<p>¿A qué vino de París la Princesa de Margy? Los dividendos políticos de su tourné, amén de <i>duvidosos</i>, se deliran como más o menos clásicos. Tras transar con el operario católico que se las da de autonomista —un chongo conciente, aunque aclara que él, que tiene una moral muy rígida, no da.</p>
Peca, peca, María Magdalena	<p>Qué encanto, ¿no? Pero si es precisamente esa reticencia a dar lo que hace al encanto de esos chongos. Y en toda idea de pecado está la imagen de la Virgen Madre con un dios edípico en el regazo. Esa dulzura, esa melancolía de las estampitas, la dulzura que Daisy (puta movilizante del Bras) enchastra imprimiendo en el reverso de la imagen sacra el deseo de las prostitutas, en la misa por una puta asesinada.</p>
la morocha criolla	<p>¿Es que el devir mulher de Guattari llegó hasta el punto de fascinarse por ese obrero de vanguardia? Las cosas que puede llegar a decir Mr. Lula, lo sabemos todos, no tienen ninguna relación lineal con la dirección de su eventual deseo (de ahí que pueda, según Guattari, devenir pedé); pero algo tiene que ver. (Porque cuando un chongo dice que es macho, por más que se deje, no deja de decir lo que no hace al dicho de lo hecho.)</p>
A la calle, chicas!	<p>Veamos la respuesta de Mr. Lula: «El travesti es la prostituta del homosexualismo» (<i>Folha...</i>). ¿Acaso estaba refiriéndose a los míticos «trabajadores homosexuales» que los gays del PT carioca insisten en introducir en esa malla de identidades marcada por la fragua de un trabajo en el cuerpo? Sea como fuere, esa equiparación travesti-prostituta da para mucho, más si se la compara con la afirmación de que no hay homosexuales en el proletariado. Si todos los obreros son chongos, ¿dónde estarán sus amantes? ¿En el gay-gay de clase media? ¿Se cansaron de que travestis y prostitutas les cobren por coger —reintroduciendo la cadena del dinero ahí donde, en nombre de la confiscación masculina debería estar ausente? O se trata de que esos trabajadores no son trabajadores —son lúmpenes— y que una dictadura del trabajo exige, precisamente, que todos trabajen. La cantidad de ociosos, la calidad del ocio de los amos, parece haber disminuido grandemente desde los griegos en adelante, no tanto en nombre de una democratización del deseo, cuanto de una generalización de la «sublimación/desublimación» represiva marcusiana.</p>
clientelas democráticas	

El frasquito

Igualmente, hay algo de travesti —algún relumbre— en esa practicante no creyente. Si Guattari vino a Brasil a llevarse el brillo espermático de Mr. Lula, en un frasquito, a Francia (operación que la equiparación Lula-Walesa ilustra sobre la categoría de objetos, el tipo, el género, que alimentan sus cadenas deseantes), ello no sea tal vez tan «interesante» como ese devenir épico, ese pasaje a las categorías más generales, ese abarcamiento de la política clásica (los anarquistas están contra la política, decía Cage), esa caracterización, a lo Trotsky, del PT como «agenciamiento», esa interpretación de la guerra de las Malvinas (equiparadas a Palestina) conforme al modelo imperialista de Lenin (y que hace recordar a Cooper cuando quiere legalizar el fumo en el Primer Mundo y prohibirlo en el Tercero): las oposiciones europeas usan los conflictos Norte-Sur para llevar agua al molino de su propia oposición al Estado, y condenan a los tercermundistas al neofascismo galopante de las pequeñas dictaduras despóticas: Camboya, Cuba, Argentina, etc.<sup>2</sup>

Islas en el Golfo

¿Volver tal vez al Marx que aplaudía la invasión a México? No sé si tanto: pero por lo menos reconocer un hecho: los patrones nativos suelen ser mucho más despóticos que los conquistadores imperialistas, y la descolonización no es necesariamente liberación, sino tal vez pasaje a una forma superior, más «descentralizada» (hospitales flotantes) de Urstaat.

una lengua  
menor

Yo creo que el coautor del Antiedipo debe tener bastante que decir de estos asuntos. Nos hemos permitido, llevados por la retórica, cierta impertinencia de principios. Pero es de la retórica, acaso, que se trate: de si esa invasión desbordante que el Antiedipo sugiere, llevara, pasada al español, a una inflación barroca —al fin y al cabo el español es una lengua menor.

—NÉSTOR PERLONGHER

## Notas

1 La idea de corredor polaco, de atajo, de pasillo, la exploto en mi poema sobre Eva Perón: trátase de sumarse a un movimiento más o menos populista como tentativa de llegar, por un atajo, a la revolución. El triste saldo del entrismo de la izquierda en el peronismo (también catolicizante) ilustra sobre las producciones de este ensamble. De paso: la complejidad de las situaciones en el 2º y 3º Mundo tal vez torne difícil su pasaje a las categorías derecha/izquierda de la tradición europea (sobre todo francesa); así, sugerir que el Frente Popular francés es el PMDB y el PT su ala izquierda, es confundirse un poco: más cuando se toma eso en consideración al nivel de los «programas». Nótese que el programa del PDS propone la autogestión —y provoca un giro, un corrimiento a la izquierda en todos los partidos. Corrimiento que procura capturar el deseo de las masas, de más en más proclives a explosiones espontáneas (quebra-quebra); masas cuyo proceso de integración a los aparatos (aun escolares, hospitalarios, religiosos) está en veremos. El no votar o el anular el voto por error, no puede acaso verse como recuse, un «lapsus»? Hace unos años, un rinoceronte fue electo diputado en S. Paulo: he escuchado varias versiones: unos dicen que fue intencional, otros que fue una confusión con el apodo de un candidato (al fin, Lula es también un mariscón).

2 O sea: el desarrollo estructural del Estado brasileño no puede compararse con el francés —ni, acaso, con el homogeneizado argentino. De modo que lo que las elecciones tienen de integración a los aparatos políticos que captan y confiscan el deseo de las masas, no puede desconocerse. Ello sería tal vez diferente en un país donde la inserción del Estado háyase ya dado de modo más profundo, y acabado. La «politización» es, también, educación: véase toda la teoría educativa de Paulo Freire, cura brasileño.

Lo temible —y que no puede disimularse— es que los procesos en marcha parecen llevar a Estados más rígidos y hegemónicos: Cuba, Nicaragua, el México de la Revolución, tal vez El Salvador... Ello no implica una renuencia miedosa a intervenir en tales procesos: pero sugiere reformular el, o reflexionar sobre, el lugar del discurso.

2 Intento que, más allá de sus articulaciones, remite a algo verdaderamente importante de todo lo dicho por G.: a que los grupos moleculares no pueden girar infinitamente sobre sí mismos sin acoplarse, descomponer, la máquina «social». Compárese con el último Nº de *Persona*, cuando da el salto de un feminismo de guarderías y empleadas domésticas, al cuestionamiento de las instituciones masculinas —génesis de un feminismo libertario.

# EL PAISAJE DE LOS CUERPOS

Se enrosca en torno al cuerpo cobrizo (recobrado ya en devenir arbóreo) la lujuriosa liana, tallando cicatrices como signos laberínticos en la piel del tatuaje. Se enroscan asimismo la mirada y la lengua, jadeantes en el afán de revertir, en imágenes o en palabras, la asombrosa anaconda vegetal que comprime, hasta hacer saltar sus órganos internos y exhibir a la luz brumosas superficies interiores, el torso de la víctima propiciatoria de un ritual.

¿Digno? ¿Macabro? Lo que importa es que sea eficiente en sus efectos, como un payador que arroja la taba y le da *culo*. El arte, la escritura, valen por su proximidad con el desastre, a la manera de la *petite morte* batailliana. Lo enmarañado de las líneas (líneas de fuga, líneas de fuerza) no simula sino la dantesca proliferación verdosa del paisaje. Entre el ojo que ve y la mano que pinta, se impone la *contorsión* vertiginosa del cuerpo en traslación selvática.

*Contorsión*, palabra clave. En el barroco el cuerpo se drapea en rictus que figuran la trágica complejidad del mundo, simulándola en el ansia de alcanzar lo dionisiaco o lo divino. Cuerpo enroscado, los órganos en el estiramiento o en la *histéresis*, diría Deleuze, se adaptan a su actual naturaleza de parra enliada, enrevesada.

Para percibir esta figura en acción, nada mejor que recurrir a la Santa Teresa de Bernini donde los músculos se tensionan como una flecha en el dulce color del éxtasis. Es que el cuerpo barroco es un cuerpo en éxtasis, así como la estética barroca es una estética del éxtasis, sostiene Christine Bucci Glucksman en *La folie du voir*: 'un éxtasis visual. Flotación, suspensión de las estatuas en el espacio intenso donde revolotean las almas en levitación: *Todo entra en suspensión, todo alza vuelo*.

Pero el éxtasis es también, según la misma autora, un «punto incandescente del lenguaje». ¿Cómo se juntan la pintura y la poesía? Más que complementarse, ellas se enroscan, se enrollan, se entreveran, se inmiscuyen en una íntima ajenidad, ya que una dice lo que la otra reluce. Las noctilucas trazan el jeroglífico misterioso de sus luces discretas en la arena mojada de la noche.

\*\*\*

Cuerpos, cuerpos, todo son cuerpos. Cuerpos enmarañados en el éxtasis erótico de la humareda jabonosa, a la manera de enredaderas furiosamente incrustadas en el infierno vegetal de la selva húmeda, en el humo del humus apisonado por el apodrecerse perfumado de las hojas, extendiendo una alfombra de peluche por donde desliza el silencio de sus patas la onza manchada de herrumbre, de su vientre viscoso la sierpe bicolor. Cuerpos otras veces marinos, naufragos en la inmensidad envolvente de la ola, reseca en la playa desnuda donde se atisba apenas el sesgar del albatros, devenido rapaz, que vendrá a desgarrar, pico en aguja, los harapos todavía empapados. Cuerpos abandonados cruentamente en la ruidosa soledad de las oficinas, en los macizos archivos de hierro forjado, en la música metálica de las máquinas dicharacheras, a la sombra amenazante de la multitud (encabezada, como alucinaba García Lorca en Nueva York, por una mujer gorda) que orina furiosamente contra el paisaje. Y luego, al salir, en pos del emparedado vespertino, el chillido de las gomas de las máquinas de fuego que en un desliz revientan las vísceras de la víc-

tima. ¡Oh desdichados cuerpos! Siempre pudriéndose, siempre derrumbándose, siembra inconstante de frágiles proyectos de piltrafa.

¿Pero qué si a esos múltiples cuerpos, rescatándolos como un demiurgo de su completa ruina, los desollamos cuidadosamente, siguiendo precisamente las instrucciones de Salvador Elizondo en *Farabeuf* o las de Osvaldo Lamborghini en *Sebregondi Retrocede* (en este último caso, trataríase de un cuerpo proletario, arrojado a la zanja de la muerte por una pandilla de niños burgueses)? Desollarlos y extender, meticulosamente minciosos, las fantásticas iridiscencias de sus pieles internas, pintarrajeadas por los horrores paganos de la naturaleza, del puro devenir de los cuerpos; y aplastar contra las páginas de los pergaminos, como filma Greenaway en su visión de *La Tempestad*, los órganos internos, chorreantes del elixir rojizo que hacía las delicias (y las locuras) de la Condesa Batory y de su lejano pariente Gilles de Rais. Obedecer, acaso, los imperativos con que Lyotard abre su *Economía Libidinal*:

«Abrid el presunto cuerpo y desplegad todas sus superficies, no solamente la piel con cada uno de sus pliegues, arrugas, cicatrices, sus grandes planos aterciopelados y contiguos a ella, el cuero y sus greñas de cabellos, la tierna piel pubiana, los pezones, las uñas, los ángulos transparentes bajo el talón, la ligera prendería injertada de pestañas, párpados, sino abrid y extended, exponed los grandes labios, los pequeños labios con su redecilla azulada y bañados de mucosidad, dilatad el diafragma del esfínter anal, cortad longitudinalmente y poned a todo lo largo el negro conducto del recto, luego del colon, luego del intestino ciego, desde ahora venda superficial estriada y profanada de mierda, con vuestras tijeras de costurera que abren la pierna de un pantalón viejo; venga, dada a luz al supuesto interior del intestino delgado, al yeyuno, al ileón, al duodeno, o bien al otro extremo; desembridad la boca hasta las comisuras, desarraigad la lengua hasta su lejana raíz y rajadla, mostrad las alas de las calvas-carne pegadas al hueso del paladar y de sus húmedos sótanos, abrid

la tráquea y haced de ella el almacén de un cascarón en construcción; armado de bisturíes y de las pizas más finas, desmantelad y depositad los haces y los cuerpos del encéfalo; y después de plano toda la red sanguínea intacta sobre un inmenso jergón, y la red linfática y las delicadas piezas huesudas de la muñeca, del tobillo, desmontadlas y colocadlas una detrás de otras con todas las capas de tejido nervioso que envuelve el humor ácuo, y con el cuerpo cavernoso de la verga, extraed los grandes músculos, los grandes filetes dorsales, extendedlos como pulidos delfines que duermen.»<sup>2</sup>

Escribir/inscribir en los cuerpos, no sólo a la manera del *tatuaje* de Severo Sarduy sino sobre todo del *tajo* lamborghiano, que no apenas pinta, sino que tajea la piel y raspa el hueso. Se asoma acaso la piedad o es el deleite incontenible que babea de los labios de los ejecutores (sacerdotales, a la moda azteca) fascinados por la tentación del cuerpo dispuesto en lonjas como jamones caleidoscópicos en fórmicas casi traslúcidas. Transparencia del aire gélido de la morgue, donde se estira el cuerpo ya yacente a la espera de que los bisturíes y las pinzas escriban a destiempo, grotesca o fieramente, la condena de la penitenciaría kafkiana, intraducible a otro registro que no fuese el del dolor. Cuerpos enfermos, desfallecientes, desvalidos, no tanto a la manera de las bailarinas de Renoir por ajustar excesivamente el talle del corset, sino los que se depositan en el pasillo de los hospitales reclamando, al final, imperiosas biopsias. Penetraciones de la luz por los repulgues interiores: tal la fascinación de las endoscopias azulando tortuosos torbellinos en la vórtice de las mucosas...

¿Y qué entonces de los que se lanzan a una profanación estética del cuerpo, llevados por una *curiosidad barroca* tan desmesurada como la que impulsaba a los conquistadores a descubrir sirenas en los torvos trazos de los manatíes? Andan esos osados a la pesca de una especie de alma anterior, un *alma como alma*

del cuerpo, un alma atómica, como la diseñada por Schérer y Hocquenghem en el libro así llamado.<sup>3</sup> Tal el aura, no bien el aura histórica, el aura fría y nebulosa de los pantanos, de los confines indiscernibles de la tierra, las auras de las almas en flotación errática, fulguran suavemente.

La pesca es el lanzado o lazado de la red a las aguas turbulentas de la lengua, de la imagen. Ora el cristalino rociado de cintilaciones mutantes, como la vista después de un fondo de ojos, ora la glotis glaseada de babas gelatinosas como claras haciendo huevo en la licuefacción vertiginosa. Cuerpos consumidos por la fotografía, como en una *nouvelle* de Michel Tournier, para conformar lujuriosas constelaciones de celuloide en el aire de acrílico congelado. Se corta el miembro aún robusto y toda la calcomanía de los ensagrentamientos y chorreos diversos se abalanza para deslumbrarnos (herirnos, desgarrarnos) en su asquerosa belleza.

¿Será que la *corpografía* es una *cartografía de los cuerpos*?

\*\*\*

«El paisaje —dice Lezama Lima— es la naturaleza amigada con el hombre.»<sup>4</sup> Irrupción del cargado estilete de la cultura en la salvajería incomprensible, ahora penetrada, develada, devenida goce o fruición estética. Untado por la luz del lente vigilante, el paisaje se

humaniza o se diviniza, adquiere formas amables o siniestras, viste de gnomos o de basiliscos las anfractuosidades del relieve. Como el México alucinante visitado por Artaud: «A terra dos Tarahumaras está cheia de sinais, formas, efígies da Natureza que de forma alguma parecem nascidos do acaso, como se os deuses, que alí sentimos por todo o lado, tivessem querido sinalizar os seus poderes com estas assinaturas estranhas onde a figura humana é sempre atormentada.»<sup>5</sup>

Un paisaje de cuerpos lancinados: tal podría ser, arriesgo, el objeto —plástico y literario— de estas corpografías.

—NÉSTOR PERLONGHER

---

#### Notas

1 Christine Bucci-Glucksman: *La folie du voir*. París, Galilée, 1986.

2 J. F. Lyotard: *Economía Libidinal*. Barcelona, Saltés, 1979.

3 Guy Hocquenghem y René Schérer: *El alma atómica*. Barcelona, Gedisa, 1987.

4 José Lezama Lima, *La expresión americana*. Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1969.

5 Antonin Artaud: *Os Tarahumaras*. Lisboa, Relógio d'água, 1985.

---

[ Texto para *Corpografía*, de Josely Vianna Baptista y Francisco Faria, Ed. Iluminuras, São Paulo, 1992. Además del texto de N. P., traducido al portugués por J.V.B., se incluyen participaciones de Severo Sarduy, Rodrigo Garcia Lopes y Haroldo de Campos.]

# EL ALMA INTERSTICIAL

Ya en el poemario anterior de Reynaldo Jiménez, en la tensión cabellos/caballos que lo abre («*donde dijera, afilado, / cabellos, debiera resonar / caballos*»), para resolver, al final del poema: «*caballos flotan como cabellos*»), se vislumbra la intersticialidad del alma poética que nutre su escritura, y cuyos vericuetos por los poros de la atmósfera hace y figura. En este volumen que reúne *Ruido incidental* (en el título suena el acontecimiento) y *El té*, dicha calidad intersticial (diríase: el devenir del entre deleuziano) se exhibe y prolifera.

¿Será que esa proliferación molesta a algunos, habituados a cortas confesiones digeribles (como también debe molestar la juventud de Reynaldo, que alcanza su madurez expresiva en esta obra bicéfala)? El barroco (y a Jiménez le cabe esa calificación estética: hay —veremos— un concepto barroco) molesta a ciertos lectores cortos de vista, que no ven (no entienden) lo que se ve. No hay mesas y sillas, como en el teatro naturalista argentino, o si las hay están volando, dadas vuelta. Nada reconocible, a simple vista (y la simpleza es un valor supremo para estos que no ven porque no tienen nada que ver).

No se le ve, como al puente lezamezco, pero se le siente. Hay un espectro que se escurre entre los claroscuros de las letras. Desplazamientos sutilísimos, indecibles de un cuerpo etéreo: «*donde flores en un tránsito secas / y vidrios alterados por emblemas / componen el atravesamiento, el éxtasis*», dicese en «Leves emblemas en un pasaje imperceptible»; y más abajo dice: «*hablando cosas*».

Esas cosas que se hacen al hablarse, son otras cosas. Se hace, por así decir, un salir de sí. Puré de yo; «*escorzo de un yo*». Este salir en Reynaldo Jiménez no es desmelenado ni patético, sino más bien sereno: paréntesis en la corriente de las aguas. A la superficie líquida, intersticial la hiende esta adarga inconsútil: «*un intersticio desencontrándose en un bosque*». El pliegue, siempre el pliegue, pero un plissé más que un drapeado. No es una exuberancia puramente exterior, ahuecada como la cúpula de una iglesia churrigueresca. Se simula (¿remédase?) un concepto, la sombra de un concepto, cierta filosofía del alma intersticial, claro que es siempre la lengua (sus fricciones, antes que sus ficciones,

por parangonar a Yurkievich) que le sustenta al encabalgarse sus florilegios manieristas. «*¿el hecho o el hechizo?*», se pregunta el poeta. Trátase, acaso, de un conceptismo manierista, trasuntado en *El té*: «*lo compacto, etéreo, / lo evanescente, flasheado, / lo atrapable, poroso, / lo reconocido, impenetrable, / lo transparente, capcioso, / lo inocente, corrupto, / lo saciado, inocente, / lo cercado, oblicuo...*».

Y, como en un buen barroco, todo brilla: «*la superficie que nos imante*»; «*residuo, fosforesces*»... Cávase en la consistencia del aire tan poblado: «*volúmenes cavados en la disparidad*». En la superficie, sin embargo, la profundidad final del vacío: «*y la noción, casi / espantada, de que es la muerte / la que compone el fondo / y el trasfondo de la obra*».

Si en *Ruido incidental* R. Jiménez nos crea un territorio flotante (cual el de *Las miniaturas*: «*zumba el curare en medio del cine*») y turbulento, contorneando cierta interioridad que no es personal, ni subjetiva (el yo hecho trizas), sino paseante, esquizo, en pos de saber «*adónde desembocará esta irisación de los nervios*», en *El té* el mismo se sienta a tomarlo. Todo es más cotidiano, más pausado. Las brumas de la irrealidad (o de la otra realidad) se confunden con los vapores de la infusión. Los versos tienden a estrecharse. ¿Dónde se está? Respóndesenos: «*en el Estado Real / de Suspensión*», y la mesita se lanza al espacio frondoso del hule, claramente dada vuelta.

Explicásenos: «*no es la pecera / del pensamiento, claro, / que desde la zona / de su vigilia asume: / lo que los envuelve / no es / lo que los vuelve.*»

Es por los intersticios del Estado Real —insistamos— que la poesía de Reynaldo Jiménez se desplaza. Este deslizamiento (el de la «*medusa de la enfermedad*» por todo el cuerpo) es, según Lezama Lima, un rasgo barroco, que sirve para distinguirse del surrealismo: en éste, se procedería por choque de metáforas (el paraguas y la bicicleta, verbigracia); en aquél, la metáfora, si se la puede llamar así, viaja por el cuerpo neumático. Y al final, de tan viajada, poco importa: lo que importa es plasmar en la armonía de la forma bella la fuerza del éxtasis, esa «*lívida consistencia*».

—NÉSTOR PERLONGHER

[Sobre *Ruido incidental/El té*, de Reynaldo Jiménez, 1990, Último Reino-Rinzai, Buenos Aires. Inédito, escrito para la revista *Babel*, 1991, que dejó de aparecer por entonces.]

# MANOS CAVERNARIAS

Un cañadón agreste, sembrado de farallones de rocas volcánicas y porfíricas, por cuyo fondo serpentea apacible el río Pinturas, ha sido el lugar elegido por distintos núcleos que, durante milenios, poblaron la Patagonia para competir con la Naturaleza en la producción de una belleza tan majestuosa como la de aquella, sí, e impresionante por su primitivismo, pero en la que nos es posible reconocer el mismo sesgo —a la vez ritual, misterioso, arbitrario— que ha dado su impronta a la creación a lo largo de toda la historia de la civilización. Millares de manos estampadas sobre rocas, en aleros, abrigos, salientes, mezcladas y superpuestas con figuras antropomórficas y escenas de caza, en tonos que van del amarillo al violáceo, conforman un sobrecogedor espectáculo. Escondido paraje, la Cueva de las Manos guarece uno de los más extraños y valiosos tesoros del planeta.

Mencionada por primera vez por el incansable Padre De Agostini en 1941, la Cueva de las Manos constituye una de las muestras de arte rupestre más antiguas del planeta. Yacimientos de su especie sólo han sido hallados en Europa, Nueva Guinea y el desierto de Sahara. El clima frío y seco del lugar, correspondiente a una región árida y semidesértica, explica la extraordinaria conservación de las pinturas, que han permanecido prácticamente inalteradas desde hace unos diez mil años (Holoceno temprano e inmediato postglaciar).

Se trata de ocho grandes concentraciones pictográficas, las primeras seis localizadas en la margen derecha del Pinturas —afluente del río Deseado—, y las restantes en la izquierda; distribuidas sobre paredones, aleros y en el interior de la cueva propiamente dicha, alcanzan hasta los tres metros de altura.

Siguiendo los estudios efectuados por los investigadores arqueológicos Carlos Gredín, Carlos Aschero y Ana Aguerre, puede dividirse el yacimiento en tres grandes grupos, conforme a su antigüedad.

El primer grupo —fechado radiocarbónicamente en el año 7370 a.J.C.— comprende negativos de manos,

realizados mediante el apoyo de las manos sobre las rocas y el coloreado de los contornos, en negro, ocre, diversas tonalidades de amarillo, rojo claro, violáceo; en algunas, son incluso visibles deformaciones y mutilaciones. Esparcidas fundamentalmente en espacios lisos —aunque aprovechado, como en el caso de la representación de una emboscada de guanacos en un cañadón, las anfractuosidades de la superficie rocosa— aparecen también escenas de caza, en las que los cazadores suelen ser de un tamaño notoriamente menor que las presas; aquéllos, con las piernas abiertas en actitud de carrera, con un solo brazo, o aun sin ellos; éstas, solitarias, huyendo desbandadas, o en grupos de hasta diez, rodeadas de hombres. El motivo más conmovedor presente a un grupo de cazadores rodeando a un compañero, tendido o muerto. Sinuosas series de puntos marcan el rastro de los cazadores, o el recorrido de los proyectiles convergiendo hacia el centro de la escena.

Realizadas con instrumental lítico puntillosamente decorado —conforme lo revelan los vestigios hallados en las adyacencias—, las obras son atribuibles a una cultura de cazadores superiores, los Pámpidos, antecesores de onas y tehuelches, que se impusieron desde las pampas al estrecho de Magallanes, desplazando a la raza de los fueguinos, cuyos descendientes, los indios canoeros de los canales australes, nos han legado testimonios semejantes.

Más allá del fascinante magnetismo de las improntas de manos, resulta sorprendente el realismo de las representaciones, los trazos dinámicos con que se resuelven las anécdotas, la compenetración de las costumbres de los animales, la honda captación de los rasgos esenciales de la vida cotidiana. De ello han podido inferirse las técnicas de caza de guanacos —sustento principal de estos pobladores—: el ojeo, el cerco, el uso de boleadoras, el encierro y ataque en cañadones.

En el segundo grupo de pinturas, datadas en el nivel patagónico, alrededor del año 1430 a.J.C., es notorio en cambio, la pérdida del dinamismo y del vínculo anecdó-

tico entre hombres y animales. Unos y otros aparecen esparcidos autónomamente, en ocasiones superpuestos a manifestaciones más arcaicas, con predominio del blanco y del rojo intenso.

A los negativos de manos se suman los llamados positivos —realizados embadurnando las palmas y dedos con pigmentos minerales y vegetales y apoyándolos luego en las rocas—. El acento está puesto más en la captación de peculiaridades formales, que en la reproducción de escenas vividas. Así, en los guanacos se destaca la actitud estática, plácida, armoniosa; son frecuentes los guanacos grávidos —representados mediante abultamientos en la parte anterior— o con cría, lo cual podría llegar a coincidir con un dominio más preciso de los mecanismos de reproducción, y parece remitir a ceremonias relacionadas con el culto a la fecundidad. Se evidencia una tendencia a la abstracción creciente, mediante la estilización de la figura humana, que convive con esquemáticos ñandúes, motivos tridígitos, serpentiformes líneas de puntos que finalizan en dibujos estrellados. Asimismo, negativos de manos pequeñas y gráciles parecen indicar la participación de mujeres y jóvenes en esta suerte de rito colectivo.

Al tercer grupo, finalmente, corresponden pinturas cuantitativamente minoritarias, en su mayoría superpuestas a otras, u ocupando vericuetos de difícil acceso. Son fruto de una cultura de agricultores andinos —padres de los araucanos— que imperó en el período de 340 al 1000 de la era cristiana. Triángulos opuestos conformando clepsidras, largas líneas zigzagueantes, manos representadas por trazos rectos convergentes, en fin, toda una seriación de motivos geométricos, que develan un remoto parentesco con las guardas incaicas. Son los que ofrecen, quizás, por su relativa actualidad, menor interés para los investigadores del pasado.

## Para qué pintaban los primitivos

Nada, prácticamente, ha sobrevivido de las viejas culturas patagónicas. Los escasos descendientes que, a pesar de enfermedades y genocidios, languidecen en las reservas (apenas siete ancianos en el caso de los onas) son incapaces de explicar el significado de las extrañas pinturas rupestres de la Cueva de las Manos. Tarea de por sí compleja, ya que, si resulta por lo menos polémico discenir el nexo entre el arte y las organizaciones sociales «modernas», más se pierde esa casi insalvable ligazón cuanto más nos internamos en la prehistoria.

Si el sentido de las escenas de caza parece —manejándonos con un discutible código realista— obedecer a la necesidad de reflejar en el plano de la representación artística los modos de satisfacción de los problemas existenciales inmediatos —así, la alimentación mediante la caza—, la interpretación se torna más dificultosa respecto de las huellas de manos, cuya fascinación captura fuertemente a la mirada contemporánea.

Sin embargo, el viajero inglés Munsters, que recorrió la Patagonia en el siglo pasado, narra la ceremonia de curación a la que vio someter a un niño tehuelche: el sacrificio de una yegua blanca previamente cubierta de improntas de manos en rojo. De allí es posible inferir el carácter de ceremonia ahuyentatoria de malos espíritus que los primitivos pudieron atribuir a sus pinturas. Ellas aparentan ser el resultado de ceremonias grupales, en cuyo curso se invocaría la protección contra siniestras, desconocidas fuerzas.

Cabe preguntarse finalmente si, independientemente de los rituales mágicos a que se hubieran hallado históricamente conectadas, el carácter profundo de estas pinturas rupestres no merecería ser medido con el mismo patrón que otras obras de arte; en ese caso, ellas, más que vehiculizar funciones o contenidos vagamente utilitarios, expresarían acaso un deseo de plasmar la belleza imaginada, propio de nuestra aún joven especie.

# EN LA TELA RÚTILA DE LOS PÁRPADOS

Nota sobre los poemas de *Aguas aéreas*

Los poemas de Néstor Perlongher aquí traducidos\* integran su libro *Aguas aéreas* (Buenos Aires, Ultimo Reino, 1991) y «fueron inspirados», conforme testimonio del autor, por la experiencia del Santo Daime. En el 89, ya trabajando en este libro, Néstor me envió sus primeros manuscritos, en esa época bajo el título general de *Yagé*, pidiendo que los sometiese a mi «embestida pupilar»: «son absolutamente inéditos y un tanto extraños para mí» —me confesó en una de sus cartas— «(acostumbro tardar siglos antes de poner los poemas en circulación)». La modificación posterior del título por *Aguas aéreas* es interesante: casi como una mudanza de la causa por el efecto.

*Yagé* es el nombre de la planta alucinógena con la cual se prepara la *ayahuasca*, o *mariri*, bebida originalmente utilizada en rituales de indios peruanos. En Brasil, el brebaje es empleado en poblaciones ribereñas del Amazonas, donde recibe también el nombre de «Santo Daime». Irène Bellier, en su ensayo «Los Cantos Mai Huna del Yagé» (*América Indígena*, vol. XLVI, n.º 1, México, 1986), cuenta que aquel que toma el *yagé* desarrolla una percepción extra-sensorial, fundiéndose «en un universo moviente, luminoso, rojo, perfumado». *Mariri* es la madre de la ilusión (o «*mareação*», nombre dado a los efectos de la ingestión del *yagé*), y se presenta «con una efervescencia de escamas y remolinos, torbellinos que aluden a la bebida de Ñukecito, la madre del agua» (como podemos ver en el Canto de ilusión de los Mai Huna, que describe las visiones de un chamán tras beber el *mariri*).\*\*

*Flúidicos, voraginosos*, los poemas de *Aguas aéreas* fueron hechos bajo los efluvios amazónicos de la bebida sagrada. Traducen un mundo feérico, engendrado por un «chamán de la escritura que llegó a una nueva definición de su ejercicio», como refiere el poeta uruguayo Roberto Echavarrén en el prólogo a *Lame*.\*\*\* Su principal referente es la retina, la tela rútila de los párpados, que capta, como una red, las imágenes ofrecidas a la percepción por la *aya-*

*huasca*. En los últimos años de su vida, Néstor estudió el Santo Daime como antropólogo, y participó en varios de sus rituales, teniendo acceso a la poción. Quien la bebe, cuenta Bellier, puede andar por el «mundo de las almas» —el tronco de las almas, la quebrada de las almas y el agua de las almas—, lugares ligados al tiempo que, normalmente, «son conocidos después de la muerte, y expresan muy directamente la idea de pasaje de un estado a otro, de este mundo al otro». «El Sacro Daime es una —ya entonces— unción casi extrema», dice Haroldo de Campos en el luctuoso tributo rendido a Néstor con el poema «neobarroso: *in memoriam*», escrito en el 93.

El primer encuentro de los dos poetas, por señal, fue memorable. Trabajando en la traducción de fragmentos de las haroldianas *Galáxias* (Ex Libris, 1984), Néstor todavía no conocía al poeta paulista personalmente. Combinamos un encuentro en mi casa en São Paulo, un fin de tarde asoleada del 91. La animación del diálogo, que llevó a cabo una verdadera circunnavegación poética —con derrotero puntual, naturalmente, por la presencia de Góngora, Juan del Valle Caviedes, Gregório de Mattos y otras fieras— selló las afinidades electivas «en poesía y en persona» (en la expresión de Haroldo) entre los poetas. En el escritorio abarrotado, por donde ciertamente ya revoloteaban, invisibles, ángeles *berrueco*-argénteos, Néstor leía en voz alta su versión al castellano de las *Galáxias*, con un acento porteño inconfundible. Animado, Haroldo sacó un ejemplar de su libro, puso en el grabador una cinta con la cítara de Marsicano y, más que en una simple lectura, entró en un verdadero estado de apoderamiento poético —«*mire usted qué buena suerte le plantaron la mezquita delante de la bodega calamares y un vino Málaga lengua licuada en topacio a la distancia de pasos*»— y siguió poniendo fuego a la lengua, luego los dos en una especie de repentismo barroco de brasa y plata que nos encontró, al final de la galáctica vía de doble mano, vertiginosamente encantados. Haroldo de

Campos, recuerdo aquí a propósito, fue uno de los poetas brasileños más receptivos hacia el trabajo de Perlongher —sus obras tocándose en el arco de pleno cimbrar del neobarroco. La memoria del involucramiento de los dos con la poesía, sus entelequias vivísimas, el agudo sentido crítico y el humor generoso, son un aliento en el aire a veces tan enfermizo de nuestro ambiente literario.

Resultado de ese buceo ritualístico, de la experiencia de límites con la «unción casi-extrema» que fue, para el poeta, el Santo Daime, las piezas de *Aguas aéreas* nos muestran, en primer plano, el sensualismo del lenguaje, el «teatro de materias» (Deleuze), una especie de disipación verbal (por otra parte, común a toda escritura que haya bebido en minas (neo)barrocas —o «neobarrosas», para citar el término utilizado por Néstor para cierta poesía neobarroca de extracción platina). Desmesura atrevida, choque entre preciosismos y vulgarismos, vocablos danzando su casticidad en ghettos, «vírgenes sobre consuelos de plomo», mixturas bastardas, imágenes postizas— una lengua atravesada que va barrenando, con lujos de artificio, la asepsia de la página (del discurso) bien comportada, saturando el lenguaje comunicativo: «la máquina barroca lanza el ataque estridente de sus bijuterías irisadas en el plano de la significación», señala Néstor en la introducción a *Caribe Transplatino* (Iluminuras, 1991), «minando el nódulo del sentido oficial de las cosas». El lenguaje abandona su función utilitaria para «deleitarse en los meandros de los juegos de sonidos y sentidos —función poética que recorre e inquieta, soterrada, subterránea, molecularmente, el plano de las significaciones instituidas». Veladuras recubren el referente, en *Aguas aéreas* especialmente movedizo, cambiante, fluido, y aquí el trazo erótico surge transfigurado en éxtasis casi místico (en la senda del Eros cognoscente de Lezama Lima, para quien la Poesía, siendo camino al conocimiento absoluto, puede sustituir a la religión).

Ninguna antología que viniera a compendiar las escrituras neobarrocas de la postmodernidad americana, en el arco que se extiende desde los años 70 a los 90, podría ignorar el trabajo del poeta argentino. En el plano formal y en el plano ideológico, la poesía de Néstor Perlongher es paradigmática de esas «literaturas de lenguaje» que, al revés de las ideas de totalidad, autoridad, centralidad y otras «verdades», dispersan sus signos en banderas bulliciosas. El sen-

tido de ironía es arrasador: los procedimientos del lenguaje son llevados a límites apoteóticos, con su consecuente, e inevitable, irrisión. Vocación paródica *in extremis*. Caídas primordiales, tempestades en el Paraíso.

—JOSELY VIANNA BAPTISTA

\* Texto que acompañaba las traducciones de poemas de N.P. por J.V.B., publicados originalmente en *Musa paradisiaca*, página de arte y poesía editada por la propia J.V.B. y Francisco Faria en el diario *Gazeta do Povo* de Curitiba. [Traducción castellana de R. J.]

\*\* CANTO DE ILUSIÓN: Escamas, remolinos, hervores me rodean... / Mariri, madre de la ilusión, en torbellinos te aproximas... / Estoy en la *mareação* con placer; aunque parto no desanimo, / con gusto voy, voy a verte, voy a hacer que vengas, ven sin miedo, / en la misma ilusión de placer, voy a hacerte ver lindas cosas. / La fuerza que me hace ver almas como polvo cae de mi lado... / Se siente como un pájaro que pierde sus penas... / En la casa de la sucuri, en la casa de la sucuri, en la casa de la sucuri, el pequeño tigre / arrancado del monte viene a caer, arrancado del monte viene a caer, entra, el tigre, / el tigre en la casa de la sucuri, cae, entra, cae, entra, parece cabezas / verdes, cabezas verdes, cabezas verdes... [Canto de Doheru (finado), entonado por Lino.] Canto de ilusión de la tribu Mai Huna, grupo tucano-occidental que vive en la Amazonía peruana, entre los ríos Napo y Putumayo. (Ilusión, aquí, tiene el mismo sentido que *mareação*, nombre dado a los efectos de la ingestión del *yagé*.) Entonados en las «masateras», fiestas de bebida en que los hombres toman *yagé* y las mujeres preparan cervezas de yuca, banana, maíz y *pifuyo*, esos cánticos varían de acuerdo con el *dab-i* (cantor-chamán) que los profiere, reflejando su experiencia personal y sabiduría. El «universo moviente» de la floresta y de las aguas, se muestra a cada uno de modo particular — juego de reflejos infinitos. Después de beber el *mariri*, ingestión preparada con *yagé*, el cantor-chamán describe las visiones causadas por el alucinógeno. Bellier refiere que esas visiones responden a la pregunta en la cual el chamán pensó. Es durante el viaje provocado por el alucinógeno que él tiene la «revelación».

\*\*\* *Lamé*, antología poética de N. P., selección y prólogo de Roberto Echavarren, traducción de J. V. B., UNICAMP, São Paulo, 1994.

**«(...) Aun sin que ello implique totalmente el desconocimiento de su calidad esencial de vates inspirados, la escena del espectáculo contemporáneo reserva a los poetas sobrevivientes un destino parlante. El poeta hace versos que no se entienden. Ello porque instalan el recurso mágico de su resonancia en otro estado de conciencia, en un estado de conciencia cercano al trance en el que se envuelve el que escribe, en el que el que escribe aspira a envolver al que lee, en el que se envuelve (de últimas) el que lee.**

**Hace partir de esa base sensacional la arquitectura fundamental del proyecto poético, implica criticar el destino de tías parlantes que se reserva a los poetas actualmente. No se le entiende (como poeta), entonces se le invita a hablar sobre la poesía. Sucede que el discurso sobre la poesía, campo infestado y saturado por la crítica universitaria, no se parece en lo esencial al modo de fluir de la palabra poética en su gracia lúdica y revelada. En el discurso se habla de otra cosa. El acto de creación poética devela en cambio cierta cualidad estética inmanente de la palabra en el resplandor de su belleza. Un engolamiento dulzón en la garganta embriagada.**

**¿Cómo considerar entonces esta incitación académica al discurso de los poetas sobre la poesía, disolviendo la radicalidad de la experimentación en la lengua, en la genuflexión de la traducción racional? La legitimidad de esa traducción se ve en veremos.**

**Justamente el aparato de la crítica universitaria funciona como una máquina de sobrecodificación del dispositivo de expresión poética, codificando la radicalidad del misterio oracular en un sentido interpretable y sobre todo traducible a la jerga vernacular del ramo.**

**Cabe preguntarse entonces hasta qué punto el discurso sobre la poesía al que los eventos culturales obligan, no es una manera de domesticar (de *domeñar*, diría Osvaldo Lamborghini) la áspera refulgencia del verbo imantado. Dejo registrada mi queja contra esa doblegación genuflexa de la inspiración por la música de cátedra.**

**Tal reversión implica una batalla en el orden del estilo. (...)**»

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)  
**NÉSTOR PERLONGHER**

---

«Poesía y éxtasis», recopilado en *Prosa plebeya*, ensayos 1980-1992, selección y prólogo de Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria, Col. *Puñaladas. Ensayos de punta*, dirigida por Horacio González. Ed. Colihue, Buenos Aires, 1997.

Nunca seremos chamanes verdaderamente. Nuestro ambiente cultural es otro. En la tribu, el chamán también es un poeta. Entre nosotros, el poeta, no es un chamán. Pero podemos crear vínculos entre esas funciones, conectar esos mundos. Existe un número considerable de estetas que piensan que toda referencia a lo «primitivo», a lo intuitivo, contamina al arte. En el origen de ese argumento está la idea de que la poesía no merece ser leída por un gran número de personas no-poetas. Que la poesía se produce en un vacío social. Pienso justamente lo contrario. Creo que el material poético debe resguardar superficies de comunicación que puedan ser entendidas por un público mayor y diversificado. Espejándose en las fuerzas primitivas, que de primitivas no tienen nada, esa poesía puede hacer coincidir expansión y calidad. Entre los indios brasileños, según Risério, en términos de estética de la palabra, los Kuikuro, por ejemplo, «distinguen lo que habla, habla cantada y canto. Y el canto hablado ceremonial tiene una forma textual rigurosa, más o menos lo que nosotros solemos llamar erudita». Días atrás, vi en un programa de televisión que en la república checa son comunes las lecturas públicas de poesía. Lo que me sorprendió es que éstas son hechas por lectores, no por poetas. Los bares disponen de estantes con libros, micrófono abierto, la disposición de cualquier persona que quiera compartir su lectura de poesía con los otros. Eso es maravilloso. ¿O será que la poesía es una propiedad intelectual exclusiva de poetas, críticos y universitarios? Defiendo la idea de conectar todo eso, de pensar la poesía para el lector. Hoy, más que nunca, disponemos de todos los medios y formas para comunicarnos. Abarrotemos, entonces, esos medios con una poesía que erice los pelos, que cause suspiros, en fin, que diga algo más allá de sí misma. No se trata de una insistencia sobre el «mensaje» en detrimento de la «forma» o de la «técnica». Una no sobrevive sin la otra. Pero, hoy, noto excesiva preocupación por la técnica. Poeta-chamán es eso: un llamamiento a los contenidos y visiones de mundo, intentando devolver el texto a la tribu. Creo que la poesía es demasiado importante como para dejarla sólo en manos de los poetas.

Ricardo Corona, en entrevista con *Musa paradisiaca*, marzo del 2000, Curitiba.

imágenes

Daniel Herce, autor de los dibujos y pinturas que se entrecruzan con las *Alógenas escrituras*, nació en Buenos Aires en 1957. Además de participar en diversas exposiciones colectivas (la última, 1999, en ArteBa, con la Galería Gara, en Buenos Aires), hizo siete exposiciones individuales entre 1990 y 1999 (las tres últimas: en Nueva York, 1998, y *UniVersos* en la Biblioteca Nacional de Bs. As., y *Zoológico* en la Galería Van Riel de Bs. As., 1999). Reparte los meses del año residiendo entre su ciudad natal y Madrid.

Ivana Martínez Vollaró, cuyo «Grito de Munch» se reproduce en la página 172, nació en 1971 en Buenos Aires. Participó en muestras colectivas e individuales de poesía visual y arte-correo, y en diversas publicaciones. Participa activamente en la Barraca Vorticista y su publicación *Vórtice*, dirigidas por Fernando García Delgado.

Laura Guelman (páginas 208-209) es una fotógrafa argentina nacida en 1968. Se reproducen dos fotos de una serie, resultado de un extenso periplo por México y Guatemala, durante 1999. También se especializa en fotografía acuática.

## la danza del ratón 17



luis lucht            esther zarraluki  
 william carlos williams  
 julio césar invierno  
 luis buñuel        cristian aliaga  
 león felix batista  
 antología temática: los autos

e-mail: cofreces@ctcei.com.ar  
 jovellanos 1068 (1269) bs as

# C a s b a h

El diáfragma que separa la literatura —considerada como una de las bellas artes—, de la retórica burguesa, es el mismo que separa una noche de amor delirante, de un tranquilo matrimonio. Se trata, en este último caso, de un simple detalle formal, de una superflua ceremonia, que nada significa en la historia de la literatura, cuya verdadera esencia ha sido, y será siempre, la batalla por la conquista de un nuevo lenguaje. Como los diálogos de doña Paquita con sus amigas, como los de Roberto consigo mismo, o como los discursos del Ministro, ellos acarrearán las aciagas convenciones de una sociedad que destruye todo lo que desvía su eterna marcha hacia el poder. Pero el auténtico escritor no es solamente el que escribe los más puros y osados textos, sino sobre todo el que los vive con igual pureza y osadía. De esta manera el libro se convierte en un instrumento de combate, en un arma de amor y de muerte. Aunque sin olvidar sus necesidades lúdicas, plásticas, sonoras, musicales, su pasión cognoscitiva, y, *last but not least*, un inocente, refrescante, irreverente humorismo. Una gota de ironía. Este ambicioso proyecto —y es éste el verdadero, el único milagro de ese oscuro señor que se llama el escritor— sólo podrá obtenerse con la más preciosa y más rara de sus cualidades: la inocencia. Sin este milagro —que es la condición permanente del ser del escritor— no hay poesía, no hay amor, no hay libertad, no hay ensueño, no hay nada. Lo milagroso se nutre de sangre humana, porque nuestra sangre es un milagro. En las antiguas civilizaciones, como en las sociedades llamadas *primitivas*, los hombres siempre han vivido en estrecha intimidad con lo milagroso. El sacerdote, el iniciado, el chamán, el brujo, no son solamente entidades mágicas hechas carne, ciencia y experiencia, sino verdaderos acumuladores de un saber *inocente*, que no desafía a la razón: simplemente, la ignora y la sobrepasa. Así la literatura —entendida como poesía— es una herencia mágica, cuya capacidad para transformar el mundo es inmensa. A condición de no ceder a las estériles sirenas de la realidad, del confort retórico y del éxito. Y este sacrificio no tendrá tampoco ninguna recompensa. Salvo el misterioso, irrenunciable placer de la invención y del ensueño, que, a final de cuentas, son la materia prima de toda aventura humana. Y aun si la palabra oral sobreviene (la próxima generación de microcomputadoras recibirá y transmitirá mensajes orales), si el antiguo verbo de Homero, Pitágoras, Sócrates, Buda, Jesús, vuelven a la boca del hombre, la escritura tendrá siempre el singular privilegio de una tecnología hipersensible y varias veces milenaria. El milagro encontrará, simplemente, un espacio mayor para manifestarse.

Jorge Eduardo Eielson

*Elizabeth Rona: ¿Cómo prevé la evolución del arte del mañana?*

*Joseph Beuys:* Ya he dicho que el propio concepto del arte se amplía y ya no atañe únicamente a la actividad de los pintores, de los escultores, de los poetas, de los músicos, de los hombres de teatro, de los arquitectos, etc., sino que concierne a todo el trabajo humano. Tal es, a mi parecer, el necesario desenvolvimiento del arte, desde el punto de vista conceptual (esta necesidad es filosófica). En la práctica, esto quiere decir que toda persona activa debería aprender igualmente una nueva disciplina artística, quiero decir la del arte social, la de la escultura social. Una disciplina dentro del arte que, respecto a lo que existe en las esferas de la música, de la arquitectura, de las Bellas Artes, no ha existido todavía. Un arte social quiere decir cultivar las relaciones entre los hombres: es casi un acto de vida. Para alcanzar esta próxima etapa urge poseer mayor energía e intensidad. Una obra de arte social plantea un problema de energía. Sólo entonces superaremos la crisis. Tales son la toma de conciencia, el saber, la intuición de la vanguardia. La vanguardia es el grupo de personas que asume esta responsabilidad y se esfuerza, mediante múltiples tentativas, por superar la crisis, elaborando múltiples modelos en las esferas de la actividad artística, de la actividad sociológica, de la problemática democrática, etc. Esta circunstancia debe aportarnos una posibilidad real de cambiar el sistema social. En razón de este concepto de arte antropológico, cada hombre es un artista. En cada hombre existe una facultad creadora virtual. Esto no quiere decir que cada hombre sea un pintor o un escultor sino que existe una creatividad latente en todas las esferas del trabajo humano. Una consecuencia, a mi entender, es que no se debe concebir el propio trabajo sólo para uno mismo. Cada cual debe pensar poco en sí mismo y dar lo mejor a los demás. La humanidad será entonces mucho más productiva. La cultura del «tener» ha terminado. La cultura de la cualidad del «ser» es la forma del futuro. Pero en el «ser» el hombre debe dar lo más que pueda a su prójimo. Y ha de recibir, a su vez, en la medida en que ha dado. Es un sistema de recíproca ayuda.

*Rona: ¿Qué pregunta desearía usted formular a su vez?*

*Beuys:* Me formulo sin cesar una pregunta y quisiera también formularla sin cesar a los demás: ¿por qué este proceso de liberación, respecto a todos los aspectos negativos de nuestra sociedad, se realiza tan lentamente? ¿Por qué los hombres siempre eligen de nuevo a los mismos candidatos que se vuelven enseguida contra ellos? ¿Por qué los hombres, cuando van a votar, siempre votan por la socialdemocracia o por la democracia cristiana u otro modelo caduco del siglo pasado. Cuyo peso siguen llevando a cuestas? Porque entonces son responsables de su propio dilema y ya no tienen derecho a decir que «es culpa del Estado». Tal es, a mi juicio, la pregunta psicológica decisiva que atañe a nuestra sociedad. Una pregunta general sobre el alma humana en general: ¿cómo es posible que el proceso de transformación se realice con tanta parsimonia en la mente de la mayoría de los hombres? Y entonces, para la minoría que constituye la vanguardia, ¿qué enorme dificultad entraña la oposición a este conservadurismo?

**RUTH  
BENZACAR**  
GALERIA DE ARTE

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

Florida 1000  
1005 Buenos Aires, Argentina

Teléfono 4313-8480 Fax: 4313-1028  
[galeria@ruthbenzacar.com](mailto:galeria@ruthbenzacar.com)  
<http://www.ruthbenzacar.com>

# LAS CONDICIONES DEL PÁJARO SOLITARIO

La forma se cumple sólo en el descondicionamiento radical de la palabra. La experiencia de la escritura es, en realidad, la experiencia de ese descondicionamiento y en ella ha de operarse ya la disolución de toda referencia o de toda predeterminación. Tal es la vía única que en la escritura lleva a lo poético, a la forma como repentina y libre manifestación.

Quedan a un lado, por supuesto, los condicionamientos del lenguaje de la comunicación y los elementos censores que, de toda necesidad, el lenguaje utilitario aloja. Por eso la escritura (o lo que acaso habría llamar estado de escritura) se ha podido sentir en lo moderno (así lo siente explícitamente Flaubert) como un estado de *suspensión de la vida*, al que por lo demás nunca lo poético ha sido ajeno.<sup>1</sup> No es otro, en efecto, el estado de suspensión que en la galera del romance del conde Arnaldos aloja la aparición de lo poético:

*marinero que la manda diciendo viene un cantar  
que la mar hacía en calma, los vientos hace amainar,  
los peces que andan n'el hondo arriba los hace andar,  
las aves que andan volando n'el mástel las faz posar.*

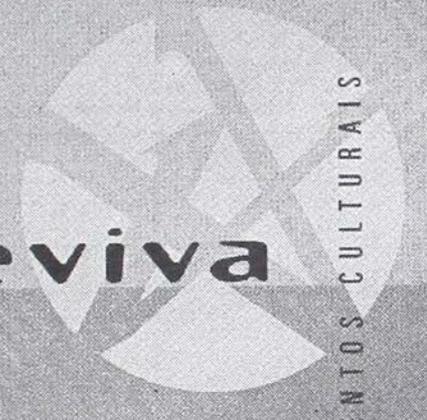
He ahí la soledad en que, como ruptura de lo sólito, la obra o la forma aparecen, si realmente se constituyen como tales, es decir, cuando son sólo espacio para la epifanía o libre manifestación de la palabra. La obra o la forma tienen (en tal sentido, ha de entenderse) entidad o naturaleza autónomas, son (y siempre en tal sentido) aseimióticas, lo que las distinguiría del signo lingüístico en su funcionamiento ordinario, si aceptásemos, retomando una conocida distinción de Henri Focillon, que el *signo significa y la forma se significa*. En tal significarse de la forma las nociones de forma y contenido se unifican, como en la forma se unen los contrarios. No otra cosa entendió acaso Nietzsche al decir que para ser artista ha de sentirse como contenido lo que el habla cotidiana llama forma.

En el punto de unificación de la forma, la referencia al hombre o al autor —¿quién es el autor?— está ya de antemano disuelta. La experiencia personal ingresa en el movimiento natural del universo, en el *Ursatz*, en el movimiento primario que, a la vez, la precede y la sucede. La obra es así anónima, como la poesía está, en verdad, hecha por todos.

Soledad o libertad esencial de la obra, cuya definición mejor acaso fuese predicar de ella las cinco condiciones del pájaro solitario, según las declaró Juan de la Cruz, que deberían los niños aprender de memoria —cantando— en las escuelas: *La primera, que se va a lo más alto; la segunda, que no sufre compañía, aunque sea de su naturaleza; la tercera, que pone el pico al aire; la cuarta, que no tiene determinado color; la quinta, que canta suavemente.*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.abira.com.ar](http://www.abira.com.ar)  
(José Ángel Valente, *La piedra y el centro*, Taurus, Madrid, 1982.)

<sup>1</sup> Thomas Bernhard da, en lo inmediato, otra penetrante aproximación a ese estado: *la escritura le advenía como a otros advienen los sueños, y como los sueños era frágil*. («Kulterer», en *An der Baumgrenze*, 1969.)

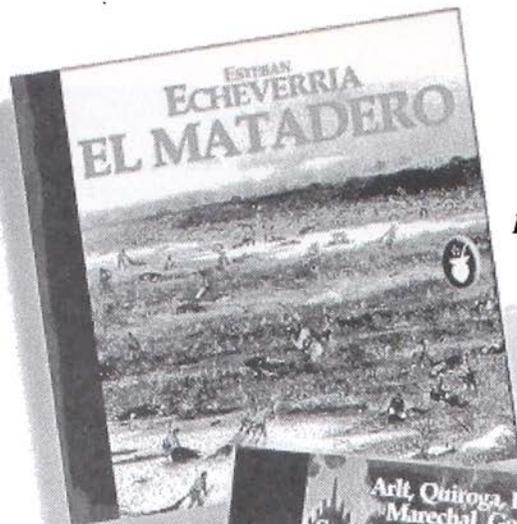


arte viva

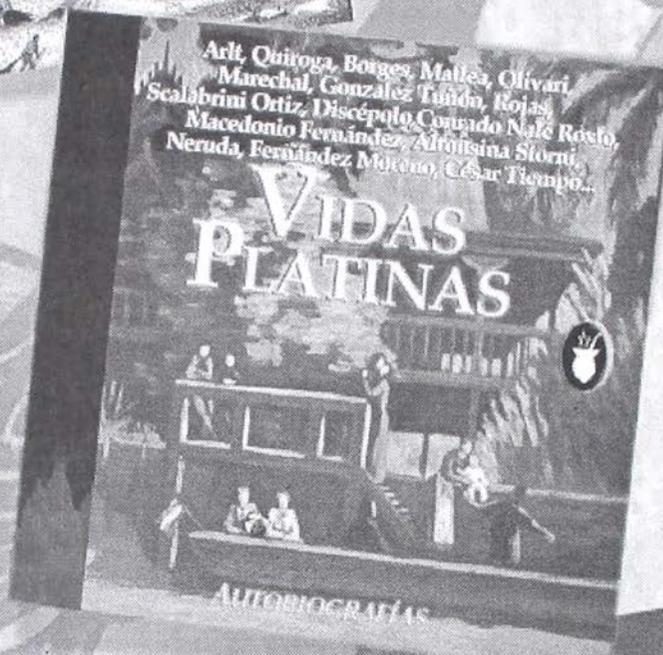
EVENTOS CULTURALS

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

[artviva@ibm.net](mailto:artviva@ibm.net)



*El primer cuento argentino.*



*Antología de grandes  
escribiendo de sí mismos.*



*Novelita para no olvidar.*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

**Ronda de libritos muy cebados,  
amargos y calientes.**

Esta publicación se terminó de imprimir  
durante el mes de mayo del año 2000  
en el taller gráfico de **Aguafuerte S.R.L.**  
San José 1645, Buenos Aires, Argentina.

coisas  
momentaneamente  
no tempo  
branco  
quem?  
quando?

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)



30 poetas de brasil

jean dubuffet

lorenzo garcía vega

silvia baron supervielle

américo ferrari

federico gorbea

león ferrari

roberto echavarren

luis hernández

captain beefheart

eno & cage

escrituras alógenas

néstor perlongher