

la costurera

Año I | N° 1 | noviembre de 2008 | ISSN 1852-1061 | \$10

poesía y otros temas

DOSSIER

Poesía y traducción

Rodolfo Alonso / Jaime Rest

Poemas de

Canal Feijóo

Bustriazo Ortiz

Giannuzzi



Poesía y cine

Fragmentos
de un guión

Lucrecia Martel

Entrevista

Ariel Williams

el patagónico premiado por Gelman, Gamoneda, Boccanera y Rojas

ESCRIBEN Steimberg / Mó / Aldazábal / Perednik / Spíndola
Leonardi / Simpson / Vinderman / Crespi



EDITORIAL

El primer paso de la costurera: paso de acróbata por el alambre, paso que no elude el riesgo de ser un paso en falso, porque lo falso es máscara de lo verdadero. Paso sutil y violento que ensaya un tanteo del pie en lo inestable. Paso que avanza hacia atrás, como los cangrejos valientes que nunca huyen. Paso de mano sobre una tela bordando un precipicio. Paso que insiste en continuar en contra del consejo.

Paso audaz de la poesía por los desfiladeros del sin sentido y del sentido. La poesía, esa mujer delgada, tísica y fecunda en su preñez espléndida. Orgullosa ante las murmuraciones. Tímida frente a los aplausos.

Para la costurera este paso era imprescindible...

LA COSTURERA QUE DIO AQUEL MAL PASO

La costurera que dio aquel mal paso...
y lo peor de todo, sin necesidad
con el sinvergüenza que no la hizo caso
después... según dicen en la vecindad

se fue hace dos días. Ya no era posible
fingir por más tiempo. Daba compasión
verla aguantar esa maldad insufrible
de las compañeras, ¡tan sin corazón!

Aunque a nada llevan las conversaciones
en el barrio corren mil suposiciones
y hasta en algo grave se llega a creer.

¡Qué cara tenía la costurera,
qué ojos más extraños, esa tardecita,
que dejó la casa para no volver!...

Evaristo Carrizo

LA COSTURERA QUE DIO AQUEL MAL PASO

"La costurera que dio aquel mal paso
y lo peor de todo sin necesidad..."
bueno, lo cierto del caso
es que no le ha ido del todo mal.

Tiene un pisito en un barrio apartado,
un collar de perlas y un cucurucho
de bombones; la saluda el encargado
y ese viejo, por cierto, no la molesta mucho.

¡Pobre la costurera que dio el paso malvado!
Pobre si no lo daba... que aún estaría,
si no tísica del todo, poco le faltaría.

Riete de los sermones de las solteras viejas;
en la vida, muchacha, no sirven esas consejas,
porque, piensa ¿si te hubieras quedado?

Nicolás Olivari

STAFF

Director

Carlos J. Aldazábal

Consejo de redacción

Sergio De Matteo (La Pampa)

Alejo González Prandi

María Malusardi

Máximo Simpson

Teresa Leonardi (Salta)

Atilio Romano (Barcelona)

Jorge Spíndola (Trelew)

Maximiliano Crespi

Rodolfo Edwards

Colaboran en este número

María Rosa Mó

Ignacio Vázquez

María Victoria Tonelli

Oscar Steimberg

Andrés Haedo

Rosa Machado

Jorge Dubatti

Santiago Sylvester

Ricardo Costa

Rodolfo Alonso

Lucrecia Martel

Lisandro González

Jorge Santiago Perednik

Paulina Vinderman

Oswaldo Daicich

Ilustración de tapa: Juan Nadalino

www.refacildeacordarse.blogspot.com

Distribución

Distribuidor en CABA: Sin Fin (011) 4308-1813

Distribuidor en el interior del país: DISA - Distribuidora

Interplazas (011) 4305-0114

Los artículos firmados expresan la opinión de sus autores y no reflejan necesariamente la opinión de la revista.

La costurerita

Año I. Nº 1. Noviembre de 2008.

Publicación semestral de *el suri porfiado / ediciones*

Propietario: Carlos Juárez Aldazábal

ISSN 1852-1061

Redacción y administración

Av. Córdoba 2206, 8º 58. CP 1120

Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Tel.: (5411) 4951-7956

revistalacosturerita@gmail.com

www.revistalacosturerita.blogspot.com



Fotografía y diseño

estudio sipécu | www.sipecu.com.ar

SUMARIO

- 03 · *Tema de las costureritas*
por Oscar Steimberg
- 07 · *Entrevista a Ariel Williams*
por Alejo González Prandi
- 10 · *Perros viejos, perros jóvenes*
(poetas, vanguardias y tradición)
por Carlos J. Aldazábal
- 13 · *Poesía infantil, ¿poema pequeño?*
por María Rosa Mó
- 17 · *Un soneto de César Vallejo*
por Máximo Simpson
- 19 · *El punto exacto*
por Atilio Romano
- 20 · *Las dalias contra Platón*
por Teresa Leonardi
- 21 · *Poemas*
Joaquín Giannuzzi
- 22 · *Poeta en la Academia*
por Paulina Vinderman
- 23 · *El flâneur digital*
por Santiago Perednik
- 27 · *Poesía en el cine: Entrevista a Lucrecia Martel*
por Carlos J. Aldazábal
- 30 · *Fragmentos de un guión*
por Lucrecia Martel
- 31 · *Poemas humanos/ Mensajes al Poblador Rural*
por Jorge Spíndola
- 35 · *Poemas*
B. Canal Feijóo; J. C. Bustríazo Ortiz
- 37 · *Dossier: Poesía y traducción*
R. Alonso; M. Crespi; J. Rest
- 44 · *Libros y Revistas*

Esta revista se publica gracias a un subsidio del

CCEBA

Centro Cultural
de España
en Buenos Aires

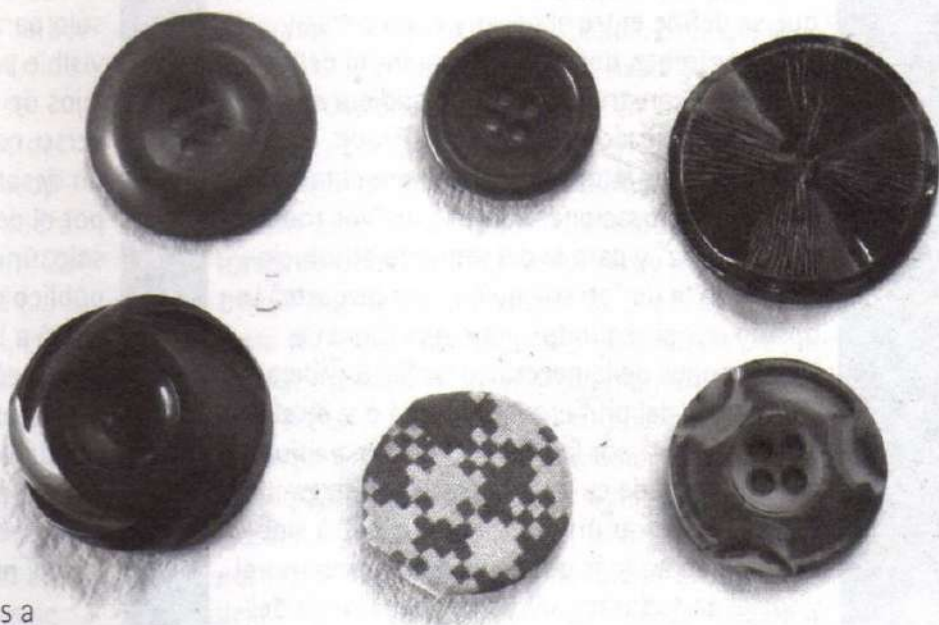
TEMA DE LAS COSTURERITAS

Por Oscar Steimberg

El arte da miedo porque le ocurre ser serio, pero inútil. Al menos, en relación con propósitos claramente definibles en prosa. Para enfrentar los efectos de esa condición, le proponemos un conjunto de misiones en el mundo –más claras que él, más decibles–, que cada tanto entran en crisis. Y a veces se trata de una crisis del conjunto, como se ha dicho que ocurre hoy. Y no es que a los contenidos misionales, con sus crisis, les haya ocurrido desaparecer del mundo del arte. Siguen acercándosele, sólo que ofreciéndose, *ahora*, como piezas a modelar. Y en un *ahora* de bordes insalvablemente borrosos, como los de los rasgos temporales que se postulan como representativos cuando deben atribuirse comienzos al *estilo contemporáneo*.

Por los tiempos de Carriego, una tradición poética había llegado a la construcción del motivo de una costurerita trágica, verosímil por más de una condición: por su historia de pobreza y abandono, coincidente con las de otros pobres y abandonados de un tiempo que solía ser, él también, abyecto; por los tonos y temas, ellos también de época, desde los que un estilo convocaba los motivos de esa historia, y –esto era parte de lo mismo– por la naturalidad con que se convocaba también para esa historia un componente de mensaje moral. Carriego, en un poema de fama amplia y parcial –“La costurerita que dio aquel mal paso”–, se había atenido, al menos en los contenidos de superficie, a esos moldes: aquel mal paso era el que conducía a la caída en la mala vida, y en el relato había un tono de piedad que no excluía un cierto contenido de culpabilización. No muchos

años después, pero impuestas ya otras políticas del discurso, una respuesta poética de Nicolás Olivari se cebó en esos contenidos



(sobre el “mal paso”: “Pobre si no lo daba... que aún estaría / si no tísica del todo, poco le faltaría”). Otros de sus poemas desplegarían, sobre ese y otros temas, algunos de los fundamentos de la nueva toma de posición; entre ellos, una concepción de la caída como acontecimiento propio tanto del narrador como de lo narrado: “Nuestras dos porquerías, tu vida y la mía”, y una petición de principio en relación con el lado ciego y animal de la ascensión de la condición de sujeto y objeto del deseo: “Vivirá tu recuerdo, / si te mueres, lector, / sólo si fuiste un cerdo en el amor”. Carriego queda como el autómatas de la hipocresía pietista, y Olivari como el operador del retorno, estéticamente glorioso, del reconocimiento de la propia condición de sujeto de ambición y de deseo. ¿Es así?

Ensayemos la aceptación de que el eje Carriego / Olivari sigue, aun para nosotros, vigente. Tenían que ser más numerosas, en los tiempos de ambos, las buenas conciencias: tenía que dar más culpa que hoy, más vergüenza el no pensar en el futuro, el quedarse en las necesidades y los deseos del día. Hubo un tiempo –las letras siguen estando allí– en el que todo estaba claro, y otro, ahora también remoto, en que todo se



vio oscuro pero porque se pensaba en otra claridad. Después, esa vergüenza, como todo, se hizo difícil de pensar.

Para el tiempo primero, había habido en las costureritas pecado o virtud; y se había pedido para ellas castigo o piedad. Primero en la poesía para leer, después en la de escuchar, los dos ejes: el que se define entre el pecar y el no pecar, y desde enfrente, desde la tristeza inútil del otro, el que fue construido para que pudiera elegirse entre culpabilizar y compadecer, o, aun, compartir. Para las letras del eje primero el tango construyó acusaciones como la de "vos rodaste por tu culpa" y para la del segundo absoluciones como la de "no soy quién para juzgarte". La opción por el segundo eje no nos libera de todos modos de la necesidad de la consideración previa del primero (si se juzga o si se elige no juzgar, será por la existencia de una adjudicación previa de culpa), y constituye un esfuerzo por cerrar un problema que había sido definido como más que individual, como moral y social en todos los sentidos. En la poesía del libro, así fue ocurriendo desde Evaristo Carriego a... ¿a Nicolás Olivari? No.

Otra vez, Nicolás Olivari y su ¿poesía liberada del mensaje moral? ¿Así habrá sido, y por eso habrá que agregar, a la lista de aspectos del problema (individual, social, moral) el "poético"? Una posibilidad de contar eso: habrá sido por entonces que le habrá ocurrido otra vez al arte que sus problemas no tuvieran cierre, que la vuelta del texto sobre sí mismo abriera la posibilidad del desgarramiento cínico. Y poetizando acerca de la costurerita misma se argumentará a favor de su derecho al abandono del deber social: el poeta le pedirá que piense en lo que hubiera sido de ella en un mundo (qué aburrimiento, qué horror) sin caída: "Piensa: si te hubieras quedado...". Contra las buenas maneras narrativas de la poesía-mensaje, dos momentos: el de la amarga recuperación de la lucidez (ese tranquilo no, ahora en general explícito, al encarrilamiento del verso por el mensaje), y el momento siguiente, el de ese no pero ahora traído a un juego, novedoso pero de formulación abierta y, digamos, electivamente vacilante. Eligiendo ser un cerdo se reniega de los valores, pero renegar no es negar: se reniega para no seguir mirando en la misma dirección, y entonces no habrá ya campo de duelo, no

habrá divisa, no habrá servicio a una ley externa a la del verso.

Y en Olivari el poema sigue exhibiendo su hacer, logra no terminar de llegar. De un modo y no de otro: su propio soneto de la costurerita, presentado como sólidamente rimado y ritmado, casi no tiene rima final, o la tiene pero sólo para ser leída, y volviendo líneas atrás. Es visible pero inaudible; el final en *ado* está tan lejos de su par que irrumpe como una salida del verso, como si estuviera para impedir el fin de un desarrollo, o para pedir el relevo de un hacer por el de otro, el del pobre lector: ese lector solo, único, irremediabilmente separado del público del que creyó formar parte cuando entró a la librería de viejo, miró la mesa de saldos, sacó el librito de su pila y fue a pagar imaginándose un lector de poemas ya saludablemente viejos y con resonancias populares. Y no: con Olivari siempre se llega inquieto al momento del recitado, y puede que, recitando, no pueda llegarse al cierre.

Olivari y otros, como Carlos de la Púa, poetizaron sobre el margen y la expulsión social sin incluir el mensaje moral como deber de cierre, y a veces (Olivari) obligando al abandono de la captura formal del género. En términos del estilo y la moral de época, eso era disruptivo. Pero...

Pero en la altura exhibida de su poética, el "mientras viva un poeta, un ladrón y una puta" del verso final de "El Entrerriano" de De la Púa pudo integrar la antología de la poesía argentina de Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo sin obligar a los cuidados del distanciamiento estilístico.

Ahora bien: en relación con Carriego, Borges eligió un ir y volver con el que fue retirándolo de su lugar. Para volver a leer lo que escribió acerca de esto hay que recordar primero que La Costurerita había viajado con Carriego por un poema narrativo de amplios despliegues formales; pero ese poema, en su extensión, hoy nadie lo recuerda. Aunque pronto podría querer leerse otra vez, con sus idas y vueltas entre cotidianidades opuestas y su puesta en escena (¿ingenua? ¿sonámbula?) de despliegues literarios. Los cambios de metro y modo (en los sonetos, con predominancia del dodecasílabo...) de un poema extendido en imitaciones

¿suavemente? paródicas de tono y léxico (desde el "y lo peor de todo, sin necesidad") así como los juegos interlocutivos expuestos, ponían ya distancia de escritura con esas pequeñas protagonistas, aunque estuvieran todavía condenadas a pedir piedad.

Y en tiempos en que aún el poema podía ser, en toda su extensión, memoria personal, a Borges le ocurrió agregarle una vacilación. En distintos momentos del *Evaristo Carriego* se despliegan sus dudas y sus suspensiones del juicio. Aunque haya momentos en que la opción es absolutamente nitida, como si saliera de un palmearse las espaldas con Olivari: "Carriego apela solamente a nuestra piedad (...) El argumento es cualquier emoción lisiada, cualquier disgusto; el estilo es chismoso, con todas las interjecciones, ponderaciones, falsas piedad y preparatorios recelos que ejercen las comadres (...) Producciones como *Mamboretá* o *El nene está enfermo* (...) no pertenecen a la literatura sino al delito: son un deliberado chantaje sentimental". Pero en seguida Borges se mostrará acercándose a Carriego con amistad conmovida, casi con devoción: querrá "confesar con alacridad las verdaderas virtudes de su obra póstuma", se le aparecerán sus "afinaciones de ternura, invenciones y adivinaciones de la ternura" y también un "modo repetidor" que supera desde la "verdad" al de Banchs. No fue un recurso de una sola vez; Borges apelaría después, especialmente en sus últimos años y contestando reportajes, a ese mismo juego de oscilación para definir (o des-definir) otros lugares poéticos, sin llegar a optar, como en relación con Lugones, por la posición opuesta a la inicial: así, el lugar de las letras de Manzi, dejadas en la bolsa del canzonetismo tanguero responsable de la muerte de esa, había dicho, diablura de los inicios orilleros y prostibularios, pero finalmente reconocido (lo de Manzi) como el espacio de resplandores súbitos como el de alguno de los arranques de *Sur*: "Sur, paredón y después..." citado con asombro y admiración. O aun el de la poesía amorosa de Neruda, súbitamente reclasificada para que incluyera, aceptado lo que el título indica, el *Nuevo canto de amor a Stalingrado*: no se zanjaba la distancia con los *Veinte poemas* ni con sus gustadores, pero ese Canto de guerra

quedaba como uno de los más grandes poemas de amor.

En los versos de Carriego, Borges homenajeará, y poniendo a las anteriores imprecaciones en el lugar de un momento necesario para la siguiente irrupción del elogio, "la definitiva y límpida fiesta donde están convocados los símbolos preferidos por él: la costurerita que dio aquel mal paso, el organito, la esquina desmantelada, el ciego, la luna". Podría entenderse que la fiesta es la de los motivos liberados del tema que en las primeras composiciones los había fijado en el "cuadro realista hecho de observaciones particulares". Y creo que un camino paralelo puede también seguirse, a través de unos cambios de formas y modos, *dentro* del poema de *La Costurerita*. El cuadro del tema pietista es abandonado, traicionado por un tiempo poético en el que se animan unos objetos, unas sensaciones de pronto compartidas, un aire, un tono: frente a la inicial impostación moral de parroquia tomarán la escena la mesa, el aire silencioso, los minutos que pasan, una emoción penosa que invade el cuerpo de la madre y no la deja fingir. Mientras se abandona la estructura hasta entonces inmovible de la serie de sonetos y un verso multirrítmico y blandamente asonantado acompaña el pasaje a una descripción de intervalo novelístico.

Leyendo hoy, tal vez podría encontrarse, otra vez, un pretexto para repetir que no es posible escribir poesía si no se practica algún tipo de abandono con respecto a los planteos iniciales de superficie. Y que en un largo tiempo de Buenos Aires tal vez sólo se haya podido llegar a esos logros incurriendo en algún tipo de traición a cada barrio de motivos. Para eso, Olivari jugó con las materias de sus contenidos, pero Carriego también jugó, lo hizo con sus costumbres formales, y su deriva no tiene efectos menores, esa moral de la que se burla Olivari ya estaba herida, ya se había estado borrando antes de que él lo supiese.

Ocurre también que se quiera decir que ya no se sabe con qué jugar, y que en eso consista el juego. Pasó siempre, pero cuando vivíamos en juventud (propia, ajena, del discurso de época, visto desde ahora da igual), la elección del *qué*, o del *con qué*, era cuestión que aparecía como de tratamiento urgente. Ahora hasta se



puede jugar con el diseño de la vacilación. Y esto entonces es cuando vuelven esos fragmentos opacos de escritura.

La versión completa del poema de Carriego puede leerse en www.revistalacosturerita.blogspot.com




Oscar Steimberg (Buenos Aires, 1936). Su obra literaria abarca poemas publicados en revistas de la década del 60; el libro de relatos *Cuerpo sin armazón* (1970), en el que Oscar Masotta señaló "la expulsión (sabia) de todo parecido a una conciencia de saber"; *Majestad, etc.* (1980), el poemario *Gardel y la zarina* (1995), la colección de tangos y glosas *Figuración de Gabino Betinotti* (1999), *El pretexto del sueño* (2005), libro en el que confluyen sus dos líneas de escritura, la poética y la ensayística, y el libro de poemas *Posible patria y otros versos* (el suri porfiado, 2007). Es autor también de reconocidos trabajos sobre lenguajes y géneros de la comunicación masiva.



ENTREVISTA A ARIEL WILLIAMS

Por Alejo González Prandi



En el fragmento está la epifanía poética

Con Los Fronterantes ganó la mención especial del Premio de Poesía Olga Orozco, por decisión unánime de los poetas Juan Gelman, Antonio Gamoneda, Jorge Bocanera y Gonzalo Rojas. Desde Puerto Madryn, Williams habló con La Costurerita sobre su obra y los distintos cruces e influencias que lo marcaron. Lejos de adaptarse a una sola expresión, su lenguaje estalla en la particularidad de cada elemento. Pensamiento y emoción de un poeta que escribe a espaldas de las "vanguardias" porteñas.

Veo en tu poesía un paisaje fragmentado o quebrado, buscando la intimidad en cada una de las cosas que lo componen.

Es muy interesante esa idea del paisaje quebrado, habitado o inhabitable para alguien. No sé si es el paisaje patagónico, porque, al escribir, las ciudades, los lugares, las culturas, las lenguas, los personajes son "parónimos" de lo conocido, aparecidos desde otro lado o derivando hacia otra cosa. Los lugares *son alguien*. Los seres de este libro son "fronterantes", "borders" que hacen aparecer con ellos un lugar. Al escribir, algo (una voz, un personaje, un ritmo, un ambiente) abre un mundo, un lenguaje, una cultura.

¿Cómo influye la vida de todos los días en tu escritura?

La poética de lo cotidiano me atrae mucho. Ya se trate de los hábitos, los sentidos, las relaciones que estructuran nuestros días, o de la sucesión del

tiempo, las ocupaciones, los pensamientos y las personas, o de las distintas luces que los atraviesan y les dan la apariencia de un sueño o una pesadilla. La poesía, en mi caso, nace de una ambivalencia: una cotidianeidad constantemente cuidada, preservada como si fuera un globo frágil que está en peligro permanente, y que es a la vez muy flexible, puede estirarse, deformarse, plegarse a las distintas fuerzas que la acosan; y por otro lado, fuerzas que extrañan lo cotidiano, lo agujerean, lo deforman, lo muestran con otra luz (a veces, solamente lo cotidiano mismo, que puede ser muy ominoso y extraño).

Una constante en Los fronterantes, libro que acabás de publicar en el sello el suri porfiado, es la huella de la mutilación: cuerpos y tiempos mutilados, destinos interrumpidos por otros tiempos también truncos.

Sí. Por supuesto que las mutilaciones, los truncamientos del tiempo y los destinos se relacionan de manera directa con el cruce de las vidas con el poder tal como lo sufrimos en América Latina y Argentina. Pero no aparece mencionado de manera directa y explícita, sino en el borde, en la semioscuridad. Pero desde mi punto de vista hay siempre ambivalencia. Un destino truncado también puede ser recomenzado o proyectado de nuevo. Uno de los aspectos pesadillescos de la cotidianeidad es la sensación de que todo va a seguir igual para siempre, o hasta la muerte. La posibilidad de reinventarse, que está siempre abierta, tiene mucho que ver con truncamientos, saltos y quiebres que les

sucedan a las vidas y a lo cotidiano. Además, el arte fragmenta: no puede presentar la totalidad, el destino se vive como poesía cuando es fragmento, esbozo de algo más amplio. Es en el fragmento que funciona la epifanía poética.

Otras presencias fuertes son la soledad, la oscuridad, la pérdida, unidas a la tierra: los múltiples escondites, lugares que se ocultan en una naturaleza aparentemente transparente, pero que ofrece vestigios de horror.

La pérdida y la soledad son terribles, pero también permiten comenzar de nuevo o imaginar otras realidades posibles. Bordes de una frontera, salirse de la sociedad o de la lengua, abre la posibilidad de inventar otro mundo. Los escondites, como lugares que "son alguien", pedazos de tierra en los que alguien se reinventa. En ellos, se pliega el afuera de otra manera. Eso asemeja a los seres de *Los fronterantes* y de otros libros míos con aparecidos: parecen salir de la tierra, de un lugar que no se sabe bien cuál es, no clasificable con los parámetros establecidos. Por otro lado está el horror: un suceso coyuntural a partir del cual una sociedad tiene que redefinirse, replantearse como tal. Es el punto más allá del cual no se puede seguir. El horror suele ligarse a un lugar. Y también nos define como sujetos y destinos, tanto si se trata de un horror pasado del que nos tengamos que hacer cargo, como del umbral más allá del cual ya no somos nosotros, ya no pertenecemos a la comunidad ni al pliegue en el que nacimos, nos formamos.

Pero también los colores son protagonistas y algo similar ocurre con los animales.

Escribo como lo haría un pintor "fauvista" o expressionista. Los colores no son solamente una herramienta (algo que yo podría manejar a mi antojo): son seres y fuerzas que viven, atraviesan, mutan por sí mismos. Lo mismo me ocurre con todos los seres: los animales, los árboles, las palabras, los lenguajes, los personajes, los ríos. Al escribir, siento que realmente *existen* ahí, están viviendo en la escritura. Por eso hablo de "apariciones". Las cosas, los seres, los mundos se me aparecen al escribir.

En el libro, todas las existencias tienen un mismo valor. La muerte, al modo de Manrique, parece equipararlos.

La muerte, un tema inevitable de la escritura, es

una forma que adopta una experiencia que yo describo como "lo neutro". De golpe, me veo desconectado del yo, me convierto en una especie de mirada, pensamiento de nadie, absolutamente neutros. Una equiparación de todo, como si las cosas, los seres, se transformaran en meras superficies que "pasan", y no son nadie para nadie. Igual tengo conciencia de que me ocurre a mí, o en todo caso, de que yo soy el que "acaba de ser desconectado". Y produce, como efecto de "vuelta" al yo, una presencia más importante de los seres, una conciencia de su extrañeza y del asombro de su ser.

En Los fronterantes hay cuatro divisiones: Mundo de la madre; (Provincia Cero; Boda y Frigorífico. ¿Cómo las integraste?

Es difícil de explicar, es una época de muchas idas y venidas, proyectos inconclusos. "Los fronterantes" comenzó como problema. Yo había terminado de escribir *Conurbano sur*, donde reelaboraba un intento de lenguaje poético realizado en el libro *Cielorraso Et compañía* (inédito). Trabajé ese lenguaje cuatro años en el proceso de ambos libros, y la verdad es que ya estaba cansado. Así, un intento derivó en "(Provincia Cero": todavía explora en el mundo-lenguaje de *Conurbano sur*, aunque ya abriendo otra experiencia. Le puse "Cero", porque es como un texto de partida para otro libro que escribí por esa época: *Provincia* (inédito), que explora también el mundo provinciano. Antes, yo había intentado otro trabajo poético sobre el tema de la guerra de las lenguas y las regiones, llamado "Fronterhardt" (un chiste cómplice dirigido al escritor y amigo Marcelo Eckhardt): de él salió en parte el título "Los fronterantes". Busqué un lenguaje expresivamente más neutro en "Frigorífico": un homenaje a un poeta amigo, Diego Román. Escribí "Boda", una serie de poemas que constituía casi un mundo cerrado en sí mismo, en homenaje a otra amiga, la poeta Claudia Prado. Otros intentos quedaron inconclusos, como "Mundo de la madre". Todos ocurrieron entre 1999 y fines de 2001 (antes de la crisis). Fue un período de ebullición, mucha creatividad, y gran incertidumbre sobre cómo seguir.

En 2005 busqué recuperar algo de lo hecho en esos años y pasé en limpio muchas cosas, terminé otras, agregué poemas. Ahí decidí agrupar varias series de poemas en *Los fronterantes*. No fueron escritas teniendo como horizonte un proyecto de

libro único, pero pertenecen a búsquedas similares y pueden incluirse en la metáfora del "fronterar". Se trata de personajes-umbrales.

¿Cómo se fue modificando tu escritura hasta llegar a *Los Fronterantes*?

Me han ocurrido básicamente dos tipos de cambios: uno relacionado con coyunturas sociales y políticas que, repentinamente, abren para mí una dimensión nueva del lenguaje o la cierran; otro, más relacionado con obras y autores cuya lectura me conmociona de manera que ya no puedo seguir escribiendo como lo hacía. El primer tipo de cambio me ocurrió, en el menemismo, con la explosión del albergue Warnes y cuando la policía expulsó a los jubilados de plaza Lavalle. Esos dos episodios, las voces y las hablas sociales que aparecieron en la escena mediática, me conmovieron profundamente. Ya no pude escribir como lo hacía. Es cierto que venía leyendo a César Bruto, pero fueron aquellos sucesos los que abrieron todo un horizonte de lenguas sociales y sus mundos vitales como posibilidad poética. En ese horizonte escribí *Cielorraso Et compañía* y *Conurbano sur*. Otro episodio de influencia similar, que todavía me cuesta describir, fue el de la crisis de diciembre de 2001. Puedo decir que la lengua se me apareció como algo terminado, como si viviéramos el fin de una lengua tal como la habíamos hablado hasta ese momento. Allí, también me hallaba bajo el efecto de la lectura de Carlos Battilana y Martín Gambarotta.

Para llegar a *Los fronterantes*, fue fundamental el agotamiento del mundo –lenguaje de *Cielorraso Et compañía* y *Conurbano sur*. También, mi regreso a la Patagonia (mientras estudiaba, y por varios años más, viví en Buenos Aires): descubrir lo que sucedía literariamente aquí, la obra de escritores como Cristian Aliaga (mi Maestro), mi gran amigo Martín Pérez, Claudia Prado, Andrés Cursaro, Diego Román, Sergio De Matteo, Washington Berón, Mariela Lupi, Giovanna Recchia, Marcelo Eckhardt, María Silvina Ocampo, Maritza Kusanovic, Ricardo Costa, Andrés Kurfirst, Raúl Mansilla, Laureano Huayquilaf, Debrik Ankudovich, Gustavo Rodríguez, Mauricio Robles, Diego Cacciavillani, Jorge Spíndola y muchos otros.



Alejo González Prandi (Buenos Aires, 1974) es periodista y autor del libro de poemas *El Deshoje* (Ediciones Último Reino, 2007). Codirigió la revista de literatura *El Vendedor de Tierra* y fue editor de los trípticos de poesía *El Pueblo Bajo las Nubes*.





PERROS VIEJOS, PERROS JÓVENES

(POETAS, VANGUARDIAS Y TRADICIÓN)

Por Carlos J. Aldazábal

U^{NO}

En un relato titulado *Investigaciones de un perro* Kafka coloca en palabras del narrador, un perro con pretensiones de científico, el siguiente comentario: "¿Y quién puede hablar en estos tiempos de juventud? Ellos fueron los verdaderos perros jóvenes, pero su única ambición se centraba en volverse perros viejos, cosa que no podía fallarles, como lo pueden demostrar las generaciones posteriores, y la nuestra, la última, mejor que ninguna". Ellos, los verdaderos perros jóvenes, son los que comenzaron con la práctica científica en esta utópica sociedad de perros imaginada por Kafka. Traspasada esta idea al campo de la poesía y de nuestra sociedad humana el Ellos se convierte en las vanguardias estéticas de comienzos del siglo XX, los verdaderos poetas jóvenes, capaces de romper con la tradición canónica y de inaugurar una nueva práctica artística. Pero al igual que en el relato de Kafka, las vanguardias demostraron una ambición de perros viejos, la ambición de transformarse en la tradición del futuro. Y por supuesto,

finalmente lo consiguieron, a pesar de no haber logrado destruir la tradición anterior.

La relación entre las distintas generaciones de artistas, entre los jóvenes irreverentes dispuestos a desterrar a los antepasados para empezar a contar desde cero a partir de sí mismos, relación que los verdaderos poetas jóvenes, los vanguardistas, tuvieron la oportunidad de desarrollar a pleno, es descrita con una irónica genialidad por Alfred Jarry, autor teatral de la saga del Padre Ubú y uno de los precursores del teatro del absurdo. En *Cuestiones de teatro* Jarry afirma: "Quienes son mayores que nosotros –título en base al cual los respetamos– han conocido en su vida ciertas obras que conservan el encanto de los objetos habituales, y nacieron con un alma ajustada a esas obras y garantizadas para durar hasta el año mil ochocientos ochenta... y tantos. Como ya no estamos en el siglo XVII no les daremos el empujón definitivo. Antes bien, esperaremos a que su



alma, consecuente consigo misma y con los simulacros que rodearon su vida, acabe por extinguirse –en realidad no hemos esperado–, e iremos convirtiéndonos, a nuestra vez, en hombres graves y barrigudos, como un Ubú cualquiera, y después de publicar algunos libros que acabarán por convertirse en clásicos, terminaremos muy probablemente de alcaldes de pequeñas ciudades en las que los bomberos nos regalarán jarrones de Sèvres cuando se nos nombre académicos, y a nuestros nietos sus bigotes dentro de aterciopelados almohadones. Ninguna razón hay para que no suceda”.

El problema para los poetas jóvenes de hoy, los perros jóvenes del momento, es que no pueden encontrar anticuadas las propuestas estéticas de las generaciones anteriores porque la sucesión lineal, progresiva, de la concepción moderna del arte, se ha detenido para ser reemplazada por una multiplicidad de tiempos y propuestas estéticas, propuestas que varían según la tradición a la que se adscriba, pero que no logran imponerse como propuesta única, cosa que hasta mediados de este siglo todavía era posible.

Esta multiplicidad de tiempos poéticos se presenta, entonces, como la realidad de los poetas jóvenes contemporáneos, poetas jóvenes porque recién comienzan a apropiarse de una tradición para poder describir el mundo en el que habitan (y creo que esta definición deja afuera cuestiones

cronológicas), porque están en el comienzo de una obra y no saben qué camino, qué tradición, es el más seguro para llegar a concluirla y porque sospechan, de algún modo, que ya no hay seguridades en ningún ámbito de la existencia y menos aún en el de la palabra.

Personalmente creo que la adscripción a una tradición determinada no lo es todo en la propuesta estética de un poeta: la imaginación, el lenguaje materno y cotidiano, la realidad social, los dolores y las alegrías, la sensibilidad frente a los otros, son los engranajes que se dejan aceitar por la tradición estética para construir una obra de arte. Sin esos engranajes queda la grasa y la vida termina embarrándose en viscosidades formales, simulacros estéticos que pueden convertir al pretendido artista en un excelente burócrata cultural pero nunca en un profeta, cazador de dragones o arquitecto del mundo.

D^{OS}

En *Más allá del bien y del mal* Nietzsche habla de los filósofos del futuro. Tratando de predecir el modo de ser de estos hombres del mañana (el mañana de Nietzsche, quizá nuestro presente) el autor de *La genealogía de la moral* llega a una conclusión que me parece muy cercana al panorama de la poesía argentina joven de hoy: “Lo que

indudablemente no serán es dogmáticos. Su orgullo y su gusto rechazan la posibilidad de que su verdad haya de seguir siendo una verdad para todos, que es lo que hasta ahora ha sido el deseo inconfesado y el trasfondo de todas las aspiraciones dogmáticas".

Este antidogmatismo es una de las características de nuestra época, a la que cierto sentido común filosófico ha denominado "posmoderna". En efecto, la poesía joven de hoy, a la que voy a llamar en adelante poesía posmoderna, tiene como virtud la diversidad, la polifonía de voces que permite la democratización de los dogmas. Esto es lo positivo, y debería ser posible pensar en una convivencia armoniosa de diversas estéticas, algunas cultivadoras de la tradición poética canónica y otras inscriptas en los gestos rupturistas de las vanguardias.

Esto es lo positivo, y es lo mismo que celebra Nietzsche cuando piensa en los filósofos del futuro. Pero también el antidogmatismo plantea diversos problemas. El principal es, paradójicamente, la indiferenciación. La descripción que hace Discépolo en *Cambalache* viene a cuento cuando se trata de explicar el "vale todo", la promiscuidad formal que parece imperar en la poesía posmoderna si se mira la generalidad del fenómeno. Y no critico la variedad de temas y estilos. Al contrario: todo es materia de poema, siempre y cuando se pretenda escribir un poema y no una receta de cocina. Lo que cuestiono es la confusión, alimentada, sin duda, por la industria cultural y la hegemonía del sistema, que le quita al arte literario su especificidad, su peso.

Adorno, en la *Teoría Estética*, hablaba de la negatividad como la principal característica del arte moderno, lo que impediría que se confundan la pornografía y la publicidad con el arte. Ese arte, que ocupa un lugar específico de negación a lo naturalizado por la ideología, al sentido común, ese arte, verdadero y posible en la modernidad y claramente ejemplificado por las vanguardias estéticas, parece hoy haber perdido su lugar porque, reducido a mero gesto repetitivo, está tan gastado como las formas clásicas.

Banalizada por la publicidad, utilizada por el marketing o reducida a mero juego de lenguaje, celebratorio del fango con el que pretenden tapar sus restos antes de firmar su defunción, la

poesía posmoderna desfila por los corredores de la cultura urgida por la necesidad de recobrar su espacio, su especificidad, sin perder, sin embargo, el antidogmatismo. Esa es la tarea: agregar a la polifonía la negatividad propia del arte de la que hablaba Adorno, negatividad que permite diferenciar un poema de una lista de compras, un ticket de caja o un mensaje de marketing destinado a crear consumidores gracias a la efectividad de frases bien escritas. Y creo pertinente cerrar citando nuevamente a Nietzsche: "Al final sucederá lo que siempre ha ocurrido: lo grande es patrimonio de los grandes; los abismos de los profundos; las delicadezas y los estremecimientos de los sutiles; y, en general y brevemente, lo raro, de los raros".



C. J. Aldazábal (Salta, 1974) publicó los poemarios *La soberbia del monje* (1996, subsidio de la Fundación Antorchas), *Por qué queremos ser Quevedo* (1999), *Nadie enduella su voz como plegaria* (2003), *El caserío* (el suri porfiado, 2007) y la antología *Heredarás la tierra* (el suri porfiado, 2007). Entre otros, obtuvo el Primer Premio Regional de Poesía de la Secretaría de Cultura de la Nación y el Primer Premio del Segundo Concurso "Identidad, de las huellas a la palabra", organizado por Abuelas de Plaza de Mayo. Es Magister en Comunicación y Cultura (UBA) y periodista cultural.





POESÍA INFANTIL, ¿POEMA PEQUEÑO?

Por María Rosa Mó

Una confusión se ha instalado por estos lares: "poesía", sinónimo de literatura mayor, vs. "poesía infantil", sólo un divertimento.

El arduo camino para correr a esta última de ese lugar tristemente conquistado, se obstaculiza, fundamentalmente, por tantas páginas dedicadas al género de forma errónea. El hecho de que muchos editores se encuentren alejados de la lectura poética posibilita, en gran medida, esta idea formada. Poema, aunque sea para niños, no es sinónimo de rima fácil ni de coplita saltarina. Un poema debe conmover, modificar en algo desde y con el lenguaje. No debe salirse indemne de su lectura.

El tratamiento del poema dedicado a los chicos no difiere de un poema donde el destinatario es el lector adulto. Sosteniendo esta idea he participado en lecturas de poesía, con un caudal importante de poetas entre el público, y abrí el juego con poemas que he dedicado al público infantil. Si se promulga que la literatura es una y lo único que cambia es el interlocutor, eso deberá sostenerse con la propia escritura.

Cuando hablamos de poesía infantil debemos exigir la misma entrega en el trabajo de elaboración, el mismo compromiso que exigimos a nuestros poetas que abarcan el espectro del lector adulto. Sin vueltas: se debe escribir para chicos como se escribe para adultos.

Mucho se ha avanzado estos años en narrativa para niños. Poco en poesía para los mismos destinatarios. No alcanza con la buena voluntad de narradores que juegan a conjugar terminaciones graciosas para cubrir el espectro que esta rama requiere. Zapatero a tus zapatos. Poesía a los poetas.

NO ES TAREA FÁCIL

Sólo con el compromiso serio de poetas y editores será posible quitarle el vestidito de muñeca payasesca que le han colocado. Emparentada al entretenimiento, a la musicalidad jolgoriosa sin sustento.

Si se dice que la poesía no se edita o se edita poco porque no vende, ¡a no imaginar la que es para niños! Si la poesía está en los márgenes, caminar por la infantil es estar en el margen del margen.

Algunos editores pueden maravillarse, emocionarse, conmocionarse al leer un original, porque también son seres humanos, pero llegado el momento pueden sugerir que ese poemario se convierta en un cuento, tal vez una novela corta o al menos, por favor, ¡que sea rimado!

Al entrevistarme con un editor español muy conocido por su buen criterio en ediciones de poetas universales, no salió ni un momento de su discurso: la poesía para niños debe ser rimada. El gran problema de este señor en este tema era el sirve-no sirve, enseña-no enseña. Cuando en las otras ediciones seguramente nunca se preguntará si ese libro de Silvia Plath, tan bien editado, le servirá a alguien, por ejemplo, a corregir sus faltas de ortografías.

CRECIENDO CON LAS NANAS

El chico como el adulto siente placer en el "acunar" de la palabra. Así, a través de las primeras canciones de cuna, se va introduciendo en el lenguaje poético. El descubrimiento de su propia voz, el juego con las palabras, el canturrear, no le es ajeno. Su acercamiento a la palabra poética no es algo que lo tome desprevenido. Experimentar con el lenguaje es para él algo cotidiano. Puede llegar al aguijón de la palabra, desde el discurso y desde la forma.

Por otra parte, no necesita todo el tiempo divertimento, bien sabe de emociones cuando tiene tan cerca el contacto de la piel de la madre, los celos con sus hermanos, el debate de poder con la pareja de su progenitor. Diría que necesita textos que lo contengan o disparen emocionalmente. Cada niño tendrá la habilidad para reconocerlo sin necesidad de ayuda. A cada cuál, su sayo.

Tan acogedor como el lengüetazo del animal a su cría, así podrá resultar la lectura de un poema. Aunque el tema que nos convoca sea la poesía, en realidad, se extiende a cualquier rama del arte. Todos los niños deberían tener el derecho, entre otras cosas, de visitar exposiciones desde edad

temprana. Acercamientos a un Picasso, a un Miró, o el encuentro con el trabajo de variados muralistas ofreciéndoles una experiencia inolvidable.

POEMAS CON VALOR ESTÉTICO

Así como exigimos que un poema no sea aleccionador, que el autor "no me haya querido decir" sino que "diga" a través del trabajo de imagen y palabra, lo mismo deberá ser para el poema cuyo destinatario sea el público infantil. Con fantasía, con humor, con dolor, el poema debe servirle para nada más que leer un poema. No para cepillarse los dientes, acomodar juguetes o ser un travieso. Esta manipulación ha logrado textos aberrantes que por supuesto, nada tienen que ver con literatura.

Ya sobre este tema hablaba Lorca al decir: "Muy lejos de nosotros, el niño posee íntegra la fe creadora, y no tiene aún la semilla de la razón destructora. Es inocente, y por lo tanto, sabio. Comprende, mejor que nosotros, la clave inefable de la esencia poética".

El poeta escribe desde su profundidad y el lector, niño o adulto, lee desde su propia profundidad. El poema le aportará además sensibilidad, discrepancia, valor de la palabra, reflexión, desafío, crítica, valor de lo estético, entre tantas otras cosas. Que el niño vaya logrando una capacidad selectiva, dependerá de cuánto acceso tenga a esos textos y cuánto pueda abreviar allí. Y así potenciar lo poético intrínseco en él.

Tomando las palabras de José Martí: "¿Quién es el ignorante que mantiene que la poesía no es indispensable a los pueblos?" diría "¿Quién es el ignorante que mantiene que la poesía no es indispensable a los niños también?".



RELATO DE UNA EXPERIENCIA

Cuando se presentó *Julieta en sueños* en el Palacio de la Opera de la Coruña, libro musicalizado por la Sinfónica de Galicia, pude vivenciar cosas maravillosas.

Se realizaban dos conciertos diarios de aproximadamente mil quinientos niños de diez y once años, en cada una, durante una semana. La presentación no superaba la media hora. Los chicos ingresaban como tromba al teatro como a una cancha de fútbol. Mi corazón, las primeras veces, quedaba suspendido. En los iniciales quince minutos la narradora tomaba el hilo de su atención contándoles de similitudes entre el texto y la música. Leía un pasaje, la sinfónica ilustraba y se desataba la maravilla. Al comenzar la obra completa –que incluía una coreografía interpretada por una niña y un bailarín y la proyección de las ilustraciones en forma animada– el silencio en la sala era estruendoso. Mil quinientos niños como suspendidos. Atraídos por palabra, imagen y sonido. Habíamos logrado eclipsarlos. Pero el eje, la base era la palabra poética. Y allí estaban, niños de once años, no quietos con quietud mortuoria sino abstraídos por la magia que la palabra genera.

Entre las variadas repercusiones, una me resultó de mayor intensidad. Al finalizar el concierto, un niño se acercó con ojos húmedos diciéndome: "muy hermoso". Me besó, luego besó a mi hijo de seis años y antes de que yo pudiese reaccionar, se había perdido en el marasmo de chicos y maestros por las escaleras del teatro.

PRIMERAS RUPTURAS

Más conocido como titiritero, en los años 30 Javier Villafañe aportó un gran bagaje al campo de la poesía infantil. Amigo de Federico García Lorca, titiritero como él además de poeta, de Raúl González Tuñón y Enrique Molina, Villafañe abreva de sus pares para ofrecer una temática y un tratamiento de la palabra novedoso. Los romances que escribe por aquella época remiten a su acercamiento al poeta español. Villafañe mixtura con su lírica títeres y poemas.

Allá por el año 1965, en Ediciones La Rosa Blindada, escribía:

EL QUE EMPEZÓ POR COMERSE LAS UÑAS

Empezó por comerse las uñas
después se comió las manos
el codo
el hombro
la espalda
el vientre
las rodillas
los pies
Se quiso ir
y se buscaba en la silla
debajo de la mesa
en el ropero
detrás de la puerta
en la sombra de la pared
en la calle
y no estaba.

En los 60 María Elena Walsh irrumpe mordiendo el lenguaje y permitiendo nuevos acercamientos al decir. Trabaja el juego rítmico en un texto agudo, donde las variables del humor, con situaciones y conjugaciones desopilantes por momentos, están en muchos casos presentes. Juega con la palabra de manera inteligente y se anima con algunas como *malaquita*, sin preocuparse por si los chicos la conocerían o no. Corroborando que lo que genera preguntas es renovador. Permitiendo en su trabajo, al igual que Villafañe, más de una lectura, con guiños al lector adulto como en *El Reino del Revés* donde un ladrón es vigilante y otro es juez o *En el país del Noemacuerdo* donde doy tres pasitos y me pierdo.

Walsh incorpora además bellos poemas emotivos como *La pájara Pinta*. Quién no ha llorado por su pájaro Pintón. La insólita *Chacarera de los gatos* donde los mininos creen ir a un concurso de belleza y nunca descubren que es uno de Gato y Chacarera; la *Baguala de Juan Poquito*, o la *Marcha de Osías* el que quiere todo lo que guardan dentro los espejos.

Ella ha dicho: "Si valoramos la sensibilidad sobre la habilidad, si queremos formar seres lo menos

maleables posible a las presiones de una sociedad enloquecida podemos empezar a hablar de poesía infantil..."

A BEBER DE OTRAS AGUAS

Por supuesto que existen poemas al que el lector infantil puede acercarse sin escollos, como a la Alfonsina Storni de *Yo en el fondo del mar*, el Neruda de *El libro de las preguntas*, los *Versos sencillos* de Martí, o a Marosa di Giorgio cuando escribe:

Papá.

Cuando nos llevabas alzadas!

A Nidia y a mí.

Con vestidos rojos, granates, recién hechos, los rostros, casi iguales, bajo el plumón castaño.

No sé qué habrán dicho los vecinos, las magnolias, la lluvia del sur que volaba lejos. La celeste tarde nos miró pasar abrazados.

Todas las estrellas del porvenir brillando juntas.

Pero yo vi esconderse una cosa. Y nada dije.

Un signo en el horizonte.

Unas orejas entre las hojas.

Un gallo volaba al revés, la espalda para abajo.

O al filósofo chino Chuang Tzu del año 300 a.C.:

Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu.

Ellos, entre tantos autores donde su complejidad temática o de lenguaje no los aleje sino, por el contrario, los movilice y como todo buen poema, los modifique. Y tal vez los conduzca a nuevas búsquedas.

Si la poesía nos permite traspolarnos, ser otro conmovido por la palabra, el niño, que es un lobo feroz, un leñador, enfocándose en la repetición sonora, llegará sin preámbulos al centro del poema.

Falta mucho camino por andar. El compromiso de poetas y editores con el género abrirá espacios luminosos. La poesía merece un lugar, los chicos merecen algo más que palabras endulcoradas, o lo que es tal vez peor, la sobredosis de actualidad en desmedro de la fantasía.



María Rosa Mó (Buenos Aires). Publicó los poemarios *Tristes historias resucitadas*, *Blusera del alma*, *Ardores en puntillas*, *El guerrero*, *Alba* y *Eso que fluye*, arte erótico con dibujos de Nora Patrich.

Para chicos ha publicado, entre otros, *Julieta en sueños* en Kalandraka, España, libro musicalizado por la Sinfónica de Galicia, traducido al gallego y presentado en el Palacio de la Opera de La Coruña.

Es directora de *Ediciones del Cronopio Azul*, editorial que en el rubro infantil fue avalada por importantes premios nacionales e internacionales.

UN SONETO DE CÉSAR VALLEJO

Por Máximo Simpson Grinberg

1. EL POEMA

Intensidad y altura

Quiero escribir, pero me sale espuma,
quiero decir muchísimo y me atollo;
no hay cifra hablada que no sea suma,
no hay no hay pirámide escrita, sin cogollo.

Quiero escribir, pero me siento puma;
quiero laurearme, pero me encebollo.
No hay toz hablada, que no llegue a bruma,
no hay dios ni hijo de dios, sin desarrollo.

Vámonos, pues, por eso, a comer yerba,
carne de llanto, fruta de gemido,
nuestra alma melancólica en conserva.

Vámonos! Vámonos! Estoy herido;
Vámonos a beber lo ya bebido,
Vámonos, cuervo, a fecundar tu cuerva.

2. EL COMENTARIO

Este poema de César Vallejo nos sitúa, y de una manera muy particular e iluminadora, en el centro de un debate sobre las formas y el carácter de la poesía contemporánea. Me refiero a la propia concepción del poema como tal y a la relación del poeta con su lengua. Un rasgo definitorio radica, sin duda, en la reflexión sobre el lenguaje poético y sobre el propio acto de poetizar. O dicho de otro modo: en la toma de conciencia acerca de una dificultad: la dificultad de trabajar con la palabra; y esa toma de conciencia, que por otra parte no es tan reciente¹, ha impregnado de reflexión sobre el lenguaje a gran parte de la producción poética.

De ese sobresalto estético-existencial han ido derivando un conjunto de tendencias, textos poéticos y propuestas teóricas (convergentes y disímiles en muchos aspectos) que configuran muy diversos y memorables *corpus* sobre el carácter y sentido de la labor poética y sobre el estatus del poema como tal. Nos hallamos, así, ante la idea central de *autonomía del texto* respecto a toda realidad extratextual, ante el rechazo de la llamada *representación* de lo real, y congruentemente, ante nociones como *transgresión*, *desvío* de la norma, borramiento de las supuestas o reales fronteras entre los géneros y entre las propias formas del discurso; a lo anterior podemos agregar los cuestionamientos a la tradicional distinción entre forma y contenido y una infinidad de ítems que constituyen en conjunto, en sus casos extremos, una ruptura fundamental en la evolución de la poesía occidental.

La problemática es muy amplia, y no pretendo abarcarla en un breve comentario. Sólo quiero señalar que, a mi juicio, en este soneto extraordinario convergen las líneas centrales de un debate muchas veces equívoco, en el que hallamos muy fecundas vislumbres, pero también posiciones radicalmente nihilistas respecto al lenguaje y a la creación poética. Sintetizando mucho para centrarme en el aspecto que me interesa, podemos distinguir, entre otras, tres vertientes en las que se plasma tal sesgo cuestionador y autorreflexivo:

a) *Los glosadores*: poetas cultos que han leído pocos o muchos libros sobre lingüística o filosofía del lenguaje, y que, desdeñando al desacreditado *Yo lírico*, ofrecen "poemas" que de hecho son paráfrasis (o casi) de textos teóricos; textos expositivos en los que se razona y argumenta sobre la relación del poeta con el lenguaje, y específicamente sobre el trabajo con la palabra; desde luego, los textos suelen presentarse como poemas, en versos y estrofas.²

b) Los nihilistas: son poetas, algunos de enorme talento (igual que en el caso anterior) que al intentar "purificar la lengua de la tribu" (Mallarmé *dixit*) transitan el atajo del sinsentido, de la jitanjáfora y de la mera (y a veces ingeniosa y/o afortunada) concatenación fonológica. Apuestan a la desarticulación del lenguaje, e implican en gran medida un retorno al balbuceo, al estadio preverbal, aunque puede advertirse, a veces, el trabajo consciente del poeta en la construcción de esa "espontánea desarticulación".³

c) Los creadores: son los que, de manera explícita o no, asumen el quehacer poético como crítica del lenguaje, pero crítica plasmada a partir de la propia experiencia vital, de la propia y dramática percepción de la dificultad: decir, **d)** con los recursos del idioma, lo que es tal vez imposible.

El caso de César Vallejo es uno de los más ricos y complejos, puesto que puede ser incluido al mismo tiempo, por la evolución y riqueza de su obra, tanto entre los que –esquemáticamente– he llamado "nihilistas" como entre los que he llamado "creadores". Cabe añadir que ya desde sus inicios y a lo largo de toda su obra, Vallejo ha dejado siempre el sello inconfundible de su voz: si en el primer libro, *Los heraldos negros* (1918), sobrevuelan algunos ecos del credo modernista, también nos habla allí el Vallejo insoslayable con su modulación inconfundible.

En *Trilce*, Vallejo intentó expresarse a través de un lenguaje frecuentemente privado, antirreferencial, quebrantando la estructura del idioma, suprimiendo nexos y llegando en algunos casos a un extremo hermetismo, en los límites de la *incomunicabilidad*.⁴ Por el contrario, en su obra posterior, y en el caso particular de "Intensidad y altura", su denuedo es fundamentalmente *dentro* del idioma, buceando en el reservorio de lo que Roman Jakobson denominó "la función poética del lenguaje". *Dentro*, y no *contra* o *fuera* del lenguaje, en este soneto Vallejo intentó comunicar lo incomunicable y, en la medida en que toda obra poética es en cierto modo el resultado de una derrota, nos da la más plena expresión de un desgarramiento y un paradójico fracaso. Un doloroso y bellissimo fracaso. Y una gran lección de humildad: no somos dioses, nuestro lenguaje es apenas el lenguaje humano, nuestra percepción es apenas la percepción humana y, más allá de lo

que el concepto pueda realmente significar o denotar, es improbable que podamos construir un Absoluto con las meras palabras, como soñaba Mallarmé.

El poeta que quiere escribir pero se siente *puma*, el que quiere laurearse pero deglute "fruta de gemido", padece en sus vísceras la dificultad de expresar y comunicar, y se refugia en la pura sensorialidad del animal que lo habita. Y escribe, así, un soneto impar sobre la difícil relación entre lenguaje y mundo, entre el poeta y la lengua. Y por si fuera poco, nos muestra cómo es posible verter vino nuevo en odres viejos; cómo es posible plasmar sin traicionarse, dentro de la estructura clásica del soneto, una problemática, unas vivencias y un lenguaje absolutamente modernos.

1. Ya Víctor Hugo, en *Literatura y filosofía mezcladas*, libro publicado en 1834, parece vislumbrar, y anhelar, "una lengua forjada para todos los *accidentes* posibles del pensamiento". Cita tomada de Albert Béguin, en *El alma romántica y el sueño*.

2. Pienso, como un ejemplo posible, en poemas de Alberto Girri, un notable creador atenaceado por su obsesión antilirica y sus dilemas conceptuales.

3. Un ejemplo paradigmático es el libro *En la masedula*, de Oliverio Girondo. No obstante haber publicado un lamentable "poema" racista, antinegro y antisemita (véase "Tánger", en *Calcomanías*, 1925), ha dejado composiciones de gran delicadeza y dramatismo, que me acompañan y suelo releer con emoción e interés.


4. Se trata de un discurso que ignora el aserto de Adam Schaff, según el cual "el lenguaje es una *relación social*".




Máximo Simpson (1929) recorrió gran parte de América Latina y residió por muchos años en Brasil y México. Profesor universitario, publicó trabajos sobre teoría política y comunicación. Dueño de una voz poética afiada que le permite abordar las palabras con sentido preciso para su decir contundente. *Túpac Amaru*, *Más poesía*, *Poemas del hotel melancólico* y *A fin de cuentas* son algunos de sus libros editados.

EL PUNTO EXACTO

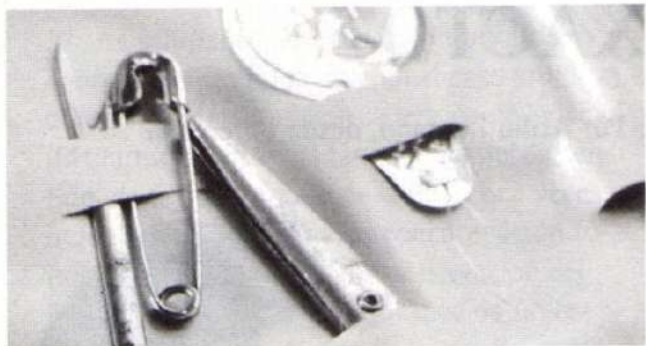
Por Atilio Romano, desde Barcelona



Camino por la Rambla y trato de esquivar la maraña de gente que se cruza a mi paso, es casi imposible observar detenidamente algo sin caer en la sorpresa de un empujón o de algún choque fortuito. La gente, los turistas miran con ojos desencajados las cosas pero todo es a vuelo de pájaro, todo se hace rápido; la mayoría se pone lindo para la foto y se va para otro lugar histórico para poder sacar la otra foto que le permita completar el álbum de viaje. Yo recorro estas calles y trato de equilibrar mi cabeza y no me dejo llevar; observo el corazón de la ciudad, el mercado San Joan y su crisol de frutas y verduras, de lenguas, de colores. Me detengo frente a unos maíces de Colombia (porque aquí se le dice maíces y no choclos), algunas frutas extrañas de Pakistán, plátanos de Canarias. Al frente del puesto donde me encuentro hay una mujer que pone en una parrilla boniatos (que en Argentina sería batatas) y los vende bien calentitos. Y así voy con mi boniato por la Rambla pensando que también estoy en la casa de mi abuela, al lado del fuego, esperando que salga de en medio de las cenizas esas batatas que he puesto hace como media hora. Todo eso me hace volver, me acerco al puerto y las gaviotas revolotean azuzando a los viajeros que cruzan el puente y yo observo esa banda de loros que siempre había por el monte; el mar es un arrullo y siempre trato de ubicar mi mirada al sur, como cuando estaba en el Bermejo y lo veía tan grande, y también siempre trataba de mirar al norte. Ahora esas miradas se entrecruzan, mi corazón se entrecruza y quiere en algún momento encontrar el punto exacto, el perfecto equilibrio.



Atilio Romano (Orán, Salta, 1971) publicó en 1997 su primer poemario, *Derramo un hombre*, en 2002 *La tristeza en mis bolsillos* y en 2006 *Estrecho mar*. Como narrador publicó el libro de cuentos *Agua de coco* (2001). Sus poemas han sido publicados en revistas y diarios de Salta y Guadalajara (México). Actualmente vive en Barcelona.



LAS DALIAS CONTRA PLATÓN

Por Teresa Leonardi

Uno de los tópicos obsesivos en la poesía de Joaquín Giannuzzi fue la dalia, pretexto de una empresa mayor: desarticular el platonismo a favor de una descripción desnuda de la realidad. Vigny escribió alguna vez "Aimez ce que jamais on ne verra deux fois". La misma idea reaparece en Giannuzzi. Refractario a lo conceptual, al arquetipo o forma inmaterial, a la idea eterna y perfecta, intenta inscribir otra verdad. Esto aparece, claramente, en el poema "Dalia en mi ventana", donde cada ejemplar de dalia, o de lo que fuese, es un ser único, material, irrepetible, perecedero. Convertido en un Funes borgiano, el poeta intuye que cada flor, como los ángeles en la teología tomista, agota su especie en cada individuo. Es su singularidad irrepetible la que la torna más preciosa: "Entre todas las flores que más amamos/ escogemos algunas en la memoria/ porque han sido el acontecer y la dicha de una existencia única".

¿Por qué la dalia? ¿Por qué la dalia y no otra flor en el cosmos botánico del poeta donde también transcurren gladiolos, violetas, lirios, jazmines? Ninguna de estas flores tiene la presencia imperial de la dalia que prácticamente coloniza el discurso poético. Así como en Proust los extensos parlamentos que versan sobre flores en *Sodoma y Gomorra* son el pretexto para referirse a un tema tabú, la homosexualidad, las dalias, en Giannuzzi, disfrazan el discurso sobre el sexo y lo femenino. En esto él no hace sino proseguir una larga tradición, tanto oriental como occidental, que ve en las flores una representación de las mujeres. Pintores, escritores, pensadores, han encontrado en las flores, amorales y a veces libertinas, los símbolos que evocan no sólo a los cuerpos sexuados sino también a las relaciones entre ellos, o entre flores e insectos con sus mutuas concesiones, dulzuras y perversiones, sus paradas nupciales y sus horas ebrias de "identidad y permanencia". Ni el realismo de los blasones de los poetas franceses del siglo XVI pudo dejar de invocar la lujuria de las flores, su doble pertenencia a Eros y Tánatos.

La dalia, flor geométrica si las hay, oculta pudorosamente sus órganos de placer y reproducción, diferenciándose de otras hermanas como la magnolia o la orquídea, exhibicionistas aún no sancionadas por los edictos policiales. Esas otras flores, indecorosas y desprejuiciadas, muestran sus estambres y pistilos, sus falos y vaginas como adanes y evas antes de la caída. Remontándonos en el tiempo nos encontramos con ese gran sabio y poeta que fue Linneo, quien concibió el mundo de las flores como maridos y esposas, partidarios no sólo del amor libre sino incluso de un alegre y gozoso fourierismo. Tal fue el escándalo suscitado por Linneo que Goethe y Smith dijeron que había que salvar a las más puras y castas a fin de no atentar contra el pudor femenino. ¡Cómo hubiera amado Linneo, censurado en su época por su desvergonzada taxonomía vegetal-sexual, el poema "Dalia ofrecida", de Joaquín Giannuzzi!

Murena, en el primer libro de Giannuzzi, afirma que su poesía es de estirpe leopardiana. Pero es necesario matizar este juicio, ya que en muchos poemas, su voz es tan solar como Whitman, Neruda, Cendrars, capaz de exaltar el instante por encima de la meditación sobre la pérdida: frente a la evidencia del fracaso la única resistencia posible es el *carpe diem*, la dalia irrepetible, la cópula de los amantes, todas las iluminaciones profanas que justifican nuestra respiración sobre la tierra.

El asombro y el júbilo provienen no del *rerum naturae* sino del *varietate rerum*, "la alegre certidumbre de que cada cosa es ella misma y además un huevo". Dalias, equilibrio y complacencia, brotes de materia anónima y musical protegidas de la codicia del mercado por su rango de flores proletarias, silvestres, cautivas e inmortalizadas por alguien que puso cuerpo y palabras para honrar el brote dorado en la rama desnuda. Ya nadie podrá mirarlas sin evocar la intensidad de un canto que las arrancó del concepto y las invistió de excepcionalidad y permanencia.

Poemas de *Leopoldo Bianuzzi*

Dalia en mi ventana

El agua de febrero en este valle
fija la suntuosa carne de la dalia
precipitada hacia la reja de mi ventana.
Pero la mente, bloqueada como este cuarto
[cerrado,
simplifica y decide, holgazana y platónica
que es la misma volviendo año tras año.
Mi mano, sin embargo,
mojada por el púrpura estallido
y en total conocimiento de la pérdida
sabe que este volumen no se repetirá.
A fines de marzo cesará la lluvia
y esta dalia, única y muerta,
habrá delatado la contradicción de la naturaleza,
el recurrente naufragio de la vida individual.

Dalia inclinada

La dalia se ha inclinado
desde su altura rota
cargada de materia sobrepasada.
El demasiado amor
de este otoño tardío empujó fuera de límite
el peso del agua. La curva desciende
después del púrpura estallido.
Yo, amigo de todo conocimiento,
vi esta imbatible combustión
y no busqué más. Se extinguieron
los gestos de mi cerebro. Apenas recuerdo
el equilibrio de ayer;
una energía levantada
en la vida que tuve, una columna
un exceso mal distribuido que la desmoronó.

Dalia en el viento

Erguida junto al pilar donde acuden
los borrachos y todos los perros del mundo
busca la luz que demanda su juventud.
En la alta profundidad, ordenados
sus pétalos violáceos
en torno a un centro dorado que actúa como
[un ojo,
oscila sobre un fino tallo articulado.



Hacia un fondo de cielo nuboso y cerros
/verdiazules
entona una danza circular
hasta que el viento la abandona
y desmayando su cabeza en la piedra
erige un poder imperial sobre el paisaje.
Pero no intenta inyectar su sangre a ese anciano
allí abajo derrumbado en un sillón
con hojas húmedas en torno,
obstinado en no abandonar sus huesos
que dentro de sí mismo cavan su propia tumba.

Dalias

Inclinadas hacia el alambre de la cerca
las contemplo ávidamente
esperando no sé qué lección
de esas esferas frías y violáceas
con un centro de oro
donde espera una voluntad cumplida.
De pronto oscilan para crear el viento
entre su propia muerte
y el deseo de estar ahí.
Dalia inclinada hacia mi ventana
Celebro que no seas
una efusión de mi cabeza calcinada
sino la aventura de una vida individual
que me busca en la tarde lluviosa.
Mi apuesta es dedicarte
lo que puede salvarse de un fracaso
ahora que inclinas hacia mi ventana
tu pesado estallido purpúreo, por líneas
de azul cruzadas y gotas que se demoran.
Desalojo el humo y la negación
de mis pulmones. Suavizo
el crujido estacional de mis articulaciones.
Puesto que no obtuve
una respuesta consistente en mi agujero mental,
sino abstracciones monstruosas
y una certeza de condenado por la época
entro en tu frío peso con mi última edad.
Ensayadas mentiras huyen por la ventana
y oscurece a mis espaldas. Pero tú salvas

mis porciones secretas: ahora que compartimos un naufragio carnal que parece tan lento y justo bajo la lluvia.

Ejemplo de una flor en general

Amaneció húmeda y violácea con vestigios fríos de la noche. Hundido en el centro el núcleo dorado ofrecía su semen al viento y las avispas. Engendradas por el tallo articulado con rocío en los bordes aserrados las hojas se alzaban hacia la reina. El conjunto se complacía en una religión voluptuosa. Osciló en el viento una coreografía circular. Frente a la escena nadie hubiera necesitado un pensamiento para definir la belleza.

Dalia ofrecida

La avispa entró ávidamente en la dalia ofrecida hurgó en su interior, succionó lo necesario: dorada y roja, la escena fue erotismo de vida contemplada allí en el jardín, con viento favorable al semen vegetal.



Teresa Leonardi (Salta, 1938), de destacada y comprometida carrera literaria. Obtuvo importantes galardones provinciales y nacionales. Su producción, variada y amplia, ha sido objeto de excelentes críticas y comentarios.



Joaquín Giannuzzi (Buenos Aires, 1924), uno de los grandes poetas argentinos del siglo XX. Falleció el 26 de enero de 2004 a los 79 años. Su obra poética incluye libros como *Señales de una causa personal* (1977), *Principios de incertidumbre* (1980), *Violín obligado* (1984), *Cabeza final* (1991) y *¿Hay alguien ahí?* (2004).

POETA EN LA ACADEMIA

Por Paulina Vinderman

Joseph Brodsky escribió que el poeta es un ser que ha sido marcado, herido por el lenguaje (casi siempre en la infancia o adolescencia). Lo dijo a propósito de un verso de Auden sobre Yeats: "La loca Irlanda te hirió hasta la poesía". Tal vez Brodsky tenga razón y esa voz del lenguaje se transforma en su inspiración y a ella vuelve, una y otra vez, acechando, alerta, su inquietud, su enorme interrogante, buscando una epifanía que dé sentido al mundo.

El poeta: un pescador que observa las mareas. ¿Traerá el mar una linterna para iluminar los rincones oscuros de la existencia? ¿Nos traerá el modo de tocar la ausencia, de rozar el silencio?

La poesía es el lugar donde sucede lo imposible. Saca al lenguaje de sus sitios convencionales y lo hace temblar. En ese tembladeral, aunque no repara ninguna pérdida, desafía a la separación, consigue unir lo que ha sido desperdigado, fragmentado.

(Extraído de un discurso brindado por la autora el 22 de noviembre del 2007, en la Academia Argentina de Letras).

Paulina Vinderman (Buenos Aires, 1944) publicó nueve libros de poemas, entre ellos *La otra ciudad*, *La balada de Cordelia* y la antología *Transparencias*, editada en Colombia en 2005. El Primer Premio Municipal de Poesía de la Ciudad de Buenos Aires (2003), y el Premio Ciudad de Cremona, Italia (2006), entre otras importantes distinciones, hablan de la excelencia de su obra.

EL FLÂNEUR DIGITAL

Por Jorge Santiago Perednik

Casi todos los días casi todas las personas caminan por las calles con propósitos utilitarios; cada recorrido significa para ellos una vía por la cual desplazarse, un medio para alcanzar un lugar desde otro y nada más. ¿Se puede llamar a eso caminar o se trata de una actividad de otro orden, aun cuando se haga de a pie? Ir a trabajar, a estudiar, a comer, a comprar, a hacer trámites, pueden ser modos parciales de andar, no plenos; realizaciones de un caminar sin caminar y de un estar en la calle sin estar, actividades que se sirven del lugar y de su tránsito como un instrumento para otros fines. Hay la posibilidad de un caminar total, fértil, y lo mismo se podría decir de la calle: está la posibilidad de considerarla no un lugar de pasaje sino un lugar de estadía, de aventura, de conocimiento, de búsqueda, de provocación, más allá de lo que esto pueda significar; en otras palabras, hay la posibilidad de que alguien no entable con la calle una relación instrumental, que no se dedique a recorrerla en forma ocasional, un domingo de paseo, sino cotidianamente, como una ocupación que en sí misma le depara réditos, aun en términos de placer.

Charles Baudelaire habló de un personaje que se relaciona con la calle tomándola como un fin. A pesar de que existió antes de ser descrito, se podría decir que el poeta lo inventó, en el sentido de haber enumerado sus características por primera vez o de haberle adjudicado antes que nadie el significado de una presencia interesante o aun inquietante. Lo bautizó con el nombre también preexistente de "flâneur" y su formulación tuvo un sorprendente éxito literario. No por haberse convertido en un favorito de los lectores sino porque esta suerte de caminante de la ciudad, sobre quien Baudelaire esbozó apenas unos pocos renglones, tuvo una repercusión en la crítica que ni el poeta ni los mismos *flâneurs* pudieron haber sospechado nunca. En parte esta suerte corrida se debe a un posterior escrito de

Walter Benjamin, "Sobre algunos temas en Baudelaire", que también dedicó a la figura del *flâneur* unos párrafos, pocos, pero que sirvieron para convocar sobre el asunto el interés de la posteridad y dejar una progenie de ensayos, además de integrarse como tema recurrente en los cursos universitarios.

Hay un mundo que no es el mundo pero está en él, Internet. Las personas que lo recorren tienen los mismos intereses que los caminantes de las calles: lo navegan –como dice la jerga informática– no por el navegar mismo sino como un medio para ulteriores propósitos. Para otras personas en cambio, muy pocas, a quienes aquí se da el nombre de "*flâneur* digital", el mundo de Internet es mucho más que un medio: es un equivalente de lo que para su predecesor era y sigue siendo la calle.

Dice Baudelaire sobre la figura del *flâneur*: "la multitud es su elemento, como el aire es el de los pájaros y el agua el de los peces. Su pasión y profesión son hacerse carne con la multitud. Para el perfecto *flâneur*, para el espectador apasionado, es un inmenso gozo hacer su casa en medio de la multitud, entre el flujo y reflujo del movimiento, entre lo fugitivo y lo infinito". La multitud para esta caracterización, notablemente, no es un montón de personas sino un elemento; allí dentro se mueve el *flâneur*, formando parte de esa materia pero sin confundirse. La palabra "masa" conviene a este conglomerado, y el *flâneur* está allí aunque no se le mezcla, no pasa a formar parte de ella, mantiene su individualidad. Si se prefiere, siguiendo a Baudelaire, la multitud podría ser figurada como la casa del *flâneur*, o el habitáculo que lo transporta. El poeta francés está interesado en incorporar el tema de la multitud para exponer una teoría: mientras Victor Hugo consideraba que el héroe de la épica moderna era la multitud, para Baudelaire uno de los héroes verdaderos de la

modernidad era el *flâneur*, y la multitud su refugio. Benjamin ensaya veladamente una crítica a esto: ve al *flâneur* menos dentro de la multitud que aislado de ella, sin necesidad de su refugio. Se diría incluso, acentuando la línea de Benjamin, que la multitud no es relevante para el *flâneur* mismo, seguramente indiferente a los otros que lo rodean, salvo cuando algo de ellos atrae su interés o se convierte en objeto de su atención. El *flâneur* habita en una multitud o se transporta dentro de ella porque no puede ni quiere evitarla, pero no sería un personaje muy distinto si la calle estuviera semidesierta, o si la contemplara desde una ventana, en la soledad de un cuarto.

Al *flâneur* digital la multitud le interesa todavía menos que a su predecesor, en parte debido a su circunstancia: aunque suele coincidir simultáneamente en un mismo sitio o página con otros visitantes, todos suman allí lo mismo, una cifra dudosa que ni siquiera es cero, compuesta por una presencia virtual y una ausencia irreal. El cuerpo del *flâneur* digital al navegar comparte un lugar con múltiples cuerpos que ni siquiera percibe, con otros no presentes que ni siquiera significan una ausencia. Esto lleva al extremo el fenómeno que se experimenta en una multitud ciudadana, donde los cuerpos se perciben no en tanto cuerpos, sino vueltos otra cosa, parte de la masa o materia de un conjunto. En Internet se congrega en todo caso una multitud particular, con un in-contacto mediado y un mecanismo de agrupación que los mantiene aislados pero relacionados por la actividad común, no ajenos sino próximos inalcanzables, separados y unidos como una isla de sus vecinas en un archipiélago. En estas condiciones los navegantes comunes sufren un primer efecto, la desindividualización: ven anulada su existencia de persona aun cuando haya nombres que parezcan sugerirla, y ven negada su identidad en tanto encarnación de una diferencia, inclusive a través de la dudosa identidad ocultatoria de un "sobrenombre". Al *flâneur* digital en cambio navegar por la red le engorda la individualidad, hace que su identidad esté mejor alimentada.

Luego está la alienación, el conformismo, la uniformidad, la sumisión. Como la calle de la ciudad puede chupar el alma de quienes la transitan, juegos en red, sitios pornográficos, casinos virtuales, salas de chateo, correo electrónico, son puertas usuales de entrada para las nuevas alienaciones,

bajo cuyo abrigo el hacer se vuelve un no-hacer, una actividad pasiva contraria a la pasividad activa que practica el *flâneur* y que en el terreno del arte es una de las formas más interesantes de actividad. El navegante usual, cuando hace, termina deshecho por su hacer, en tanto para hacer deja de ser quien es. La actividad como medio para otra cosa vuelve a quien la emprende también un medio de otra cosa, alguien que, capturado por el medio que utiliza, pasa a ser un engranaje más de él, y que inmerso y tomado por sus reglas se vuelve su instrumento. La alienación, en este como en todos los casos, significa además tomar parte en algo o hacer parte de algo cuya totalidad irremediamente se escapa. El *flâneur* digital en cambio –y esta podría ser la definición del artista, o del aficionado al arte– es un usuario distante y distinto, que hace del medio un instrumento para sus fines propios.

Se habló más arriba de que el *flâneur* típico es el caminante que recorre las calles, pero se podrían pensar otros lugares privilegiados para su actividad de observación, de los que interesan aquí tres: el bar y su vidriera, el medio de transporte (el ómnibus, el tranvía, el tren, etc.) y su ventanilla, y la habitación y su ventana. Interesan porque estas formas de abertura vidriada son una metáfora posible del monitor de la computadora, con ese cuerpo transparente que une al observador con un mundo y lo separa irremediamente de él –no por azar un oportuno empresario dio a su famoso sistema operativo el nombre de Windows, "ventanas". El *flâneur* que mira el mundo desde su habitación o la vidriera del café está inmóvil frente a un paisaje que es un cuadro único con movilidad, esto es, ha renunciado a un movimiento que debería ser gestado por su cuerpo para verlo en las cosas y cuerpos objetos de su contemplación. En esto se parece al *flâneur* digital, sentado inmóvil frente a una pantalla que despliega movimientos incesantes, en semejanza a quien se desplaza en un medio de transporte y va viendo a través de la ventanilla cuadros sucesivos, una película de posibilidades. Pero mientras el pasajero no puede elegir los escenarios que pasan ante su vista, atrapado por el recorrido fijo de su transporte, el *flâneur* digital tiene el comando de sus decisiones. Por otro lado el usuario común de Internet, en cuanto al movimiento, busca el atajo de la eficiencia: el menor recorrido posible entre el comienzo de su tránsito y la llegada. El dibujo de su trayectoria de navegación es la línea, y de ser

posible, la línea recta. En el *flâneur* digital el dibujo no es la línea sino el plano, de modo que su recorrido tiene una dimensión extra. Aprovecha que el espacio que recorre es discontinuo, está dislocado, para saltar de un lugar a otro distante sin mediaciones necesarias, como si el espacio pudiera plegarse de modo que cualquier punto se toque con cualquier otro, en un tránsito que supera las discontinuidades. Para el *flâneur* digital este elemento hace a su ser: el espacio así expuesto es la metáfora de su actividad psíquica, que trabaja mediante asociaciones creativas, pliegues que le permiten pasar sin mediaciones de cualquier detalle que convoca su interés a cualquier otro, aun muy distante, articulando lo que será luego materia prima en las construcciones de su imaginación, y abriendo rutas para escapar de la mediocridad que masivamente compartimos todos.

Mientras Benjamin discurre sobre el tema del *flâneur* se concentra en un dato que le parece fundamental: la invención de los fósforos. No ve la importancia en el objetivo del mecanismo, la producción de fuego –principal preocupación de la humanidad desde un principio de su historia vuelto un hecho trivial y portátil más adelante–, sino en la acción humana que requiere su producción, el gesto brusco. Le parece que el fósforo marca, a partir de fines del siglo XIX, el comienzo de una era "de innovaciones técnicas que tienen en común el hecho de sustituir una serie compleja de operaciones por un gesto brusco", y menciona entre otros inventos similares el teléfono, que funciona al levantar el tubo, o la máquina fotográfica, que toma la foto mediante un "disparo". A esta serie bien se podría agregar el *mouse* con su mecanismo de "clic", la presión rápida sobre sus teclas, que es la acción principal para el manejo de las computadoras hoy en día –no lo será seguramente en futuros sistemas operativos, que usen por ejemplo la voz para hacer llegar órdenes, como no lo fue bajo el D.O.S., primer sistema operativo de las computadoras personales. El clic o el doble clic de las teclas del *mouse* es un movimiento rápido, instantáneo, que se consume en el gesto efímero, un "shock táctil" parafraseando a Benjamin, que para el *flâneur* digital está vinculado con los shocks visuales que le proporciona el monitor durante la navegación: un nuevo clic, una nueva

imagen; a cada shock provocado por el dedo, un shock recibido por la vista. Habría que insistir para completar a Benjamin que en estos casos se trata de un mecanismo que se retroalimenta: un shock actuado genera un inmediato shock recibido, así como el gesto con el fósforo devuelve el fuego, o el disparo fotográfico devuelve la captura de la imagen. Pero a diferencia de un navegante cualquiera de Internet, en este intercambio el *flâneur* digital es el amo de sus ritmos. Baudelaire recuerda que hacia 1840 había peatones que armaban el escenario de su provocación conduciendo tortugas con una correa por las galerías. "El *flâneur* se complacía en adecuarse al ritmo de las tortugas", anota Walter Benjamin. Contra el ritmo alocado del peatón digital común, impuesto por la productividad y la eficiencia, contra su navegar rápido, navegar por varios sitios a la vez, acumular trabajo y operatividad satisfaciendo un requerimiento en el que está alienado, el *flâneur* digital goza del ritmo contrario: se libera de la tiranía de los minutos de conexión y la exigencia de un resultado y (Baudelaire hablaba de conmoción e intoxicación para definir las reacciones del *flâneur* ante lo que encuentra en su recorrido) aprovecha el éxtasis que le depara un descubrimiento, la excitación de un encuentro creativo. Elige, ante cada hallazgo y según la



circunstancia, qué va a pasear: es la conjunción de la imagen o el texto contemplados con su estado personal, en una especial e irrepetible situación, la que le sugieren el modo y tiempo de las relaciones.

Lo público y lo privado para el *flâneur* se entremezclan de un modo que no está de más revisar: se trata de lo privado que mira lo público –la ciudad en sus detalles, o los sitios digitales–, buscando "eso" que lo atraiga. En Internet casi todas las cosas se exponen, y por lo tanto el ámbito de lo público se incrementa desproporcionadamente, quiere ofrecerse a la vista ajena y a su consideración, llegar a ser como la "calle" o la "vidriera". Ahora bien, tanto el *flâneur* como el *flâneur* digital transforman el espacio objetivamente público en un espacio subjetivamente privado, una maquinaria de disfrute y alimentación creativa. El *flâneur* digital mientras navega pasa por los mismos lugares que sus prójimos, pero los ve con otros ojos; si el mundo está para ser usado, no para ser contemplado, el *flâneur* invierte estas reglas; luego, se detiene ante aquello que lo atrae como un "tema". ¿Qué significa "un tema" en este caso? Algo que requiere ser elaborado. Algo que lo atrae y estimula (lo "conmociona e intoxica") al punto de provocarle la necesidad, a partir de ello, de hacer otra cosa. En este caso lo público se ofrece a lo privado, a la individualidad del *flâneur*, para que este lo retome y reelabore –esto es, lo fertilice y haga crecer–, de modo que lo privado se haga público bajo la forma de una obra. En otras palabras, el *flâneur* digital transforma el mundo de lo que ve

usando las reglas
de su
arte:

mientras todos se sirven del mundo y lo sirven, él ofrece a todos un pequeño mundo distinto.

Se insinuó más arriba que el *flâneur* digital pertenece a un orden de la excepción. Las personas no son normales –ninguna lo es–, pero el imán de la normalidad las atrae; para el *flâneur* en cambio el mundo de la normalidad tiene un magnetismo negativo, que lo repele. A él no necesariamente le gusta la excepción, pero es excepcional aunque sea por no quedar fijado, como la liebre, a la luz que paraliza su ser y la somete a un orden ajeno. Que esto pueda ser considerado heroico parece cuestionable; y si de todos modos Baudelaire recurrió a la imagen del *flâneur* como héroe fue más bien para indicar un cambio de sensibilidad en la valoración de las acciones. El siglo XXI afronta un cambio mayor, en el cual la realidad digital es una presencia distinta, avasallante, y exige otra valoración de los quehaceres humanos, que el autor de *Las flores del mal* seguramente ni siquiera imaginó. Un nuevo medio se impone sobre los demás y marca el inicio de un nuevo mundo, con nuevos modos de comportamiento social e individual, nuevos personajes, y nuevos territorios que el arte puede explorar –y expandir– más todavía. El *flâneur* digital tiene reservado en todo esto un papel cuya historia recién empieza.



Jorge Santiago Perednik (Buenos Aires, 1952). Publicó como poeta *Los mil micos* (1979), *El cuerpo del horror* (1981), *El shock de los linderos* (1985), *Un pedazo del año* (1986), *El fin del no* (1991) *Variaciones pad-in* (1996) y *La desconocida-Circo macedonista sobre "Adriana Buenos Aires"* (1998). Publicó también varios libros de ensayos y traducciones de escritores de habla inglesa entre los que figura e.e. cummings. En 1980 fundó la revista *Xul. Signo viejo y nuevo*.

POESÍA EN EL CINE

Entrevista a Lucrecia Martel

Por C. J. A

Esta es la segunda conversación pública que tenemos con Lucrecia. La primera vez fue en un bar del barrio porteño de Caballito, cuando La niña santa (2004) continuaba el enrarecimiento de la percepción de los espectadores que había iniciado La ciénaga (2000), para alegría del cine nacional. Y luego vino La mujer sin cabeza (2008). Pero ahora, la excusa es la poesía. Con ese pretexto, y desde el living de su casa, retomamos aquella charla circunstancial entre comprovincianos.

Hasta el día de hoy Salta es considerada "tierra de poetas y cantores". Pero a partir de tu producción también se convirtió en "tierra de cineastas". ¿Cómo te vinculás a esa tradición?

Hay una continuidad. Yo creo que no es casual que sea Salta una de las provincias que más importancia le da al género. Mi viejo me citaba siempre el poema del Coquena, de Juan Carlos Dávalos. Y también algunas cosas de Manuel Castilla. Pero más allá de los poemas escritos, hay algo que se respira en la provincia. Incluso desde la parte más conservadora, como las zambas tradicionales de Los Chalchaleros. Ahí también resuena eso que remite a una pertenencia.

Algo de esa pertenencia llevás a tus películas: el nivel de lenguaje, la oralidad...

Sí, eso está. El cine, y no porque sea porteño, extrañamente juega poco con la oralidad. Creo que la estructura, la dinámica narrativa que yo utilizo, y en especial los diálogos, tienen directamente que ver con el habla, con el uso de la lengua. La dinámica que tiene la forma de la conversación, la medida, la dispersión, la superposición, son estructuras que a mí me sirven mucho más para organizar la película que cuestiones visuales. Para mí el habla –no la lengua– es una fuente inagotable, y no



específicamente para los diálogos, donde es obvio que es útil; me interesa mucho y me gustan las texturas que resultan de mezclar cada registro, de rescatar expresiones que para mí son muy significativas, como por ejemplo, "china carnavalera, no te andés zangoloteando". Esas expresiones me generan la sensación de crear un mundo propio y de poder sumergir al espectador en ese mundo.

Por eso te sentís más cómoda hablando de esas influencias culturales que de las filiaciones cinematográficas.

Claro. Fijate que en literatura no se le exige a un escritor que trate de definir su estilo respecto a otros escritores, y las preguntas se orientan muchas veces hacia su entorno. Yo no tengo filiación con el cine; no ha sido mi devoción primera ni lo es hoy. Tengo una enorme fascinación por lo que observo, veo y, principalmente, por lo que escucho. Nunca ha sido el cine un lugar de inspiración. Para mí lo fascinante es el entorno, la realidad, las

cosas, las frases que se repiten, los refranes, las conversaciones, los secretos, lo que uno no termina de entender cuando está en algún lugar. Es propio de la cultura culta tratar de encontrar filiaciones. En mi caso soy bastante ignorante de cine, pero me he entrenado a mí misma desde muy chica en acordarme de las cosas que vi. Por ejemplo, tengo mucha conciencia de que cuando tenía seis años me di cuenta de que me estaba costando mucho aprender a leer. Y veía que existía un universo de gente que ya sabía leer y pensaba que, tarde o temprano, yo también iba a pertenecer a ese mundo; entonces traté de no olvidarme lo que me costaba recordar las letras, y desde ese episodio, muchas veces involuntariamente, he decidido recordar ciertas cuestiones, ciertas situaciones que me parecen importantes. Por eso, en mi caso, el cine es un trabajo que tiene mucho más que ver con la memoria y el entorno. La memoria y la geografía. El tiempo y el espacio.

En La mujer sin cabeza, tu última película, explicitás un tema que ya habías insinuado en tus trabajos anteriores: el conflicto de clases. Sin plantearlo abiertamente, aparece todo el tiempo.

Alguien de mi equipo de filmación me señaló precisamente eso: que esta película es una tragedia de clases. Es una buena definición. Me parece que hay una tensión social mucho más evidente en Salta que en Buenos Aires, porque el espacio es más reducido y el sector de la clase media es pequeño, entonces el abismo se nota más rápidamente. Visualmente existen muchos recursos para marcar la tensión, no es necesario volverla explícita.

Efectivamente, el silencio permanente de las clases populares en la película es por demás



28 · la costurera

significativo. La voz que se escucha siempre es la de la clase media.

El cine y la literatura tienen muchas herramientas que permiten compartir con el espectador cierto extrañamiento, la sensación de ver las cosas por primera vez, de percibir las cosas con más fuerza. Por ejemplo, cuando se proyectó *La ciénaga* en Salta, una señora bastante humilde le comentó a mi mamá: "Me dijeron que vaya a verla, porque ahí muestran cómo nos tratan". ¿Cuántas cosas públicas hay en Salta que indiquen eso? ¿Cómo es posible que en una provincia donde algo es tan evidente ese "algo" sea tan poco mencionado?

En tus películas existe un elemento fundamental: la cuestión religiosa como justificación, como excusa y sostenimiento del statu quo.

Sin duda, esa función inmunda la ha cumplido la iglesia de Salta con total perfección. No obstante, siendo hereje y blasfema, y habiendo quedado casi auto-excomulgada de la fe católica, disfruto de las fiestas patronales de la ciudad; no de la organización férrea de la procesión del Milagro, donde las clases sociales evidencian cuáles son los espacios propios, sino de sus bordes. Hay una religiosidad popular que permite a travestis y prostitutas acompañar las imágenes del Señor y la Virgen alrededor de la plaza 9 de Julio. Y esa es una religiosidad con la que me identifico.

Además de estos elementos sociológicos, en tus películas aparecen otros eminentemente poéticos. El agua, por ejemplo, sea en forma de piscina o de lluvia.

Recuerdo un intento de prosa poética de la infancia. Pero lo recuerdo porque es una idea que me pareció interesante: me emocionaba pensar que el agua cae para todos de igual manera, y cae en la tierra y moja incluso a los muertos, las huellas de las generaciones pasadas. En esta especie de poema las gotas iban por los carteles de las calles, por los párpados de los difuntos. Era como pensar en esos versos de Horacio que nos hacían traducir en el colegio: "La muerte toca igual en la puerta de los pobres y de los ricos".

La muerte es la gran igualadora.

Todos, ricos y pobres, terminaremos muertos. Ya lo dijo Manrique.

Esas cosas que nos igualan, que nos tocan a todos, son también las que permiten pensar en la arbitrariedad de que algunos ocupen el lugar de los que la pasan bien y otros el de los que la pasan mal. ¿Por qué creer que eso es un orden natural? No quiero decir nada que suene a ecología, porque me parece que a esta altura la ecología me da tanto terror como los viveros. Yo tengo la idea –quizás un poco ingenua y que no tiene nada que ver con el comunismo– de que es posible educar de manera tal que la preocupación por el bien común dé prestigio individual, que el bien de todos sea un interés individual. Yo creo que es posible construir eso. Me parece que el mundito que hemos armado es muy mezquino, muy precario.

Justamente, en tus películas cuestionás esa mezquindad.

Esa mezquindad es muy evidente en la educación, en la salud. La enfermedad no es igual por casta. El rico se salva de la enfermedad que mata a los pobres. El que está desnutrido muere, y el rico tiene fiebre. Fijate esto: si viene un tipo y te roba el auto, es un delito notable, pero si viene alguien y te roba a través de la hiperinflación o quitándole presupuesto a la educación pública, no es percibido como un delito de mayor magnitud que el otro. ¿Cómo no cuestionar cosas tan evidentes y brutales? Yo tengo el pleno convencimiento de que cualquiera que nace en una zona de la sociedad donde comer, trabajar, educarse y curarse está más o menos asegurado se encuentra del lado del mal, porque automáticamente significa que está usando beneficios para los cuales es necesario que otra gente se perjudique. Me parece que hay expresiones que son aterradoras: "gente bien", "persona buena". La bondad, dentro de nuestro sistema, está preñada de miseria.

La misma miseria que se traslada a los niños.

Hay toda una mitología en torno a los niños que parece inventada por alguien que nunca fue niño. En la publicidad son aterradoros, de un nivel de estupidez sobrehumana. Un niño es un monstruo que puede transformarse en el Leviatán de la sociedad. Entonces mejor modificarlo y que sea un estúpido más. Toda la sociedad está organizada para eso, para que el niño vaya por una senda. En

lo personal, cuando escribo o cuando estamos en el set dirigiendo a los actores, nunca pienso en el niño de esa manera. Siempre lo concibo como un misterio insondable, porque como adultos nunca llegaremos a entender la magia de sus juegos.

¿Cómo te estás llevando con la adaptación de El eternauta?

Fantásticamente bien. Es una historieta que está muy arraigada a un espacio que me parece privilegiado como escenario: la ciudad. Porque es una construcción humana y un espacio público y privado a la vez. Me parece muy atractivo que el set de filmación sea una ciudad y no una casa. Algo que me encanta a mí de la historieta es la potencia de lo humano: alguien que es un ciudadano, alguien simple y con una vida sin mayores sobresaltos, de golpe va a tener que poner en juego toda su potencia y habilidad para trasladarse por una ciudad invadida por unas fuerzas tremendas. Eso es lo desafiante de esta aventura.

Este no es tu primer trabajo con algo que viene directamente de la literatura. Antes estuvo Silvina Ocampo.

En ese proyecto trabajaba con unas guionistas, Graciela Speranza y Adriana Mancini, expertas en la obra de Ocampo. Trabajé sobre los cuentos y sobre algunos poemas, pero también sobre lo que irradiaba su estudio. Cuando yo entré en su estudio ella había muerto hacía nueve o diez años, pero estaba lleno de sus cuadros, de sus dibujos: ojos bien dibujados y figuras que se disolvían. También encontramos unas grabaciones increíbles de ella cantando, con su voz quebrada, una canción de cuna terrorífica: "Duérmete niño que viene el coco y te comerá los ojos".

Con Silvina y Oesterheld volvés a plantear esta relación entre cine y literatura en contextos de producción específicos.

Específicos y diferentes. Para mí la versión cinematográfica de una historieta es totalmente distinta a la producción de un documental. Yo por lo menos no siento que estoy haciendo un juego con el texto, sino trabajando en torno a una percepción que me dejó la historieta sobre ese mundo. Quizás el trabajo con la literatura, con el cine y con el arte en general, siempre sea eso, trabajar con las percepciones.

FRAGMENTOS DE UN GUIÓN

Por Lucrecia Martel

(...)

Es de noche, una familia va en un auto por la ruta. Algo, más adelante en el camino, les llama la atención. Hay gente en la ruta. Aminoran la velocidad. –Un accidente, dice uno de los chicos. –No, lo tranquiliza el padre, es gente caminando. Gente elegante. El auto se acerca a una velocidad moderada. Algunas mujeres van de tacos. Los hombres con trajes a la moda. –Que divina esa carterita, dice la madre. El auto pasa entre la gente que camina. Y se detiene unos cuantos metros más adelante. –Pregunto si necesitan algo, ¿no?, dice el padre. Las luces traseras del auto dejan ver los rostros de la gente que se acerca caminando. Están sonrientes. Todos están sonrientes.

(...)

Nadie habla de las piletas que hay en todos los jardines. Ni de la gente que pasa todo el día recostada en las reposeras. Vestidos con toda elegancia, completamente inmóviles. Y despeinados. Nadie habla de ellos, hasta la tarde en que se ríen. Una carcajada sostenida, sin motivos, que tras algunos minutos se termina tan arbitrariamente como comenzó y vuelven al letargo de sus reposeras. Entonces el temor ya no puede disimularse, y los comentarios se deslizan entre los conocidos: "Van a caminar".

(...)

Ellos vuelven a la madrugada. Es mejor no espiarlos. Alguien de la familia, con un palo largo o con un gancho, o con un colador de limpieza, tiene que sacar la ropa del fondo de la pileta.

Se les lleva nuevas mudas, muy bien elegidas.

Ellos se visten solos y vuelven a sus oscuros sueños hasta la próxima vez que se ríen.

La ropa cuanto menos tiempo esté en la pileta mejor. Así no se deteriora tanto con el cloro.

Hay que mandarla de inmediato a la tintorería.

Hay algunas manchas ferruginosas que no salen fácilmente.

(...)

El personal de limpieza, jardinería y mantenimiento de la pileta puede ingresar sin problemas a realizar sus actividades. El ruido de la cortadora de pasto no les molesta. Presentarlos como un familiar de visita que se recupera de alguna enfermedad, un tío que acaba de separarse o un sobrino que esta de vacaciones, evita las preguntas indiscretas de la gente de servicio. Si llueve o el sol es muy fuerte, taparlos con un plástico para que no se arruine la ropa. Eli una sola vez preguntó por la gente de la pileta. No sé que le dijeron, pero no preguntó más.



Lucrecia Martel (Salta, 1966) dirigió los cortos *El 56* (1988), *Piso 24* (1989), *Besos Rojos* (1991) y *Rey Muerto* (1995), así como la serie de televisión *D.N.I.* (1995) antes de realizar su primer largo, *La Ciénaga* (2001), por el cual obtuvo numerosos premios internacionales. En 2004 su segundo largometraje, *La niña santa*, fue nominado a la Palma de Oro en el Festival de Cine de Cannes. Su tercer film, *La mujer sin cabeza* (2008) también fue seleccionado para ese Festival.

POEMAS HUMANOS/ MENSAJES AL POBLADOR RURAL

Para Néstor y Teófilo en zona de Lobos, Andrés comunica que llegará a la tranquera antes del atardecer.

Las radios AM de la Patagonia los tienen incorporados a su programación desde hace más de cuarenta años. La constante y puntual emisión del *Mensajero al poblador rural* es uno de los soportes necesarios de los vínculos familiares y sociales de muchos habitantes del extenso territorio patagónico, sobre todo de aquellos que viven en la meseta central.

Su lenguaje cotidiano, sus códigos y temas, construyen una "oralitura" (como dice Chihuailaf) que es parte de la identidad rural / urbana de la región. El siguiente trabajo propone un acercamiento al "mensajero" desde su propio lenguaje, con la sola intención de hacer más visible su entramado poético de voces y culturas.

UN DISCURSO ENTRE LO PRIVADO Y LO PÚBLICO

Durante todos estos años ha estado allí, en un lugar y horarios precisos como esos colectivos que van y vienen cada semana por los caminos polvorientos del interior, llegando siempre, sin estridencias, con su infinita carga de humanidad.

El *Mensajero al poblador rural* se emite por radios AM de la región como LU 20, LU17, LRA9, Radio Nacional Esquel, seis veces al día, desde hace más de 40 años y constituye el más importante (y en muchos casos el único) nexo comunicativo de los habitantes rurales con las ciudades y entre sí.

La larga permanencia en el aire no ha fosilizado su discurso, por el contrario, ha ido cambiando, modificando su recepción y sus márgenes de interés. Ha desarrollado un entramado de voces por momentos poético, con un lenguaje y registros propios. Para los frecuentes usuarios es natural hablar de "lo convenido", "lo acordado", fórmulas establecidas y necesarias para preservar cierta privacidad ante la exposición pública y masiva de la radio.

Por Jorge Spíndola

Para Juan Sepúlveda en establecimiento La Aguada su hermano le comunica que el martes irá por lo convenido, le pide que sean cuatro.

Para Emilio Williams en zona del Mirasol se le comunica que lo hablado queda sin efecto. Firma Ceferonio López.

Uno de los rasgos del mensajero es justamente esa flexibilidad de registros que le permite ser el soporte de "cartas radiales" que abarcan tanto la vida privada y familiar de las personas como los más formales vínculos institucionales, sociales y laborales.

Para pobladores de zona del Pajarito se les comunica que la reunión será el miércoles a las 11 en establecimiento los Tamariscos.

Para Carlos Tramaleo en Meseta Somuncurá se le comunica que su hermana Elva está en Traganiyeo, el día martes van a Comicó. Aquí todos bien.

LA CIUDAD Y EL CAMPO

El cruce del lenguaje familiar con el discurso público / institucional ha sido un rasgo frecuente; en principio por parte de organismos públicos como Vialidad Provincial con los informes acerca del estado de los caminos, sobre todo en la dura época invernal, pero también las escuelas y hospitales rurales, los registros civiles volantes, o las parroquias.

La comuna rural de Lagunita Salada comunica a los pobladores que el viernes estará atendiendo en esa localidad un equipo volante del Registro Civil para iniciar todo tipo de trámites. Estarán acompañados por un fotógrafo que sacará fotos para DNI. Firma Omar Ancamil, presidente de la comuna.

El director del Hospital zonal de Gan Gan comunica a la población de Chacay Oeste y alrededores que el miércoles habrá atención en el puesto sanitario.

La comunidad cristiana de Gastre invita a participar de la mateada del miércoles a las 17 horas para festejar el día del amigo.

A los vecinos de Fofó Cahuel se les comunica que el próximo domingo habrá celebración litúrgica a las 11.

A estos mensajes, propios del territorio rural y de sus cabeceras, ubicadas en las ciudades de la costa o la ciudad de Esquel, se han sumado paulatinamente en los últimos años "cartas" de instituciones o empresas de la ciudad que tienen como receptores a los mismos habitantes urbanos, ampliando hacia dentro la franja de recepción. Así por ejemplo, hacen uso del segmento cooperadoras escolares que anuncian ferias de ropas, asociaciones vecinales y otras ONG.

A los padres de los chicos de la Orquesta Infantil de barrio INTA se les comunica que a las 15 horas estará el micro en la escuela.

La dirección de la escuela 733 de Bryn Gwyn cita a tutores de alumnos becados presentarse día lunes.

La Municipalidad de Dolavon comunica a contribuyentes que a partir del jueves la recolección de residuos se realizará desde las 07 horas.

También se ha hecho frecuente su uso para ofrecimientos y citaciones laborales, policiales, además de la sección de sepelios y de objetos y animales perdidos.

Al personal de Interpesca se le comunica que deberá presentarse el día 20 las 06 en la planta fileteros, presentarse con cuchillo.

Se ha encontrado un paragolpe con patente de un VW senda en la calle Irigoyen y Cangallo, comunicarse con esta emisora.

Se extravió en Telew pasaporte, visa americana y boleta de migración a nombre de John Peteresen. Se gratificará devolución.

L A IDENTIDAD RURAL

Si bien es notorio el avance de los discursos institucionales y urbanos (incluso políticos) sobre este medio, su marca de identidad sigue siendo el registro de los habitantes del campo, y en especial el vínculo entre los pobladores de la meseta intermedia, ese vasto territorio donde aislada y estoiicamente habitan miles de familias.

Las tareas rurales, como la esquila, la pelada de ojo, la comunicación con y desde organismos como CORFO o INTA, las situaciones de linderos y alambrados, la pérdida y hallazgo de animales son motivo de numerosas cartas orales.

Para vecinos de Arroyo Verde, Feliciano comunica que ha extraviado aproximadamente cuarenta cabríos. Va chivo con cencerrita y una overa marrón. Se agradecerá información por cualquier medio.

Para Fernando, Elvio le comunica que viaje a Cona Niyeo a buscar caballo.

Para Julio Paineopil, donde se encuentre, Nicolás le comunica que su caballo llegó al establecimiento.

Para Irineo Currumil que se encuentra trabajando en la máquina de Roberto Santos, su esposa le comunica que recibió las cosas que envió con el señor Hugo Nanco. Aquí todos bien. (Gastre)

Se ofrece joven para trabajo de campo con experiencia y recado. Comunicarse por este medio.

Para Sr. Tramaleo en Sierra Apa, González comunica que el martes o miércoles estará para cargar animales.

Chapingo comunica vecinos linderos que 22 y 23 de agosto comenzará trabajo de hacienda y dará aparte.

EL MOTIVO DEL VIAJE

Para los pobladores rurales el viaje es un motivo de comunicación obligado. Partidas y regresos a veces requieren mucho más que un colectivo, son kilómetros y kilómetros que se hacen a pie, de a caballo, en máquinas viales; es necesaria la comunicación para salir al encuentro de los viajeros en caminos vecinales, tranqueras, parajes remotos.

Y es casi un ritual obligatorio para el que parte "dar aviso", por cualquier medio, de cómo y cuándo se ha llegado a destino.

Para Nicolás Antenao en el Calafate Patricia le comunica que no fue a buscarlo por corte de nieve en la ruta, le pide que prenda la radio.

Esta suerte de crónica oral está impregnada de historias de gente que vive y se mueve dentro de un territorio de miles de kilómetros cuadrados. A pesar del contacto con otros discursos, de esa compleja contaminación de voces que es la comunicación social, el mensajero no ha dejado de expresar su lenguaje hecho de soledad y lejanías.

Como dice Benedetti "detrás está la gente", y es que detrás de cada mensaje hay personas y familias que puntualmente encenderán la radio con el dial fijo aunque más no sea para escuchar y saber cómo se mueve su mundo; un mundo de gente que a veces sólo se hace visible a través de estos poemas humanos.

Para Juan Carlos Migoren, en Establecimiento La Paloma, hoy llega su patrona Aurelia Peña. Va con la máquina de Vialidad hasta la subida grande, lleva nafta y batería. Sale hoy a las 7 de la mañana.

Para Norma Figueroa, su hermana le comunica que llegaron bien a Praguaniyeo y que nació el bebé.

Para Elena Huala en Laguna Fría se le comunica que su mamá se encuentra internada en Gan Gan. Por favor viaje.

Para Elba en Lagunita Salada su hermano Germán le comunica que viaja por transporte el Ñandú. Ruega lo esperen.

1600

49m 41m 31m 25m 19m 16m

1400

1200

6.20

7.45

Para Néstor y Teófilo en zona de Lobos Andrés comunica que llegará a la tranquera antes del atardecer.

Para Lino Díaz en Maquinchao, Elida y Andrea le hacen saber que llegaron bien a Cona Niyeo, encontrando a la abuela de igual manera.

Para Ángel Huenchuleo, en Taquetrén, su hijo le hace saber que su padre se encuentra internado en Esquel. Está bien junto a su esposa. Firma Joaquín Huenchuleo.

UN DISCURSO EXTRAÑO, POÉTICO Y ESCINDIDO

El Mensajero al poblador rural se construye como un discurso extraño, poético y escindido de los lenguajes dominantes en las radios AM, y más ajeno aún para los registros de uso en las FM. Tal vez los nombres de las personas que habitan este segmento, en su mayoría de apellidos paisanos, mapuches y tehuelches; o los lugares que dan cuenta de una toponimia ajena al entramado urbano, (parajes como *Meseta Somuncurá, Bajo El Caín, Yala Laubat* y muchos otros que pertenecen a antiguas y orales formas de nombrar la tierra), sean algunas de las claves para acercarse y comprender a este lenguaje de otra atmósfera que provoca extrañamiento ante los discursos hipercodificados de los *mass media*.

Este lenguaje de otro tiempo, con nombres de personas y lugares que habitan este tiempo, articula la espacialidad rural / urbana en que se mueve un extenso universo humano que es visible-audible a los otros desde sus propios registros y por sus propias necesidades discursivas. Lenguaje que no cede de nombrar un mundo que existe plenamente detrás de ese supuesto vacío silencioso que crece al costado de las extensas rutas de asfalto o de polvo.

El mensajero es una marca de persistente oralidad que cuestiona el vacío con que se empalagan las visiones de los viajeros; una poética de fractura que se contraponen a los relatos escritos del desierto.

Como diría el poeta mapuche Elicura Chihuailaf en su *Recado confidencial* (Santiago, 1999), hay un *oralitura* que cuestiona nuestro fetichismo por la escritura; una oralidad ancestral que aún es soporte cultural, puente de diálogo o mixtura de voces; un mestizaje de lenguas y de tiempo que se realizan en ella.

El concepto de oralitura de Chihuailaf describe el proceso en que se está dando la extraordinaria poesía mapuche bilingüe en la actualidad; es un concepto de tránsito y de frontera que aquí nos sirve para ampliar la comprensión de este mundo / lenguaje oral que resiste y despliega sus voces seis veces por día, cada día.

Para Jerónimo Colemil en Bajo El Caín, se le comunica que mañana martes viaja su mamá con Vialidad hasta donde se encuentra la camioneta. Ruega ser esperada, llevar mochila.

Para Ricardo Fritz, en Laguna Fría, Jorge le solicita que vaya hasta su casa y le de comer a los perros y a las gallinas. La llave y la carne están en la pieza. (Cabina de Gan Gan).

Para Eloy Singler, su esposa le pide que viaje a Yala Laubat. No tiene leña.

Para Jorge Calvo en La Bombilla. Oscar le hace saber que Beto está en los Chapengo. Está todo bien, no pasó por no tener tiempo.

Para zona de Camarones, estancia La Ernesta, se les solicita encender teléfono a las 13 horas.

(Todos los mensajes citados son reales y pertenecen al Archivo del *Mensajero al poblador rural* de LU 20 Radio Chubut, que gentilmente los ha cedido para este trabajo).



Jorge Spíndola (Chubut, 1961). Publicó los libros *Matame si no te sirvo* (1994), *Calles laterales* (2002) y *Jerez volcado* (el suri porfiado, 2008). Es uno de los referentes más importantes de la nueva poesía patagónica.



FRAGMENTOS MEDITERRÁNEOS

Bernardo Canal Feijóo

Lástima
no poder
hacer
todo el poema de la retreta provinciana.
Resultaría muy largo y nadie lo leería.
(Juzgo por lo que a mí me pasa).
Además, tengo contados los minutos
para lanzarme en el otro poema.
Debo, pues, sacrificar lo más sugestivo
y contentarme con trazar tres o cuatro franjas.
Yo mismo no sé cómo levantaré mi canto
si soy el náufrago de la retreta.
Tal vez por eso mismo.
Porque su marejada me arrastra,
y en el fondo de su piélagos cenagoso, mi única
[preocupación
es esquivar la carga de catamaranes de zapatos
que se arrojan contra los míos como peces famélicos.
Flota una alegría clandestina y banderolera;
es que cada uno encuentra la dirección
que los otros pierden
y la consecuencia consiste en volver sobre sí
-falaz consecuencia!
Así, nunca podrá haber entrechoques.
Los focos que flanquean la acera
miran con caras de imbéciles de frac.
Los más espirituales se inclinan al paso de las muchachas
y les soplan en los ojos humo blanco de sus cigarrillos,
y les enjugan -no sé cómo, lo declaro-
la dulce sangría de la boca.
Ellas resurgen de la andanada
con una sonrisa que muerde un azahar
como morderán las Venecias de sus sábanas en sus
[sueños de amor.
(Para fijar la idea de movimiento que embarga el cuadro,
yo haría brotar con una fuerte mirada en las nalgas de ellas
un ojo muerto que guiñase automáticamente
con el balanceo. No se vería la congruencia.
[Pero he ahí justamente).
Las fulguraciones de sus ojos han conseguido
la desviación pasional de los reojos
y lanzan sus miradas transversas contra nuestra
[desprevenición

como si no supiéramos que están abiertas por delante.
La fatiga va depositando las resacas crasas
en los bancos que bordean el paseo,
donde sedimenta la maledicencia envenenada
de todas las toxinas de la fatiga
con todo el peso irreflexivo de los traseros,
y amarra sus rabos demoníacos
a las patas de los bancos.
Y mientras yo percibo en mi turbación
que la ópera italiana se refugia en los kioscos musicales
de provincia,
las núbiles parejas adelantan sus dúos almibarados
hacia los bancos.
Él, echa su aliento de más calor visceral
sobre las mantecas amorosas de ella.
Ella, cruza las piernas,
y, por abajo,
deja correr los óleos del amor liquefacto...

Tesis:
el provinciano es un animal sin psicología.

4-X-24

Bernardo Canal Feijóo (Santiago del Estero, 1897 - Buenos Aires, 1982). Figura central de la cultura argentina del siglo XX. Como poeta publicó los libros *Penúltimo poema del fútbol* (1924), *Dibujos en el suelo* (1927), *La rueda de la siesta* (1930), *Sol alto* (1932) y *La rama ciega* (1942). Fue, además, autor de una extensa y brillante producción teatral y ensayística, que incluye títulos como *Nan* (1932), *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón* (1937), *Con fines de Occidente* (1954) o *Tungasuka* (1968).

"Fragmentos Mediterráneos" es un texto inédito en libro que data de 1924, año original de publicación de *Penúltimo poema del fútbol* (el suri porfiado, 2007).

TRES POEMAS

Juan Carlos Bustriazo Ortiz

1

caeme la luna de las derrotas
rómpeme el aire las muchachas
que tengo en las pérfidas sienas
en la derecha costa mirla
bájase otoño de las nieblas
bájate nieblaasta mis muslos
regalaréte lengua ansiosa
hasta agoniarte y fallecérteme
hasta que mi amor póngate en yesca
rómpete taza sin ponzoña
estaráte en qué galladura
en qué preñez en que siga ardiendo
hasta quinientos o tres mil años
ay mi casada de tornasoles
mi algarroba de treinta sombras
entrelusionado no veréme
y en tus trémolos no seré padre
ay mi junca desriñonada
mi descaderada chilca augusta
ni mi partida muy serásme!

21 de otoño

2

en un caldén de agua llovida
anaranjado el quejón llámate
el que tócase el pecho malo
con un ala de rocío puro
nunca jamás habíalo visto
y eso que anduve en dos mil montes
habrá querido que así viéralo
para que oyera que llamábate
ay el quejón anaranjado
pidióme el juan para humanarse
para quejarse loco y pintado
inmóvil en sus regias plumas
he ahí que vino un chingolito
con su arpegio húmedo y verde
y el chingolo dijo tu gracia
desde un molle tirando a triste
y el que rumora "bicho-feo"
hermosamente cantó tu aura
ay en el monte ensangrentado
saquéme ojos porque comieran!

3

y quisimos soplar las aguas
donde el redondo barro pisase
pero sonrióse como espejo
tan señora el agua acostada
las caderas azules negras
el ombligo negro claroso
quisimos buscar las gentes
habíanse hecho alas como humo
quisimos salvar los panes
los lingotes de hechura prieta
deshilacháronse sin un ay
en hilillos de barro verde
quisimos los artesanados
los piquillines espejuelones
entredichosos sonreíanse
barrosamente pasó una urraca
con un rosado gusanillo
no sé si un día volverá el sol
no sé si un día bajará ella

Juan Carlos Bustriazo Ortiz (Santa Rosa, La Pampa, 1929), creador subterráneo y central de la poesía argentina. Autor de una obra deslumbrante, en su mayor parte inédita. Continúa viviendo en su ciudad natal.

Estos tres poemas pertenecen a *Unca Bermeja* (1973), uno de los poemarios fundamentales de este notable poeta pampeano, incluido en el libro *Elegías de la piedra que canta* (el suri porfiado, 2007)

TRES POEMAS

Juan Carlos Bustriazo Ortiz

1

cáeme la luna de las derrotas
rómpeme el aire las muchachas
que tengo en las pérfidas sienes
en la derecha costa mirla
bájase otoño de las nieblas
bájate nieblaasta mis muslos
regalaréte lengua ansiosa
hasta agoniarte y fallecérteme
hasta que mi amor póngate en yesca
rómpete taza sin ponzoña
estaréte en qué galladura
en qué preñez en que siga ardiendo
hasta quinientos o tres mil años
ay mi casada de tornasoles
mi algarroba de treinta sombras
entreilusionado no veréme
y en tus trémolos no seré padre
ay mi junca desriñonada
mi descaderada chilca Augusta
ni mi partida muy serásme!

21 de otoño

2

en un caldén de agua llovida
anaranjado el quejón llámate
el que tócase el pecho malo
con un ala de rocío puro
nunca jamás habíalo visto
y eso que anduve en dos mil montes
habrá querido que así viéralo
para que oyera que llamábate
ay el quejón anaranjado
pidióme el Juan para humanarse
para quejarse loco y pintado
inmóvil en sus regias plumas
he ahí que vino un chingolito
con su arpegio húmedo y verde
y el chingolo dijo tu gracia
desde un molle tirando a triste
y el que rumora "bicho-feo"
hermosamente cantó tu aura
ay en el monte ensangrentado
saquéme ojos porque comieran!

3

y quisimos soplar las aguas
donde el redondo barro pisase
pero sonrióse como espejo
tan señora el agua acostada
las caderas azules negras
el ombligo negro claroso
quisimos buscar las gentes
habíanse hecho alas como humo
quisimos salvar los panes
los lingotes de hechura prieta
deshilacháronse sin un ay
en hilillos de barro verde
quisimos los artesanados
los piquillines espejelones
entredichosos sonreíanse
barrosamente pasó una urraca
con un rosado gusanillo
no sé si un día volverá el sol
no sé si un día bajará ella

Juan Carlos Bustriazo Ortiz (Santa Rosa, La Pampa, 1929), creador subterráneo y central de la poesía argentina. Autor de una obra deslumbrante, en su mayor parte inédita. Continúa viviendo en su ciudad natal.

Estos tres poemas pertenecen a *Unca Bermeja* (1973), uno de los poemarios fundamentales de este notable poeta pampeano, incluido en el libro *Elegías de la piedra que canta* (el suri porfiado, 2007)

POESÍA Y TRADUCCIÓN:

Rodolfo Alonso | Jaime Rest

El poeta Rodolfo Alonso (Buenos Aires, 1934) comparte con los lectores de La costurerita algunas de sus valiosas observaciones sobre el difícil arte de la traducción poética. El dossier se completa con el fragmento de un extraordinario ensayo de Jaime Rest (Buenos Aires, 1927-1979), contextualizado por Maximiliano Crespi.

Rodolfo Alonso traductor

por R. A.

La utopía traductora

Convocado cierta vez por un periódico especializado para evaluar distintas versiones de un poema extranjero, lo primero que acudió a mi mente fue aquella afirmación del sagaz Pedro Henríquez Ureña acerca de que cada generación debe traducir a su Homero. Es decir, entre otras posibles implicancias, que la palabra es también histórica, y que cada camada que se precie debe hacer por sí misma la *experiencia* de apropiarse verbalmente de sus clásicos, de inventar a sus clásicos.

Cuando un científico tan riguroso como Noam Chomsky define a toda lengua como "cierta relación entre sonido y sentido", quizás inconscientemente, porque un artista tan cabal como Paul Valéry ya se le había adelantado casi con las mismas palabras en relación al poema, nos está dando también una buena pista para el texto literario (después de todo, culminación de una lengua, y muy especialmente para el poema que, cuando se logra, no es otra cosa que un ser vivo de lenguaje, autónomo, soberano). Y tan encarnado en su lengua que proponerse verterlo a otro, no dejará de ser siempre una utopía. Y sin embargo, por necesidad o por placer, y aún por amor, seguimos intentando traducir. Al hacerlo, salvo milagros que aquí también son improbables, inevitablemente se deberá optar entre el sonido y el sentido. (Aún en el caso de las lenguas más afines, donde corremos riesgos por homologación, fácil abismo.) Pero el intento siempre

deberá tender a crear otro ser autónomo de lenguaje, no menos similar o emparentado.

Como ven, la tarea que me fue encomendada era altamente incierta, y sólo hubiera podido responderse –a mi modesto entender– intentando una enésima traducción, ya que toda utopía es felizmente inalcanzable, dichosamente interminable. Pero, de todos modos, inclusive para mí, vayan dos consejos. Uno, que siempre se acompañe el texto original de cada poema traducido. Otro, que recordemos todos la indiferencia de un Goethe y la risa sarcástica de un Schiller nada menos que para con la *Antígona* de Hoelderlin, sin duda paradigma de toda utopía traductora (y que dio origen a uno de los libros más memorables del impar George Steiner: precisamente *Antígonas*), ya que no se proponía apenas trasladar el texto a su idioma sino tomar en cuenta al hacerlo no sólo las distintas situaciones cronológicas y por lo tanto socio-culturales de ambos protagonistas, sino hasta las limitaciones inconscientes que el genial poeta alemán intuía en Sófocles como persona, para con su propio idioma, en el preciso momento original.

El doble fondo

Cuando más fácilmente traducible a otra lengua distinta resulta el poema, ¿no estará demostrando palmaria-mente con ello una mayor carencia en relación con su propia lengua?

Sonido y/o sentido

Todo auténtico poeta esconde a un crítico, llegó a afirmar nada menos que Baudelaire. El que había en Paul Valéry, sin duda uno de los más lúcidos creadores capaces de reflexionar hondamente sobre su arte, logró aludir al poema como "esa oscilación prolongada entre el sonido y el sentido". Con toda la desconfianza que, salvando las distancias, ambos experimentamos con respecto a cualquier pretensión tajante en estas lides, pude sentir que el autor de *El cementerio marino* había alcanzado allí una buena aproximación.

Finalmente como toda lengua humana, aún en su expresión más cotidiana o íntima, hasta el poema logrado –ser soberano, autónomo de lenguaje, cuando cuajase mantiene ineludiblemente en tensión frente a ambos polos. Pero no de cualquier modo, claro. Como dijo también el mismo Valéry: "En el arte, nada ha sido logrado todavía hasta que no se alcance el canto." A lo cual supo agregar, igualmente, él mismo: "Es un prejuicio muy notable creer que el *sentido* de un discurso posee mayor dignidad que el *sonido* y que el *ritmo*."

Fue nuestro inefable, indeleble César Vallejo, después de afirmar sin sombra de duda lo que tanto me he permitido reiterar: "todos sabemos que la Poesía es intraducible", quien llegó a aducir, como dando un ejemplo para él negativo, que "Se puede traducir solamente los versos hechos de ideas". Claro, los otros, los pocos, están inescindiblemente encarnados, hechos "gloria de la lengua", como bien sabía Dante. Por eso, suelen ser raros los autores que, aunque generalmente honrados, logran aproximarse a esa instancia en la cual, según el ya citado Valéry, "se logra la temperatura a la cual se producen las transformaciones." Que no se alcanza siempre, es claro. Porque ni los muy altos y sólo pocos de los poetas que en el mundo han sido lo lograron, tampoco, siempre.

Así afirmó otro artista de fondo, de raza, el imperturbable Pierre Reverdy, que "La Poesía es la forma más ardiente y más imprecisa de la vida.

Después, ceniza." A ese nivel, a esa temperatura de existencia y de lenguaje, para él "La Poesía es a la vida como el fuego a la madera. Emanada de ella y la transforma. Durante un momento, un breve momento, engalana la vida con toda la magia de las combustiones y las incandescencias". Pero sólo un momento. No siempre. No, ¡ay!, para siempre.

Esa alta lección de intimidad y de grandeza, ese fruto sagrado de nuestra propia condición, que es también la de una llama en el viento, nos exige mantenernos a su altura, en su propia combustión, en su ineludible tensión interna. Y no se procede ante esas elevadas temperaturas sin que de ello queden huellas, residuos, rebarbas. Huellas de una tensión y de un combate, huellas de taller y de misterio, de fraternidad y extrañamiento. Como esos lugares a la vez inquietantes y entrañables adonde nos conduce, para luego dejarnos allí, abandonados a nuestra propia suerte, la bendita lengua madre.

Del lado de Cervantes

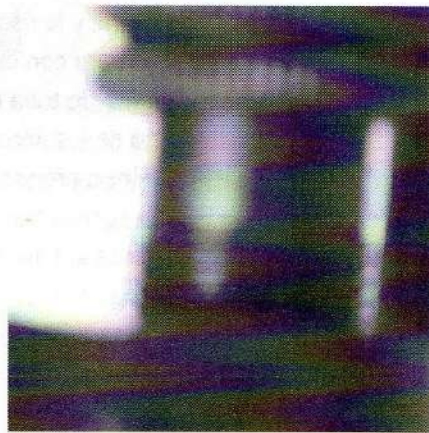
No una sino varias veces me tocó aludir últimamente, ocupándome de versiones al castellano de poesía extranjera, a ese doble círculo de ansiedad en que dicha labor se inscribe, y al que me vi tentado de intentar definir como la utopía traductora. Porque, si por un lado resulta casi absolutamente imposible pretender trasladar a otra lengua un poema logrado que, para serlo, ha de estar precisamente fundido en forma inescindible (y dichosa) con la suya, hecho un solo cuerpo con ella, por el otro resulta también altamente deseable, casi atávica y en muchos sentidos sumamente fecunda la recurrente tentación de traducirlo.

En nada de ello pensaba cuando me topé, no hace mucho tiempo, mientras me daba el gustazo de releer –con enorme felicidad, con infinito placer– el *Quijote*, con un inesperado, por olvidadizo, argumento de peso a mi favor. En el memorable capítulo sexto donde se trata del meticuloso escrutinio que de la biblioteca del protagonista hacen dos amigos de su aldea, sin duda un maravilloso ejemplo de la más acerada, ingeniosa y poco complaciente crítica literaria, Cervantes pone en boca del cura entre inquisidor y adicto estas agudas conclusiones: "y lo mismo harán todos aquellos que los libros de verso quisieren volver en otra lengua: que, por mucho cuidado que pongan y habilidad que muestren, jamás llegarán al punto que ellos tienen en su primer nacimiento". Tras de lo cual sólo me restaría agregar, no sin satisfacción y acaso en el aire de Sancho: "Quod erat demonstrandum".

Lo que confío no haga más que devolvernos a una conciencia a la vez más amplia, oscura y honda de la poesía pero también del lenguaje, desde el más exquisito al felizmente cotidiano, vivo en la historia y desde la historia de los hombres que lo hablaron y lo hablan, pero capaz también de la más temblorosa intimidad. La poesía que no es quizá otra cosa que lengua soberana y autónoma pero, a la vez, indisolublemente, también lengua que otros hablaron e hicieron, al hablar, con su vivir. Y que debería hoy, también, volverse legítimamente lengua viva, individual y general, de uno y de la especie. Así sea.

¿Quién le teme a los clásicos?

Si alguna vez intuí, como prueba de fuego con respecto a una gran poesía, precisamente su dificultad



para ser traducida a otra lengua, diferente de aquella en la que había logrado encarnar como ser vivo de lenguaje, soberbia y orgánicamente autónomo, la del límpido, entrañable italiano Mario Luzi (nacido nada menos que en Florencia, el mismo año en que se desencadenaba la Primera Guerra Mundial, y fallecido no hace mucho) resulta en forma explícita un paradigma, un testimonio, una evidencia.

La sobria, voluptuosa musicalidad de esos versos perfectos, no se agota sin embargo en sí misma. Sonido y sentido, esa carne viva de lenguaje, obviamente intransferible, con ser bellamente modulada, nunca deja de contagiarnos *al mismo tiempo* la presencia de un yo y un mundo hondamente apprehendidos.

¿Por qué no animarnos todavía a seguir llamando clásicos a estos modernos poemas, transidos y cantados, donde el oído atiende directamente al corazón de la belleza en el dominio de una humanísima experiencia humana, en la tensión efímera y eterna del tiempo y la memoria de nuestra condición, ineludible, volátil e indeleble?

Toda traducción, entonces, toda palabra acaso, no dejarán, nunca, de ser, para mí, y temblorosamente, al mismo tiempo que sincero homenaje e intención frustrada, digna y patéticamente, aproximativas.

###

Rodolfo Alonso (Buenos Aires, 1934) fue el miembro más joven del grupo nucleado alrededor de la legendaria revista argentina de vanguardia *Poesía Buenos Aires*. A partir de *Salud o nada* (1954), publicó más de veinte libros propios, la mayoría de poemas pero también de ensayo y narrativa. Fue el primer traductor al castellano de los cuatro heterónimos de Pessoa. Tradujo también a Ungaretti, Pavese, Prévert, Montale, Apollinaire, Pasolini y Baudelaire, entre muchos otros. Por su obra poética recibió, junto a Juan Gelman y Santiago Sylvester, el Premio Nacional de Poesía de la Secretaría de Cultura de la Nación.

Jaime Rest y la traducción como problema

Por Maximiliano Crespi

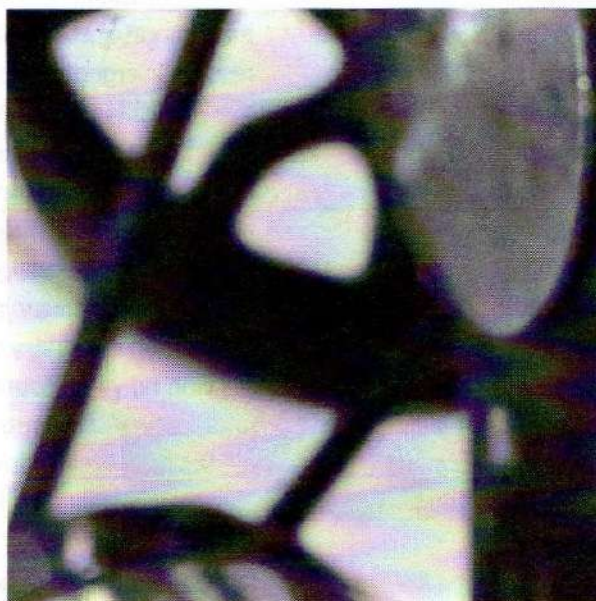
En el número doble 338-39, de 1976, aparece "Reflexiones de un traductor", la última colaboración importante de Jaime Rest (1927-1979) para la revista *Sur*. Desde antes de 1970, fecha en la que había dado su artículo anterior a la publicación fundada por Victoria Ocampo, Rest es ya una pieza fundamental en los proyectos editoriales de CEAL y Ediciones de Librerías Fausto; proyectos en los cuales, cabe señalar, trabaja activa y orgánicamente ya en coordinación general, ya redacción de fascículos, libros de divulgación e incluso en muchos casos como traductor. De ahí que su reflexión resulte divergente respecto de la del grueso del grupo que nuclea la revista. No comparte ya con sus integrantes un espacio de publicación asidua, pero tampoco se reconoce en sus intereses críticos. Rest piensa el "problema de la traducción" a la luz de un contexto de vital transformación social, que se apoya en la continua transformación tecnológica que afecta y condiciona la producción cultural, y que hace del problema de la traducción no ya un asunto restringido a los límites de la "alta cultura", en tanto ésta se ve constantemente asediada por el desarrollo de la llamada "cultura de masas".

En este contexto, Rest desplaza el eje de la cuestión de la inconducente y trajinada la discusión acerca de la "imposibilidad de traducir", el "valor del texto traducido en relación con el original" y "la libertad que pueda ejercer el traductor en su trato con la obra" al de sus condiciones de producción efectiva. Acabando con todo prurito purista sobre la intraducibilidad, Rest es terminante: la traducción no sólo es posible sino que además es *inevitable*. Lo que nos queda, en el mejor de los casos, es operar sobre las condiciones de su producción. La lista de autores importantes que han estudiado el tema, presentada por Rest, también es una forma de declaración: George Steiner, Walter Benjamin, Georges Munin, Maurice Blanchot, Octavio Paz, Jorge Luis Borges, Alfonso Reyes. Ciertamente Rest piensa la traducción y el texto literario a través de esta constelación de autores pero resulta irrecusable la presencia de Borges y Benjamin en su concepción de la traducción.

A través de "Las versiones homéricas" (1932) y "Los traductores de las *1001 Noches*" (1935), Rest ajusta

cuentas con dos posiciones extremas: por un lado, la de ciertas concepciones puristas que procuran una versión literal o servil (que remita sólo a las denotaciones de la obra) respecto del "original", sobre la suposición de que el lector accederá al sistema de connotación en la hipotética circunstancia de que llegue a dominar la lengua original; por el otro, la de quienes sostienen la necesidad de practicar una traducción literaria, capaz de subsistir por sí misma y de comunicar plenamente los recursos del original, aún a costa de sacrificar la escrupulosa literalidad. Cada una de estas posiciones se funda en motivos justificados y dignos de consideración.

La primera postura, de indole erudita, es la que suelen asumir algunos filólogos y lingüistas interesados en la indagación del texto "original", y que con frecuencia abreva en el lugar común de la "inferioridad" o "superioridad" de las traducciones, trasluce la situación alienada de un traductor enfrentado a un texto que se le impone como sublime, como grandioso, como "intocable", como absolutamente otro, al punto que, como lector, casi no se habilita margen más allá que el de la postración, en tanto adopta una actitud piadosa y se somete a las "supersticiones" de una tradición que no sólo desconoce, sino que además se niega a conocer a riesgo de ensuciarla. Desde Borges, Rest se opondrá de plano a la disposición filisteo-filológica de privilegiar los "originales" y lo hará recordando un sencillo interrogante borgeano: ¿quién puede decir cuál de todos los originales es el original de la *Iliada* o la *Odisea*? En una palabra: no hay texto intraducible. El texto que presupone esa condición circunscribe su valor al origen, como aquellos que sostienen el valor de la Biblia en su procedencia (el contradictorio lápiz del Espíritu Santo). Pero, como ha visto Barthes, la felicidad del texto es su negación a las reclusiones que para él prevén los puristas y guardianes de la tradición. Sólo la lectura desprejuiciada e "irreverente", que trata al texto de igual a igual (sin jerarquías eclesiásticas), puede disponer el "valor" del o los textos de la tradición, en tanto hace posible definir cuáles de ellos tienen todavía algo inaudito por decir, pero también permite la posibilidad de la traducción. Porque si no son los méritos esenciales u originales de una obra



los que determinan su valor, sino la capacidad de esa obra para transformarse siempre en algo nuevo, la traducción es una de las formas de la verdad literaria en el sentido en que existe a condición de reconocer su diferencia y en cierto modo señala la miseria implícita en aquellas posturas que pretenden hacer del "original" un todo completo y cerrado, siempre idéntico a sí mismo.

La segunda posición, de carácter poético, nos advierte que una pieza que posee incomparable intensidad en su propia lengua no puede ser depreciada en la traducción por ausencia de las cualidades imaginativas que exhibió en su advenimiento inicial. Se trata de una perspectiva que implícitamente establece una relación jerárquica entre las lenguas a partir del señalamiento de un acontecimiento poético. En ella se juega el punto de fundamental interés de la reflexión restiana: el traductor debe ser un escritor.

Rest sabe que la traducción es una modalidad de la escritura y, como Borges, sabe también que es su "etapa más avanzada". Permite al traductor encontrar la propia lengua (la propia escritura) sólo a condición de condenarse a entrar en otra (que siempre estará yéndosele). Como en una pesadilla kafkiana, el traductor está siempre entre lenguas. Pero no, como suele creerse, entre dos lenguas definidas. El traductor está a medio ca-

mino entre la lengua del pasado y el habla inaudito del porvenir. De ahí que, en la perspectiva restiana, la traducción literaria deba ser vital, no meramente erudita: debe "sustentarse por sí misma". Pero asimismo hay una responsabilidad del traductor y se juega en los momentos en que se aparta del original: debe hacerlo con una conciencia erudita, a sabiendas de que lo hace para saltar los límites de la lengua, no por mera ignorancia. El traductor de un poema está obligado a conocer en su totalidad la literatura de donde procede, con el objeto de captar alusiones y referencias que se han incorporado al texto, pero también debe conocer exhaustivamente el circuito de relaciones literarias en que se halla inserta, pertenezcan o no a la lengua del original.

La condición fundamental para la traducción será pues, finalmente, la de invertir la lógica según la cual

habitualmente se presta mayor atención a la lengua *de* la que se traduce que *a* la lengua a la que se traduce; bajo la suposición de que el traductor vierte el texto a su lengua materna, adquirida espontáneamente, y que el idioma del que traduce lo ha aprendido por los procedimientos artificiales de un estudio sistemático. El traductor debe ser (o hacerse) escritor. Debe imaginar la *voz del poema* en el horizonte de su propia lengua.

No es un trabajo sencillo. "El terreno que pisa el traductor con frecuencia es un tembladeral", dice Rest. Traducir significa exiliarse en la propia lengua. Perder conscientemente la lengua materna en el desgarramiento que implica entrar en otra que es completamente ajena. Pero es también volverse de pronto un extranjero, un ignorante que, como apunta Blanchot, experimenta en su propio lenguaje, aunque en forma de carencia, todas las afirmaciones presentes que promete el original. A su vez, ese original, que está al alcance de su mano, está siempre un paso más allá. Es un *todavía no*, una demora infinita, inscrita en galimatías del porvenir.

Pero tampoco es un trabajo imposible. Sin ir más lejos, ahí están para probarlo las traducciones de Borges o Cortázar, pero también las de Pepe Bianco, Enrique Pezzoni, Rodolfo Alonso y el propio Rest.

Maximiliano Crespi (Oriente, Buenos Aires, 1976). Escritor, ensayista, investigador y docente. Se graduó en Letras en la UNSur con una tesis sobre la producción crítica de David Viñas. Dirige la revista *La posición. Letras, cultura y política*. Publicó *Grotescos* (Ediciones de Barricada, 2006). Estuvo a cargo de la selección, introducción y notas de la obra de Jaime Rest, *Hipótesis y ensayos argentinos* (Las Cuarenta Libros, 2008). Co-dirige el *Proyecto 17grises*.

Reflexiones de un traductor

(fragmento)

Por Jaime Rest

Teóricamente, la poesía lírica es intraducible. Al comienzo de la introducción de su antología titulada *The Penguin Book of Modern Verse Translation*, Georges Steiner recuerda los argumentos esgrimidos al respecto: "Que es intraducible es una de las definiciones proporcionadas para la poesía. Lo que después del intento permanece intacto e incomunicado es el poema original. Así lo afirmaba Du Bellay, el poeta y retórico francés del temprano siglo XVI, y así lo declaró más recientemente Robert Frost. Un poema proporciona el lenguaje en su modo más intenso de integridad expresiva, sometido a tan poderosa comprensión de necesidad singular, de energía individualizadora, que ningún otro enunciado puede resultar equivalente, que ningún otro poema –aunque apenas difiera en una frase– puede cumplir la misma tarea".

Christian Morgenstern, el efectivamente casi intraducible autor de los *Galgenlieder*, alguna vez suscribió que es imposible verter poesía: "No existe cosa semejante a una buena o mejor traducción de poesía de otra lengua; sólo hay pobres y más pobres interpretaciones". Susanne K. Langer, en su *Nueva clave de la filosofía*, intentó una certera explicación de la insalvable dificultad que en principio supone esta especie de traslación; a su juicio: "los símbolos artísticos son intraducibles; su sentido está sujeto a la forma particular que haya tomado. Ese sentido es siempre *implícito* y no puede explicarse mediante ninguna interpretación. Esto es válido aún para la poesía; pues aunque el *material* de la poesía verbal, su significación no es el aserto literal formulado con palabras sino *la manera en que se formula dicho aserto*, y esto implica el sonido, el *tempo*, el efluvio de asociaciones verbales, las breves y prolongadas secuencias de ideas, el caudal o pobreza de transitoria imaginaria que las contiene, la repentina contención de la fantasía mediante la realidad pura o de la realidad familiar mediante la súbita fantasía, la suspensión del significado literal mediante una sostenida ambigüedad que se resuelve en una palabra clave largamente esperada, el artificio unificado y plenamente comprensivo del ritmo".

No obstante, en la práctica es posible traducir poesía, si se tienen en cuenta –e inclusive si se aplican– las consideraciones que acabamos de transcribir como refutaciones del procedimiento. Cada poema es una estructura insustituible, unitaria e intrincada que se propone suscitar una impresión total. No basta con trasladar un cúmulo de palabras y giros si no es indispensable y primordial para conservar el efecto. En consecuencia, sólo es lícito traducir poesía por medio de una nueva composición que se sustente a sí misma: que la elaboración dependa del texto original en lo que respecta a la trama de recursos que se pretende reproducir, pero que una vez completada valga por sus propios méritos artísticos, por su íntima vitalidad. Cuando el lector enfrenta la traducción de un poema, ésta debe hacerle olvidar la existencia del original en virtud de su propia intensidad; de tal modo llega a ser plenamente fiel al texto que ha sustituido. Ello es lo que en el Renacimiento hizo admirablemente Fray Luis de León al verter *Beatus ille* de Horacio: no dudó en aprovechar al máximo las rimas, los metros, las estrofas y todas las restantes posibilidades que le ofrecía el español, a diferencia del latín; así consiguió dar a sus compatriotas una experiencia viva de lo que había sido el original

en su propia lengua, no una mera trasposición servil y burocrática. La traducción poética es, ante todo, un acto de creación. Tal criterio ha sido sustentado enérgicamente por Octavio Paz en su ensayo *Traducción: literatura y literalidad*: "Traducción y creación son operaciones gemelas. Por una parte, según lo muestran los casos de Baudelaire y Pound, la traducción es indistinguible muchas veces de la creación; por otra, hay un incesante reflujó entre las dos, una continua y mutua fecundación. Los grandes periodos creadores de la poesía de Occidente, desde su origen en Provenza hasta nuestros días, han sido precedidos o acompañados por entrecruzamientos entre diferentes tradiciones poéticas. Estos entrecruzamientos a veces adoptan la forma de la imitación y otras las de la traducción. Desde este punto de vista, la historia de la



poesía europea podría verse como la historia de las conjunciones de las diversas tradiciones que componen lo que se llama la literatura de Occidente, para no hablar de la presencia árabe en la lírica provenzal, la del haiku y la poesía china en la poesía moderna. Los críticos estudian las 'influencias' pero ese término es equívoco; más cuerdo sería considerar la literatura de Occidente como un todo unitario en el que los personajes centrales no son las tradiciones nacionales –la poesía inglesa, la francesa, la portuguesa, la alemana– sino los estilos y las tendencias. Ningún estilo y ninguna tendencia han sido nacionales, ni siquiera el llamado 'nacionalismo artístico'. Todos los estilos han sido translingüísticos: Donne está más cerca de Wordsworth; entre Góngora y Marino hay una evidente afinidad, en tanto que nada, salvo la lengua,

une a Góngora con el Arcipreste de Hita que, a su vez, hace pensar por momentos en Chaucer. Los estilos son colectivos y pasan de una lengua a otra; las obras, todas arraigadas a su suelo verbal, son únicas... Únicas pero no aisladas: cada una de ellas nace y vive en relación con otras obras de lenguas distintas. Así, ni la pluralidad de las lenguas ni la singularidad de las obras significan heterogeneidad irreductible o confusión sino lo contrario: un

mundo de relaciones hecho de contradicciones y correspondencias, uniones y separaciones".

Por lo demás, esta certidumbre de que la traducción poética sólo admite plasmarse como un acto creador es lo que ha convertido a Ezra Pound en un influjo a la vez tan polémico y tan fecundo en la materia. Desde la rigurosa perspectiva de la traducción servil, sus versiones han sido cuestionadas por la libertad con que eran tratados los textos originales, pero el propósito del poeta no era reproducir en otra lengua una mera sucesión de palabras que se combinaban en una serie de enunciados, sino penetrar una forma de pensamiento y sentimiento, asumir y comunicar plenamente una determinada experiencia, aunque ellos significase alguna transgresión circunstancial de la exactitud. El valor de esta técnica ha

sido destacado por Hugh Kenner en su introducción a *The translations of Ezra Pound*: "Si el traductor no se limita a verter palabras, permanece fiel a la secuencia de imágenes del poeta original, a sus ritmos o a los efectos producidos por sus ritmos, a su tono. En la medida en que conserva esta fidelidad, rinde homenaje al conocimiento profesional de su predecesor, a la eficacia que exhibió de un extremo a otro en su dominio de las imágenes y gestos precisos requeridos para corporizar una visión que no es la suya propia ni la del traductor. La pedantería consiste en suponer que la relevancia de un instante de pensamiento o sentimiento radica en los términos que otra persona halló para registrarlos. El homenaje que intenta Pound consiste en tomar a un poeta del pasado como guía que nos conduzca a secretos lugares de la imaginación".

En última instancia, el movimiento se demuestra andando. La prueba irrefutable de que la traducción poética es posible en la práctica, como un nuevo acto creador, la proporcionan las versiones francesas de Edgar Allan Poe que realizó Charles Baudelaire y las

traslaciones italianas de los líricos griegos que ensayó Salvatore Quasimodo. Pero hay una traducción casi prodigiosa, digna de ser reproducida íntegramente; consiste en los tres cuartetos en que el juvenil William Butler Yeats reprodujo en inglés el memorable soneto de Rosard, *Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle*:

When you are old and grey and full of sleep,
And nodding by the fire, take down this book,
And slowly read, and dream of the soft look
Your eyes had once, and of their shadows deep;

How many loved your moments of glad grace,
And loved your beauty with love false or true,
But one man loved the pilgrim soul in you,
And loved the sorrows of your changing face;

And bending down beside the glowing bars,
Murmur, a little sadly, how Love fled
And paced upon the mountains overhead
And hid his face amid a crowd of stars.

→|←|→

Jaime Rest (Buenos Aires, 1927 - 1979). Uno de los críticos literarios más significativos de la tradición nacional, precursor de los Estudios Culturales en la Argentina. Se licenció en Letras en 1953, con especialización en Literatura de Europa Septentrional (UBA). Compartió cátedra con Jorge Luis Borges, desde 1956 hasta 1963. Escribió importantes trabajos de investigación y crítica literaria que fueron publicados en revistas como *Sur*, *Fausto*, *Crisis* y *Marcha*, entre otras.



LIBROS

Poesía joven del Noroeste argentino

AA.VV.

Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2008.

Por *Santiago Sylvester*

Esta selección pretende ser amplia y, por lo tanto, no se limita a una línea poética, para no hablar de grupo que, según mis sospechas, no existe en el Norte. Creo que la actual poesía joven del Noroeste está formada por poetas tan diversos que el único denominador común es el de la época: lo que he estado tratando de explicar, y explicarme, en estas páginas. El aporte de la globalización ha llegado naturalmente a la región, y a su influjo se halla lo mejor de lo que se está escribiendo en la zona. La actitud desenfadada y a la vez responsable, el intento de renovación, las lecturas plurales y a la vez elegidas en ese azar que entrecruza librería con Internet, son aspectos visibles, reconocibles, que estos poetas comparten generacionalmente: entre sí, y con poetas de otros lugares. Podría decir, intentando una posible conclusión, que si la antología que realicé hace cuatro años, sobre la poesía que se escribió a lo largo del siglo XX en esta misma región, mostraba un desarrollo (en el que la transmisión de un legado era evidente, con las aceptaciones y rechazos del caso), ésta muestra una diversidad ramificada, como si quisiera tener una especie de generación espontánea, en el sentido de que privilegia el efecto sobre la causa, y se desentiende hasta donde puede de una posible filiación o legado.

Tal vez esta percepción esté dada, sobre todo, por la falta de perspectiva temporal, ya que toda antología de poesía joven trabaja en caliente, sobre el presente en movimiento, y es altamente provisional. Pero está claro que los poetas antologados ofrecen, cada uno, intenciones propias en sus trabajos, y una opinión distinta sobre poesía en general.

Cada uno de estos poetas se integra de distinto modo en la voluminosa contemporaneidad, y esta contemporaneidad tiene registro amplio como para recibirlos a todos. Aunque, como pasa siempre, y según la frase hecha, el tiempo lo dirá; y, cuando lo haga, elegirá con más justeza y arbitrariedad que yo. Sólo que entonces ya no será sobre "poesía joven".

(Del Prólogo a la edición).



Cavidades del recreo

Fabrizio Simeoni

/ Fernando Marquínez

Rosario, 2007

Por *Lisandro González*

El Concurso Municipal de Poesía Felipe Aldana (Rosario, 2007), generó dos hechos inéditos. En primer lugar, el premio principal del concurso fue compartido por *Miseria Blues*, de Gregorio Echeverría, y *Cavidades del Recreo*. Este último libro,

además, resultó ser una obra escrita a cuatro manos –o a dos teclados, más precisamente– por Fabrizio Simeoni y Fernando Marquínez. A simple vista, resulta llamativo lo heterogéneo de las poéticas de los dos libros ganadores, e incluso del segundo premio, correspondiente a Marcelo Rizzi, hecho que admitiría ser analizado en función de las poéticas de las escrituras correspondientes a los tres jurados de la convocatoria (Sergio Cueto, Héctor Piccoli y Sergio Raimondi).

Cavidades del recreo plantea un trabajo de la palabra desde los procedimientos surrealistas, movimiento que trabajó la escritura conjunta y los textos en colaboración. Pero, aunque el automatismo se presenta como motor de la escritura, aquí no se descarta la corrección y la revisión de los textos.

El contenido del libro también es surrealista, sobre todo por cierto clima de desenfado y determinadas imágenes, aunque esté sostenido por la lógica. Hay también una mirada intensamente actual, sin ser efímera, que permite documentar la época a partir de un lenguaje que capta instantáneas de inquietante belleza, como cuando los poetas escriben: "en el loft, el tipo aburrido/ se quita la vida por décima vez/ pero en esta condenada ceremonia/ la bala se congela y no sale." También hay juegos de palabras – "el jaguar hará su ajuar". Y, como bien dice la contratapa, se da "una cadencia estrepitosa, en la que predomina el uso perfectamente rítmico de la aliteración".

Las poéticas individuales se conjugan en una nueva voz, donde sería un equívoco intentar atribuir determinados versos a cada poeta. Por ejemplo, confiar en que Simeoni practica una poesía disruptiva y desestabilizante del sentido, o que Marquínez escribe versos con cierto barroquismo musical pero diáfano, conduciría al fracaso. Evidentemente, en este proceso de creación hubo contagio mutuo.

Lo doméstico y lo cotidiano, el alimento –materia que ambos poetas ya trataron en el volumen colectivo y temático *Pulpa* (2006)–, la noche –no la de la luna y las estrellas, sí la de las calles y los bohemios estrellados–, pero también la rutina del oficinista, componen algunos de los colores del candente calidoscopio de *Cavidades del recreo*, donde el burgués y el ciruja "flotan diluidos en el aguardiente".



Resumen de espejos

Leonardo Martínez

Buenos Aires, 2008.

Por *María Victoria Tonelli*

Resumen de espejos es una antología que recoge algunos poemas de libros anteriores –*Tacana o los linajes del tiempo* (1989), *Ojos de brasas* (1991), *El señor de Autigasta* (1994), *Asuntos de familia y otras imposturas* (1997), *Rápido pasaje* (1999), *Estricta ceniza* (2005), *Las tierras naturales* (2007)– y de uno inédito titulado *Las santitas*. Y si bien este resumen espeja la poética de casi dos décadas, se advierte enseguida la unidad de tono, de temas y de emoción.

Desfilan y conviven en las sesenta y seis páginas del libro personajes, escenarios y acontecimientos de la infancia, percibida no como una etapa idílica y pura, sino como el comienzo de la sensualidad y el lugar de los secretos escandalosos para la pacatería.

Leonardo Martínez, en sus poemas perfectos, rescata un pasado imaginario y real que resucita la ilusión y el oprobio de los clanes de provincia. En todos los tiempos el poeta es, en palabras de Noé Jitrik, "indispensable para salir por un instante de los instantes que se pierden, para instaurar la poderosa ilusión del tiempo detenido, en suma, de la eternidad". Ese lugar de eternidad, qué duda cabe, es el que le corresponde a estos poemas.

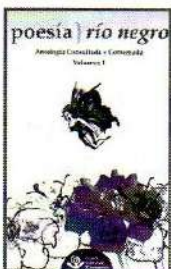
Entrevero, Susana Cella, Buenos Aires, 2008.

Los amargos duelen/ Espinas verdes/ No pálido horizonte/
No abundante color/ Los tonos dulces/ Amargo vuelve y va
otra vuelta.



26
Tomás Watkins
Buenos Aires, el suri porfiado, 2007.

Vuelvo en forma de prosa, -¡Ja! dijo ella, -
¡vos no podés/ volver en forma de prosa!
Pero vine,/ vine en forma de prosa/ y escribo
la sangre de mis amigos/ que no puedo traerme; escribo/
la muerte de las mujeres/ de mis amigos que no puedo
traerme; escribo el recuerdo/ de las mujeres muertas/ cuyas
manos siguen cubriendo/ a mis amigos que no puedo
traerme;/ en Chile o en Bahía Blanca, de poesía/ o de cáncer, la
muerte nos muerde/ los labios cada vez que amamos/ el vino,
el vodka, la birra de Ale y el idiota que dijo -¡porro! bien
fuerte/ para que no fumemos más,/ y callemos.



Poesía Río Negro
Volumen I
Raúl Artola (compilador)
FER, Río Negro, 2006

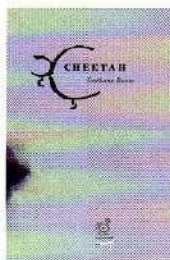
Por I. V.

"Tengo un antiguo pacto/ con el viento y el silencio/ellos me
dicen cosas/ y yo las cuento" *Elias Chucair (1926)*

Esta nutrida y enjundiosa antología contribuirá no poco a completar el paisaje de la poesía argentina y a ir diluyendo el consabido desconocimiento entre los centros urbanos y el "interior". Como bien dice Juan José Hernández, "en realidad, sólo hay literaturas regionales, y en el caso de existir una literatura nacional,

ha de estar necesariamente integrada por un conjunto de regiones, no sólo por la pampa húmeda y su ciudad-puerto". Ha sido una revelación leer poetas como *Elias Chucair*, con su mirada casi rulfiana sobre los paisanos que tan bien conoce; a *Graciela Cros*, una voz potente, cuyo marco ideal sería un escenario; a *Gustavo Werffeli*, hecho de tenue anécdota y sugestiva reflexión; y a los demás, por no hacer un catálogo que excedería este espacio.

Para ciertos comisarios de la poesía, los paisajes chinos son menos censurables que los catamarqueños o chubutenses. El spinettiano crujir de los bambúes cuando nieva puede resultar más tolerable que la desolación del Maquinchao. La razón es clara: a los poetas chinos no los conocemos y se les puede perdonar la vida. Más allá de ese dardo anclado en un prejuicio tan anacrónico como unitario, más allá -también- de cierto folklore elemental, lo innegable es que el paisaje patagónico, pasado el primer asombro, invita a quedarnos. Este libro conlleva, a *Nguenechén* gracias, el hermoso don de la relectura.



Cheetah
Emiliano Bustos
Buenos Aires, el suri porfiado, 2007

Por *Alejo González Prandi*

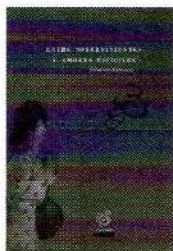
Cheetah es un libro que viene a contarnos una historia del universo. Un ciclo de tierras donde las especies han pagado por su nombre, pero se confunden entre sí. A veces, prestándose el pelaje, las garras, las ventajas propias de sus destrezas, o sólo se ofrecen, sin saberlo, las formas de sus sombras. Los animales, y esto se aprende leyendo *Cheetah*, también pueden ser colores, animales por los que se descubre el paisaje, o se comparte la idea y emoción echando sobre las grietas del mundo las alucinaciones o la contorsión equilibrada de cada cuerpo, a la espera de sí mismo.

Emiliano Bustos explica que el cheetah, o guepardo, es veloz, extrañamente delgado, cabeza chica como de mono y de letal carrera por su presa. Esta presa con desliz casi angelical sugiere una versión aterradora para cualquier "lector con resortes": nada es lo que parece y todos pueden tomar, sin importar cuándo, dónde ni cómo, los elementos de la Naturaleza como collares, túnicas, plumas, con la fascinación en la cabeza del poema: alcanzar la fuga.

La palabra en este libro es el recorrido de un testimonio hecho presente de cavernas, auténtico en el ojo sobre la parodia de Dios, talismán de una vida por el recuerdo imborrable de la luz, sin que nada esté atado a nada. Pero cada eslabón es tan veraz como la tenaza del cangrejo, la boca de la serpiente, "como la pesadilla hace girar al huérfano". Pulsión interior de la poética de Bustos, "lentitud de la memoria", sí: "El león es amarillo/ porque toma el sol como el sol". Nos queda repetir lo que parece asaltarnos siempre,

entre los estruendos y las manos tediosas hacia los pájaros: "Ojalá pudiera participar alguna vez/ en una geografía neutral/ y moverme únicamente en el horizonte/ y ser un punto que alguien/ mira de lejos."

A pesar de la intención de cazar la presa, perseguidor y perseguido se funden en uno, queda el cimiento y la tormenta de una poesía verdadera y valiosa.



**Entre sobrevivientes
y amores difíciles**

Eduardo Romano
Buenos Aires, el suri porfiado, 2008

Una versión humanista y cargada de 'mundo' en la que el poeta no será un simple mediador 'hablado' sino una imaginación estructurante que trabaja con la materiales vivenciales y lingüísticos de su contorno (Jorge B. Rivera).

"Una niña observa cómo hace el gato/ sus deberes, sobre la gran pizarra de la tarde,/ con un lápiz de sol./ Piensa. El gato es mi rival en cuatro patas,/ un felpudo animal,/ una tibieza cazadora. / Entonces persigue al gato/ por el patio/ hasta cerrarlo en las baldosas rayadas".



**El caserío
Herederás la tierra**

Carlos J. Aldazábal
Buenos Aires, el suri porfiado, 2007

Por María Malusardi

Si bien todo axioma, en poesía, se asume en la imposibilidad de sostenerse como tal, podríamos, sí, aceptar la idea de que en poesía se tornan inadmisibles las medias tintas. Los poemas de Carlos J. Aldazábal son, en este sentido, ineludibles. Tanto en *Herederás la tierra*, una antología personal de sus primeras publicaciones, como en *El caserío*, su último libro, cada poema se sostiene, con impetuosa regularidad, entre la precisión y el asombro.

El título de la antología, tomado de un verso, no es una elección azarosa sino, por el contrario, determinante y esencial. Porque afianza, a modo de mandato, la poética totalizadora de Aldazábal. *Herederás la tierra* y sus zonas refractarias: la de la necesidad de la tierra, la de su olvido, la de su pérdida, la del exilio, la de su raigambre y lucha por preservarla. En esta dialéctica intrínseca al poema y al resto de la obra del autor, la poesía no denuncia ni responde: interroga en la aseveración. Como si los restos arqueológicos de la memoria humana, enraizados en mitos susurrantes, se fundieran a la experiencia urbana, asumiendo un sincretismo estético. Aldazábal transita relatos propios –allí surge su lírica– provenientes del mito. Los hace íntimos, los embellece en el solipsismo de sus voces múltiples que regresan y se aúnan en una voz fundamental: la del poeta.

Y esta voz plantea la igualdad de todo aquello que habita en la tierra, como un deseo ético de justicia, desde donde apelar y construir el mundo propio, *el caserío*. La igualdad es la región

donde la vida, repartida entre seres diferentes, libra su batalla en busca de un lugar para el descanso, la actividad, el amor y la muerte. El hombre, en contraste con los animales que habitan estas páginas, cubre su desnudez y se oculta en el lenguaje. Y así como discute, argumenta y se abigarran, también se desnuda y despoja en el poema. El lenguaje y el hombre, confirma George Steiner, se implican y necesitan mutuamente:

"Veo a un niño alimentándose de tierra/ disecando babosas, explorando macetas.// Apilo mis cadáveres en un barco de césped/ luego arrojo la nafta/ (hay reyes magos locos/ ogros sifilíticos/ tumores y monos/ trepando por mis manos/ preparando mis manos para la vejez).// Busco la lupa/ agarro una babosa y espero el sol.// Nace el poeta/ cuando el humo se apropia de la pira".

Molde para una Metafísica

Antonio Gutiérrez, Buenos Aires, 2007

Por Rosa Machado

Estructurado en dos cuerpos, este nuevo libro de poemas de Antonio Gutiérrez, que reside en la provincia de Salta, fortalece su esfuerzo por sostener una trayectoria literaria. Escritor y psicoanalista, ha publicado numerosos títulos como *Conflagración*, *La canción primordial* y *Linealidad*, entre otros.

En este, la palabra modela la ausencia de todo lo que la trasciende, nos habla de un vacío descarnado, en un lenguaje deslumbrante de figuras que van desde imágenes sensoriales hasta construcciones conceptistas, como antítesis y paradojas, que le sirven de señuelos en el laberinto de espejos en el que nos sumerge. Utiliza todos los lugares de la sombra –"24 de marzo", "El mal hace cumbre", "Beirut"– para contactar al lector con lo más terrible del alma humana. Su palabra denuncia la falta de ser, el paso del tiempo, la soledad y la crueldad con alusiones literarias y mitológicas que le permiten dialogar con Dante, Homero, Borges y sobre todos con quien fue su amigo personal, Joaquín Giannuzzi.



El deshoje

Alejo González Prandi
Buenos Aires, 2007

Por Andrés Haedo

El caer de un árbol en el bosque produce más ruido que toda la fuerza vital que da vida a ese mismo bosque.

La primavera llega sin que la notemos. De un día para otro todo se viste de luz y esperanza; y los árboles que hasta ayer estaban desnudos hoy se colman del verde que, en el mayor silencio, irrumpe en el mundo.

Lo mismo sucede cuando arremete el otoño y con el deshoje lento se reanuda el ciclo de la vida, ese repetirnos para –al fin de cuentas– saber que somos de la tierra y del mundo, simplemente (así me gusta decir), vasijas de barro.

Estas certezas son las que pude experimentar y reconfirmar leyendo *El Deshoje*, del poeta Alejo González Prandi; que ha llegado también con el silencio de lo que permanece. Hay libros que caen como el árbol en el bosque y hacen mucho ruido, pero ya son madera lista para arder y morir. Otros, en cambio, tienen la fuerza de la savia que corre por su interior y son los

que silenciosamente perduran. *El Deshoje* es de estos últimos: itinerario existencial lleno de las preguntas ineludibles.



Intervalo lúcido
Lisandro González
Rosario, 2007

Por C.J.A.

Ya desde su primer poemario, *Esta música abanica cualquier corazón*, publicado en 1994, Lisandro González viene dando testimonio de una labor persistente y sólida en la poesía argentina actual.

Como si la tarea de un poeta fuera la percusión de una gotera, en la que el silencio es el intervalo que separa el cielorraso del parquet, González viene sosteniendo, con un oficio ineludible, la inocencia de la palabra poética, palabra a la que el poeta trata como si fuera una flor exótica a la que hay que proteger de la intemperie.

Y en este *Intervalo lúcido* (2007), su cuarto libro, es la intemperie de la condición humana sobre la que González ejercita su lucidez, empeñado en arrancar los destellos de belleza que el mundo pueda exudar en su constante recreación: ahí conviven arañas y grillos, nisperos y montañas, manteles y guantes, Lugones y Kiorastami. Todos engarzados en la lúcida mirada de un poeta que en la pausa de la literatura parece implorar por la salvación del planeta, este lugar donde alguien ha plantado un árbol "en la tierra suave de tu infancia/ para que diera sombra/ a las noches del mundo/ para que me diera sombra".



Deconstrucción de la mañana
Juano Villafañe
Buenos Aires, 2006

Por Jorge Dubatti

La poesía (en su acepción general aristotélica: *poiesis*, creación, y específicamente creación artística) es, según Marx, trabajo humano, y por lo tanto rastro de la experiencia del hombre en el mundo.

Hay un poema, un poema-clave de este libro, el que da título a la colección, en el que me quiero detener justamente en esos términos: como rastro de experiencia.

El poema está construido en torno de una metáfora central: la de abrir una ventana al mundo.

"Abres la ventana a un sitio del mundo", empieza.

Y la ventana que se abre deja ver la casa paterna, la casa de la infancia.

La metáfora de la ventana remite a la memoria (lo que se abre es el recuerdo); remite también al ejercicio del conocimiento (la busca del mundo). También remite al poema (abres el poema, y de hecho es el primer verso) y en general remite al lenguaje.

Un poema de la memoria; un poema del poema (como todo poema); y sobre todo un poema filosófico en términos de *poietiké episteme*, conocimiento poético.

"Deconstrucción de la mañana" dice que el poema es la ventana, pero la poesía es la morada, el lugar que habitamos,

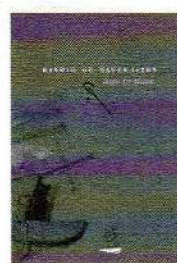
desde donde nos asomamos al fragmento. La poesía como arquitectónica. Como experiencia viviente.



Poema en veinte vinos
Dante Sepúlveda
Buenos Aires, el suri porfiado, 2007

Sobre las prerrogativas

Para qué correr/ si las espinas ya se sienten en los talones/
cómo gritar/ si el estómago se acalabró/ en la inclinación al vómito/
para qué el desguace del ser/ si están los otros acechando./
Por qué interrogar/ si uno sabe lo que viene.



Diario de navegación
Sergio De Matteo
Buenos Aires, el suri porfiado, 2007

Por Ricardo Costa

La serie literaria que De Matteo reúne en este libro conlleva al lector a un terreno de complicidad que no sólo se justifica por el trazado de una línea estética extremadamente cuidada, sino que el devenir de imágenes que trama el texto dinamiza la construcción misma del discurso lírico. Y ése es, justamente, el recurso que elige el autor para configurar un espacio de pertenencia legítimo para su obra "El río posa su núcleo dulce, su blanda pisada / y lo impone sobre piedras y arenas; / millares de partículas de arena / del río que ignora el reposo".

Entre los dos títulos de referencia, los que hacen las veces de límites complementarios de este libro, De Matteo incluye cinco poemarios más; *Criatura de mediación* (2002), *Canto errante* (2003), *Estar fuera de casa* (2004), *Morder el polvo* (2006) y *Estatua de sal* (2007), una serie literaria que no gratuitamente su autor destina al corpus de *Diario de navegación*. Es más, De Matteo no urge la arquitectura poética de esta obra a ciertas convenciones temporales, las que, tal vez, podrían exigir las formas de una escritura más convencional o, al menos, más definidas en su parámetro de tiempo y lugar. Tanto en los poemas de largo aliento, como en aquellos cuya premisa se resuelve en un mínimo de versos la sensación de atemporalidad que late en cada poema de *Diario...* comulga con el efecto de vastedad que impone toda experiencia de navegación; implique esa instancia hacerlo en su elemento natural, como también en cualquier otra dimensión metafísica. Incluso en aquellos pasajes en los que el agua no forma parte del imaginario poético, como en la magnífica alusión que ensaya De Matteo respecto del desierto pampeano "otrora patria / de las criaturas que no poseían alma, amplia llanura, / plena de caballadas, tan virgen de libertad, monte de / los humos, de los oscuros caldenes...", la inmensidad espacial que el poeta construye como sostén testigo de su poética se insinúa de manera elocuente a lo largo de toda la obra.

Diario de navegación es, en definitiva y en su continente literario, la herramienta cómplice de una bitácora que testimonia el derrotero de una mirada atenta al tiempo que nos evade.



El libro de Judith
Alberto Szpunberg
Buenos Aires, el suri porfiado, 2008

Por M. M.

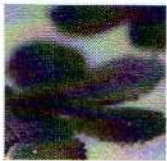
La poesía de Alberto Szpunberg remite a aquello lejano que se avizora y se pierde en un vaivén. Y se asume en la paradoja del estar y el no estar al mismo tiempo. Finalmente, la posibilidad única de permanencia recae en el poema.

El poema es un lugar, "el mundo en su mejor lugar", en palabras de René Char.

Se habita, cuando se lee, el filo de lo ausente: allí, donde hierde el devenir de los que no quedan, de lo que no fue, está el poema. De ese nudo de ausencias amordazadas y secas surge la fertilidad, ese humo de gloria que no es más que el lenguaje cayendo zigzagueante como un río de montaña: así la escritura se empuja a sí misma, avanza, se renueva. Los poemas de *El libro de Judith* se constituyen en pequeñas piezas inquietas que narran evitando, por encima de todo, lo narrativo. Es decir: se narra desde la imposibilidad de narrar; se narra, en definitiva, desde los bordes obligados de la poesía. Si bien el exilio y el desarraigo constituyen la materia trágica desde donde se origina gran parte de la poesía de Szpunberg, *El libro de Judith* reelabora esta temática simbolizándola aún más; así cada poema alcanza elipsis, misterio y particular belleza. En esta instancia, el refinamiento de la palabra elegida y lo visceral como único camino expresivo frente al horror se unifican en su estética.

La reconstrucción de la memoria a partir de apuntes, imágenes, emociones dispersas, amortigua el dolor, contrarresta la despedida generando, desde el lenguaje, encuentros en fuga. Las paradojas vibran, en *El libro de Judith*, como las cuerdas del laud en una pieza triste de música antigua.

Es posible que la búsqueda de la belleza proponga siempre una carrera contra la muerte. Y Szpunberg no esquiva el desafío: "Solamente tenemos un recurso frente a la muerte -ironizó Char-: hacer arte antes que ella."



REVISTAS

Alambre

Comunicación, Cultura e información

Por Osvaldo Daicich

La propuesta de esta excelente publicación electrónica, dirigida por Anibal Ford, es un mapa escrito y visual sobre tres pilares fundamentales de la sociedad contemporánea.

Alambre invita con brújulas y coordenadas, pasar del mapa al territorio. En los mundos actuales de polución y satura-

ción de imágenes, sonidos y textos (impresos y electrónicos), refresca una propuesta de este estilo. Diferentes plumas y especialistas de la región dan cuenta de una variedad geográfica y de saberes a la hora de abordar el trípode comunicación, información y cultura.

<http://www.revistaalambre.com>

Nómada

La publicación se presenta como un espacio crítico y creativo de calidad excepcional. Bajo la dirección del poeta Jorge Boccanera, *Nómada* puede pensarse como la mejor revista de cultura del momento. La única publicación universitaria con formato periodístico que llega a los quioscos y librerías de todo el país.

<http://www.unsam.edu.ar/publicaciones/nomada/editorial1.asp>

El Camarote

La revista de cultura más importante de la escena patagónica. Publicada en Río Negro y dirigida por el poeta Raúl Artola.

<http://www.elcamarote.com.ar>

Ciento cincuenta monos

Dirigida por Santiago Sánchez Santarelli, esta revista electrónica, a la que se llega mediante un blog, se presenta como una de las publicaciones más interesantes de literatura actual, con especial énfasis en las apuestas rupturistas que ocurren en la ciudad de Buenos Aires. Un énfasis que, sin embargo, no conduce a ningún sectarismo, aunque sí a la alegría de la lectura.

<http://www.150monos.blogspot.com>

El Jabalí

Dirigida por Daniel Chirom, es una de las publicaciones nacionales de poesía de mayor perdurabilidad en el tiempo.

<http://www.poesiaeljabali.com.ar>

Mil trescientos kilómetros

Publicada en Tucumán, en menos de un año ya va por su tercer número. Un referente de la cultura regional del NOA.

Más información: deniseleon90@gmail.com

<http://www.revista1300km.blogspot.com>

Plebella

Revista de poesía actual dirigida por Romina Freschi. Destaca la columna de Emiliano Bustos, "Sembradores de fósforos".

<http://www.plebella.com.ar>

Sudestada

Con calidad y esfuerzo, *Sudestada* se presenta como una de las revistas de cultura más importantes del país. A lo largo de sus más de setenta números y en sus 8 años de vida, la publicación, comandada por Portela, Marini y Montero, viene desarrollando un periodismo de excelencia, con especial énfasis en la actualidad política y cultural latinoamericana y argentina.

<http://www.revistasudestada.com.ar>



Canal Feijóo · Aldazábal · Steimberg · Bustriazo Ortiz · Watkins ·
Bustos · Galarza · De Matteo · Sepúlveda · Williams · Kusanovic ·
Malusardi · Spíndola · Muñoz · Lerman · Siles · Vinderman ·
Anich · Ardanaz · Muleiro · Szpunberg · Romano



poetas argentinos, poetas del mundo / diversidad cultural para la lira

www.elsuriporfiado.blogspot.com

NÓMADA Una revista andante
Director: Jorge Boccanera



EMBAJADA
DE ESPAÑA
EN ARGENTINA



aecid
CENTRO
CULTURAL