

55
información
creación
ensayo

POESÍA

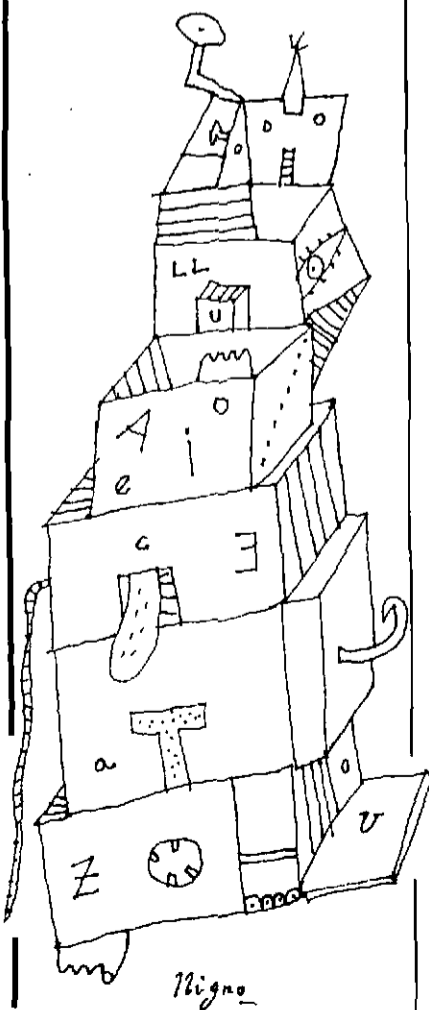
Primavera
de 2000.
Periódico
trimestral.



Goethe para el lector del 2000 ★ Entrevista a Delfina Muschietti
★ Poesía argentina: Cazes, Cerrato, Chauvié, Desiderio, Franchi-
ni, Freidemberg, Genovese, Godino, Jiménez, Eva Lamborghini,
Simonit ★ Escrache en Balvanera, por Martín Gambarotta

APUNTES para una SUPER SOLAPA

Los borradores de la mayor solapa jamás escrita en lengua alguna —aunque borro-
neada en varias lenguas, como corresponde a todo texto posterior a la caída de Babel—,
acompañados por los bocetos del pintor Adolfo Nigro para una posible "performance Tur-
rreta". Página 21



GARCIA VEGA EN EL CEMENTERIO DE LA RECOLETA. FOTO DE MARTA LINDNER



Lorenzo Garcia Vega EL OFICIO DE PERDER

El atípico escritor experimental Lorenzo García Vega, que frecuentó siendo muy joven el círculo habanero de José Lezama Lima y Virgilio Piñera, visitó en abril de este año la Argentina, atraído por la herencia de Macedonio Fernández y las cataratas del Iguazú. Se presentó en el ICI, donde conversó con Rafael Cippolini y el público y leyó fragmentos de su impresionante libro de memorias inédito *El oficio de perder*. Página 3

FOTO: ROLLIE MCKENNA



anne sexton

Pocas poetas de este siglo han inscripto de manera tan reveladora la biografía en la obra como Anne Sexton, quien —junto a otras poetas como Levertov, Ruckeyser, Plath y Rich— preparó el terreno para una poesía que muestre el mundo, en todo su potencial subjetivo, desde la perspectiva de una mujer. Página 17

DE LA TRANS PARENCIA EN POESIA

FOTO: FEDERICO RUBIO



A propósito de Elías Uriarte, poeta signado por su radicalidad, Roberto Appratto reflexiona sobre el significado de la transparencia, el acto de entrega de las palabras al reino del significado. Página 27



Raúl Ruiz durante el rodaje de "El tiempo recobrado", París, 1998.

POETICA DEL CINE por Raúl Ruiz

El reconocido director chileno lleva filmadas, entre *Tres tristes tigres* y *El tiempo recobrado*, más de cien películas; en su libro *Poética del cine* se manifiesta, además, como un notable y peculiar ensayista. Página 13

Ediciones del Dock

Poemas 1958-1995
Cabeza final
Joaquín O. Giannuzzi

Crawl
Hospital Británico
Héctor Viel Temperley

La Chineza
Edgardo Pícoli

Antología poética
Jorge García Sabal

Las reescrituras
Leónidas Lamborghini

En la tierra de nadie
Francisco Madariaga

La forma humana
Javier Adúriz

Poesía en la fisura
VV.AA. Selec. y
prólogo D. Freidemberg

Colección Pez
Náufrago

Sordomuda
Jorge Bocanera

Número impar
Santiago Sylvester

La línea del coyote
Jorge Aulicino

Personaje en Penhouse
Leónidas Lamborghini

Traducciones del
Dock

Treinta sonetos
William Shakespeare

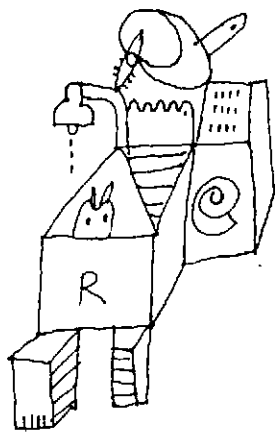
Poesía erótica
Charles Baudelaire

Estos títulos se consiguen
en las siguientes librerías:
Hernández-Norte-Gandhi-
Clásica y Moderna-Beckett-
Balzac-Librería (Bs.As.)
Trilce (Lomas de Zamora)
La Boutique del Libro (San
Isidro)

El Monje (Quilmes)
Fray Mocho (Mar del Plata)
Capítulo II (La Plata)
El Espejo (Córdoba)
o en
Ediciones del Dock
Avda. Córdoba 2054 1° "A"
T.E.: 4374-2772
e-mail:

Sumario

- Lorenzo García Vega:**
"El oficio de perder",
entrevista de Rafael
Cippolini 3
- Bicoca a pique,**
por L. García Vega 5
- Cantos en la mañana vil,**
por Daniel Freidemberg /
Titón, por Eva
Lamborghini 7
- Poemas,** por Laura
Cerrato / **Capítulo
central,** por Carolina
Cazes 8
- El más apto,** por Graciela
Simonit / **Adivinanza,**
por Reynaldo Jiménez 9
- Poemas,** por Rodolfo
Godino / **Villancico,**
por Omar Chauvié 10
- Numerosos etc.,** por
Gastón Franchini /
Puentes, por Alicia
Genovese 11
- Barrio trucho,**
por Juan Desiderio 12
- Teoría del conflicto
central,** por Raúl Ruiz 13
- El ascensor al cielo,**
por Anne Sexton 17
- Mecánica menuda,**
por Jenaro Talens 20
- Apuntes para una
supersolapa,** por
Daniel Samoilovich 21



- Agenda** 24
- Delfina Muschietti:**
"La poesía como un
laberinto de
traducciones",
entrevista de Pablo
Gianera 25
- Miniaturas,**
por D. Muschietti 26
- De la transparencia
en poesía,**
por Roberto Appratto 27
- Revelación total,**
por Elías Uriarte 28
- Goethe para el lector del
2000,** por Ulrich Merkel 29
- Crítica: Alejandro Rubio,**
por Nora Avaro / **Ergoto
de Bonaero,** por D. G.
Helder / **Darío Canton,**
por Pablo Gianera /
David Wapner, por
**Alejandro Rubio / Juan
José Hernández,** por
Samuel Zaidman /
Alessandra Molina, por
Anahí Mallol / **Edgardo
Dobry,** por A. Rubio /
**Maria del Carmen
Colombo,** por Susana
Cerde / **Carlos Riccardo,**
por Guillermo Piro 31
- Escrache en Balvanera,**
por Martín Gambarotta 39

Teoría del escualo

Anualmente, sólo cincuen-
ta personas son agredidas
en el mundo entero. Cifra in-
significante si se compara con
las doscientas que, tan sólo en
Estados Unidos, mueren año
tras año por picaduras de avis-
pas o abejas.

De trescientas cincuenta
especies que habitan los
mares sólo veinte pueden re-
presentar peligro alguno.

Análisis gástricos de ejem-
plares atrapados en las
redes de pescadores demues-
tran que se alimentan de focas,
morsas, delfines, tortugas,
pulpos, calamares, langostas y
peces pequeños.

El reflejo del traje de un
submarinista, el nadador
que se agita en la superficie
del agua semeja un pez en
agonía o el explorador que se
interna en su coto de caza,
pueden ser el preámbulo de
una mordida generalmente
mortal. No obstante, la carne
humana es ingrata al paladar
de la especie. Por lo que todo
bocado es vuelto a expulsar.

Cuatrocientos millones de
años se han necesitado
para verlo coronar la cadena
alimenticia de los mares y sólo
diez para que el hombre ase-
gure su pronta extinción.

El Extremo Oriente ha im-
puesto en los paladares la
gustosa "sopa de aleta de tiburón". La técnica empleada por

FOTO: ENRIQUE BUTTI



Columna de
Antonio López Ortega

los pescadores consiste en
atrapar un ejemplar, cortarle
las aletas y dejarlo luego en li-
bertad. Al no poder mantenerse
a flote, el pez muere.

Dos terceras partes de su
cerebro están dedicadas
al sentido del olfato.

Su visión no desconoce los
colores. La retina posee
un extracto ocular que le per-
mite reflejar imágenes y au-
mentar su poder visual.

Ciertos sensores de la piel,
dispuestos a ambos costados,
le permiten captar vibra-
ciones de baja frecuencia y di-
ferenciar las presas.

Ampollas ubicadas en el
hocico perciben los cam-
bios bioeléctricos irradiados

por otras especies marinas.
Estos electrorreceptores le
permiten escuchar el latido
cardíaco de cualquier especie,
aún sepultada bajo la arena.

Dotado de un avanzado sis-
tema inmunológico, cientí-
ficos inocularon recientemente
una dosis del vibrio del cólera
capaz de matar doce caballos y
otra con una alta concentración
de sustancias cancerígenas. El
primer ejemplar no manifestó
reacción alguna; el segundo, no
desarrolló ningún tumor. ❑

El N° 56 aparece
en diciembre.
Reportaje a
Alvaro Mutis

DIARIO DE

POESÍA

Año 14 N° 55 - Octubre 2000

Consejo de Dirección
Josefina Darriba, Daniel
Freidemberg, D. G. Helder,
Ricardo Ibarlucía, Martín
Prieto, Mirta Rosenberg y
Daniel Samoilovich

Director
Daniel Samoilovich

Director de arte
Eduardo Stupia

Secretario de redacción
D. G. Helder

Composición y armado
Liliana Rocca y Pablo
Tomaselo

Corrección
Walter Aguilar

**Colaboradores especia-
les:** Roberto Appratto, Ar-
turo Carrera, Susana Ce-
lla, Pablo Gianera, Valeria
Castelló-Joubert, Guiller-
mo Piro, Alejandro Rubio y
Oscar Taborda

Diseño original
Juan Pablo Renzi

SUSCRIBASE

Si vive fuera de Argentina, usted puede suscribirse a
Diario de Poesía comunicándose con:



Fernando García Cambeiro
Argentine Books & Serials

por e-mail:
cambeiro@latbook.com.ar

internet:
http://www.latbook.com.ar

por fax:
(54-11) 4307-2735

por correo:
P.O. Box 591286
Miami, Fl 33159, USA

En el interior del país, si no encuentra *Diario de Poesía* en los quioscos de su
localidad, consulte por email a jdarriba@cvtci.com.ar o por fax a 011-43723829.

El sumario y una selección de notas
de este número de *Diario de Poesía*,
como de los tres números siguientes,
se podrán consultar en
www.poesia.com
gracias a un generoso apoyo de
Fundación Antorchas.

DIARIO DE POESÍA recibe toda su
correspondencia y giros en C.C. 1790
(1000, Correo Central), Buenos Aires,
Fax: 541143723829. E-mail: jdarriba@cvtci.com.ar. Se acepta y agradece el
envío de cartas, e-mails, colaboraciones,
poemas, información, comprometiéndose
la lectura de los mismos, aunque no ne-
cesariamente su publicación ni el mante-
nimiento de correspondencia sobre ellos.
Las cartas de más de 20 líneas podrán
ser editadas por la redacción.

DIARIO DE POESÍA: RNPI N° 235957.
Distribuidora en Capital: Distribachi
S.R.L. Carlos Calvo 2426, Bs. As. Inter-
rior: DGP S.A., Alvarado 2118, Capital
Federal. Impreso en Rosgal S.A.,
Mariano Moreno 2708, Montevideo,
Uruguay. Tirada de esta edición: 5.000
ejemplares. Es una publicación de Grupo
Editor *Diario de Poesía*. Editor res-
ponsable: Daniel Samoilovich.

Lorenzo García Vega: “El oficio de perder”

Nacido en Jagüey Grande, Matanzas, Cuba, en 1926, García Vega fue el miembro más joven de la legendaria revista *Orígenes*. En 1968 dejó su país, y luego de residir en Caracas, Madrid y Nueva York, finalmente se radicó en Miami. El miércoles 19 de abril de este año, invitado por el Centro Cultural de España (ICI), García Vega fue entrevistado por Rafael Cippolini intercalando en su conversación la lectura de dos capítulos de sus memorias inéditas; sobre el final, el diálogo se extendió al público. De todo esto dan cuenta las páginas que siguen.

entrevista de Rafael
Cippolini

La primera vez que escuché la palabra “experimental” —creo, porque puede ser un dato por demás inexacto— fue en boca de un tal Dr. Elephant, que es uno de los personajes claves de *Astroboy*. No sabía, no tenía ni idea qué quería decir “experimental”. Por esa época —tenía 6 años— me acuerdo que recorté del diario *Clarín* un texto que se llamaba “Literatura experimental”, del que no entendí absolutamente nada, y lo guardé con una historieta que tenía de *Astroboy*, y me dije: “Algún día se va a develar el misterio de qué es eso de lo experimental”. Después descubrí que era un texto de Josefina Ludmer, pero estuve muchos años sin entender qué quería decir. Se refería a *Literal*, una revista que acababa de salir, y donde había poetas como Osvaldo Lamborghini y narradores como Germán García y Luis Gusmán. Lo raro de todo esto es que finalmente la pregunta por lo experimental siguió veladamente su curso. Empecé a ver que en definitiva se relacionaba con un examen de la forma, pero tampoco me quedaba claro a qué se refería ese examen como innovación formal, ¿qué quería decir esto? Me encontré, pasado el tiempo, con un poeta llamado Lorenzo García Vega, que en varios de sus escritos se definía a sí mismo como un poeta experimentalista. Entonces pensé: “Bueno, este buen señor me podrá explicar en algún momento qué es esto de lo experimental”. Ahora bien, me puse a estudiar, a ver quién era Lorenzo García Vega. Me enteré que fue formado en una comunidad de escritores cubanos que pertenecía a una revista llamada *Orígenes*, donde reinaba una poética, un clima y una temperatura muy especial que envolvía a todos estos escritores. Una cosmovisión de raigambre gongorina. Recordemos que la generación del '27 en España reivindicó, retomó, hizo una nueva lectura de Góngora; pero en este caso había otra lectura del autor de las *Soledades* y la punta de lanza de todo esto fue un poeta de La Habana llamado José

Lezama Lima, maestro de una poética tan vertebrada en lo teologal como en lo gongorino. Ahora, el poeta más joven de todos ellos, Lorenzo García Vega, más joven que Lezama, Eliseo Diego, Cintio Vitier, venía de otro lugar; su escritura, su inclinación no eran gongorinas, sino que venían de una relectura singularísima de las vanguardias, suerte de inclinación cubista, radicalmente opuesta al corazón de todo este movimiento. Sucedió entonces que aquello que no había terminado de entender en todos esos años acerca de lo que se denomina “escritura experimental”, tenía que ver con una reconstrucción extraña del yo, un artificio, casi un sacrificio, como si el poeta fuera un bonzo que sacrifica su identidad más brutal. Pero Lorenzo García Vega no sacrificaba su yo; había algo constantemente biográfico, una tensión entre el gesto experimental y la escritura de una vida. Así que desde que en 1972 o 73 —cuando veía tardíamente *Astroboy* y al Dr. Elephant— hasta ahora, todo este tiempo de reflexión, de pensar, de insomnio a causa de lo experimental, tiene una recompensa inmensa para mí, que es poder estar esta noche conversando con Lorenzo García Vega y preguntarle concretamente cómo y qué entiende por experimental, y cómo lo vincula a esa reconstrucción del yo.

—Creo que estoy lejos de pretender una reconstrucción del yo. No, debo estar lejos de eso. Lo que quiero es encontrar un Laberinto. “No mueras sin Laberinto”, es el subtítulo de este libro cuyo título es *El oficio de perder* y del cual voy a leer algo. Lo que quiero, sobre todo, es buscar mi rizoma, mi último enredo, y desentenderme, por completo, de eso a que se le llama raíces. Yo no creo en raíces o, al menos, mi experiencia me ha llevado al convencimiento de que no puedo tenerlas: como soy un apátrida, lo más a que puedo aspirar es a ser un fantasma con rizoma. Pero no soy un intelectual, me cuesta trabajo dar explicaciones racionales. Me disgrego siempre, repartiéndome en imágenes. Y además yo parto de experiencias muy más, experiencias que me resultaría imposible dilucidar ahora y aquí, ya que no

tengo facilidad de palabra. Mira, por ejemplo, si pudiera extenderme, te diría que como yo fui un niño esencialmente anacrónico, un niño unido hasta los huesos a aquellas películas silentes que vi en mi infancia, llegué, paradójicamente, al experimentalismo vanguardista a través de mi condición esencialmente anacrónica de niño voyeur de Mary Pickford. ¿Quieres cosa más rara?

—Entonces, digamos, que el acto experimental de la escritura y su yo se encuentran en ese laberinto.

—Acto experimental, yo... ¡Me la estás poniendo en China!, como se decía en Cuba,

se han convertido en fantasmas. Por eso, a ustedes, los puedo ver, oír. Me resulta, ya, muy sorprendente eso. Pues mira, para terminar con este cuentecito ininteligible y deshilachado que te estoy haciendo para evitar responder a tu pregunta, te diré que, al acabar de llegar a Buenos Aires, me encontré que, por la calle, estaba caminando una viejita valleinclanesca. Una viejita que de inmediato revelaba su calidad de esperpento, pero que, sin embargo, no era un fantasma. Un esperpento que no tenía, necesariamente, que ser un fantasma, ¡qué delicia! Pero lo mejor es dejar las cosas así.

que va a haber una olita fría. Así que, por la olita fría, al llegar a casa me entraron escalofríos. ¡Qué raro es todo! Ya llevo una buena porción de años vividos, y todo me sigue resultando bastante raro. Parece que no he estado destinado a entender bien.

“Llegué al experimentalismo vanguardista a través de mi condición esencialmente anacrónica de niño voyeur de Mary Pickford, ¿quieres cosa más rara?”

Había damas oscuras —¿bacantes?—, damas en procesión, pero sin algarabía —¿bacantes sin algarabía?—.

Esas damas tienen la capacidad para desenvolverse. Se desenvuelven bien. Yo debería imitarlas. Yo que nunca me he movilizado bien, yo que nunca he sabido hacer bien las cosas.

Pero al salir anoche del Publix, con la pierna derecha, no sólo me entraron escalofríos, sino que me pareció que me iba a dar una pulmonía.

Me siento demasiado dependiente, toda mi vida he sido demasiado dependiente. En realidad mi vida, ¡para qué hablar de eso...! Así que no es de extrañar que, ahora, me entre la hipocondría.

No sé, temo. Temo morir sin Laberinto, temo que no pueda terminar estas páginas de oficio de perder.

Pero ¿es que yo creo que mi vocación, o lo que sea, ha valido la pena? ¿Qué es lo que yo creo que sea una vocación de perder?

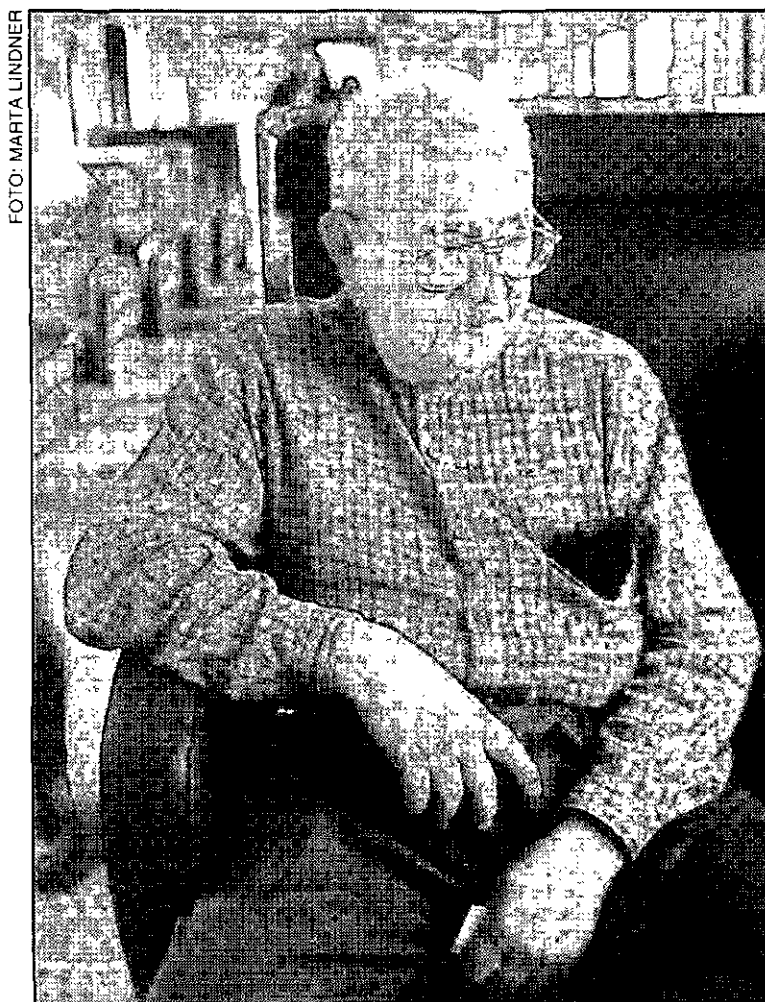
Lo importante del sueño era la cantidad de mujeres, vestidas de negro, que había.

Tuve escalofríos, creía que me había entrado una pulmonía, y al dormirme aparecieron las bacantes.

Aunque no pude retener el sueño. Tengo diabetes, o quizá ya tengo la próstata mala, y por la interminable meada que tuve al despertarme, no pude retener el sueño.

Muy oscuras eran las escenas del sueño. Pasaban las bacantes.

Pasaban. Y también aquí, en esta diminuta computadora (me sigue en pág. 4)



Lorenzo García Vega en un tren de Buenos Aires.

cuando se sabía que, con una pregunta, lo habían puesto a uno frente a la pared. Pero, entonces, yo no voy a responder a tu pregunta, sino sólo a hacerte como un cuentecito, compuesto de piezas deshilachadas. Te diré, entonces, que siempre quise llegar a Buenos Aires, pero que al bajar del avión me encontré con la comprobación de no ser un viajero, sino sólo un fantasma que, por lo demás, siempre está escribiendo un diario: antes mi diario se llamó *Rostros del reverso*, y el que ahora estoy escribiendo se titula *El cristal que se desdobra*. Es decir, lo que quiero decir es que no tengo una identidad, y que, por lo mismo, me sorprende de encontrarme, ahora, entre ustedes, ya que ustedes son de carne y hueso, mientras que yo, fantasma, vivo en una Playa Albina, lugar donde los demás también

—¿La suya sería una lectura fantasmal?

—Me estoy sospechando que por vivir en una Playa Albina me he convertido en fantasma. Así que, por ello, me estoy temiendo que hasta mis lecturas puedan resultar un poco fantasmales también.

—Entonces, adelante con la lectura del libro fantasma.

El oficio de perder Primera Parte Capítulo 5

La edad de barro para no morir sin Laberinto, para escribir unas memorias. La edad de la pierna derecha.

Con esta pierna derecha salí del Publix¹ anoche. Está cambiando el tiempo y parece

(viene de pág. 3)

gusta tener una diminuta computadora, porque me parece estar frente a una Cajita) donde estoy escribiendo este oficio, pasa, sobre fondo violeta, y con grandes letras rosadas, sobre la pantalla esta línea de mi *Suite para la espera*: "Apollinaire al agua".

Aunque a veces —esto también debo decirlo— me alegro. Creo que, a pesar de todo, voy a poder tener mi Laberinto.

Meterme de lleno en un Laberinto. Tirarme en el Laberinto, sin enredarme con preguntas que no pueda contestar. Pero sé que lo que me propongo es bastante difícil. Sin embargo, debo ordenar, debo ordenarme.

Hay que definir bien esta pierna derecha, de barro, que ya me queda como sólo apoyo. Estoy con Marta, en una cafetería. Una cafetería a la que hemos bautizado con este nombre: *El Lugar de los Viejos*. ¿Por qué la llamamos así? Por broma, o porque nos proyectamos, ya que la cafetería no es, realmente, un lugar de ancianos, sino un lugar donde van papás, mamás, y respectivos nenés.

¿Por qué nos proyectamos?

Con bandejas, frente a la cajera. Marta y yo con bandejas. También, con bandeja, el viejo norteamericano que se va para una mesa, después de recibir su ticket.

—Ahora como solo —le dijo el viejo norteamericano a la cajera—. Ya no tengo el placer de ver, frente a mí, el lindo rostro de mi esposa.

Es que esto, en el Laberinto, es la galería del pie derecho, del pie de barro. La cajera cuenta que el anciano acaba de enviudar, y que él acostumbraba a venir a la cafetería, acompañado por su difunta esposa.

Un viejo comiendo solo. La esposa que se ha ido. Antes de que supiéramos lo que el anciano le había contado a la cajera, ya nosotros habíamos bautizado a la cafetería como *El Lugar de los Viejos*. Pero ahora, con más razón, nos aferramos a la convicción de que el lugar debe llamarse así.

Sin duda.

En la cafetería. Repito: soy un anciano. Es la edad del pie derecho, según le dijeron a Nabucodonosor. Así que, junto con Marta, le he puesto un nombre a la cafetería.

Quisiera construir un Laberinto. O, diciéndolo mejor, estoy obseso por un Laberinto. Si no fuera porque le he robado a Dardo² el título de este libro, este libro se llamaría *No mueras sin laberinto*.

Quizá, con sólo la pierna derecha vivo en lo inmóvil. Pero, desde lo inmóvil, quisiera dar esa batalla que consistiría en levantar un Laberinto. Sin embargo, ¿cómo podrá ser eso?

Ordenar. Comenzar, siempre estar comenzando, y quizás *El Lugar de los Viejos* sea un sitio desde donde siempre se pueda estar comenzando.

Hay un caballito plástico, en una de las galerías (¿galerías de Laberinto?) donde está situado *El Lugar de los Viejos*.

Un caballito plástico para que monten los niños.

Es un caballito plástico con unos colores feos, muy pobretones.

Los colores feos, pobretones, están sobre un aparatico.

El aparatico tiene una ranura.

En la ranura se echan las quoras.³

Al caer las quoras el aparatico funciona.

Al funcionar el aparato el padre monta al niño sobre el caballito.

Al montarse el niño, el caballito ingurgita en corcoveos mecánicos.

Se oye, con los corcoveos, una musiquita.

Y la musiquita resulta ser igual a la del carro de helados que pasa por las calles del Reparto donde vivo.

Por lo que, entonces, esta musiquita final parece como ponerle la tapa al pomo.

También hay que recortar una tirita: tirita de sombras, procedente de una galería del Centro Comercial donde está *El Lugar de los Viejos*. También hay un banco para sentarse, al lado de donde está el caballito. Pero todo esto toca como un escalofrío, un escalofrío que vendría de antes, pero que quiero ver desde este hoy en que estoy. Un antes desde hoy.

Ver el antes desde hoy. Ver todas mis edades anteriores desde este pie derecho, pie de barro, sobre el cual, en *El Lugar de los Viejos*, o en cualquier otro lugar de la Playa Albina, me sostengo.

Esto, verdaderamente, es lo que quisiera.

Como un Krishnaji de la Playa Albina.

Quisiera convertir mi pasado en sustancia albina. Pero ¡qué cosas más difíciles me propongo! Siempre me estoy enredando.

Veré lo que puedo hacer.

El antes visto desde la Playa Albina. La pierna derecha mirando hacia todo, mirando hasta la ya lejana cabeza de oro. Vamos a ver cómo sale eso. Pero hay que cuidar hasta el menor detalle, hay que verlo todo. Ciframos hasta en lo más enloquecido del hoy, para ver el antes.

El antes desde el hoy, por lo que voy a finalizar situándome en el supermercado.

A veces practico la Atención, pero hoy no estoy del todo atento. Hoy estoy en mi trabajo del supermercado y cruzo, con el carrito, por un lado del supermercado. Hay, en el extremo del parqueo, un vagabundo que se

pasa el día ahí. El vagabundo luce como yanqui, pero es un cubano, descendiente de padres norteamericanos.

Un cubano vagabundo, de mediana edad, quien se pasa los días acostado sobre la construcción de planchas eléctricas que la Compañía de Electricidad ha levantado en el extremo del parqueo.

El duerme sobre la construcción. El almuerza ahí. Y como él tiene una libreta, la coloca sobre una de las planchas eléctricas para escribir en ella.

—¿Qué estará escribiendo ese limosnero? —le pregunté a un *bag boy*, mi compañero en el supermercado.

—Está escribiendo una novela —me contestó el *bag boy*—. A veces, algunos estudiantes universitarios vienen a conversar con él.

Desde mi carrito, me gusta ver, a lo lejos, la figura del vagabundo acostado. Esto me entretiene, esto me hace pensar en una versión albina de los cínicos de la antigüedad.

Y es más, a veces me obsesiona la plástica figura de ese habitante acostado.⁴ Pues llega a parecerme lo extremadamente irreal, lo que pudiera estar rodeado por un halo.

Un día me acerqué al habitante, y le pregunté por lo que escribía.

—No es una novela —contestó—. Es un relato, pero no es una novela.

Me contestó sin mirarme. Después, cuando me lo volví a encontrar por las galerías del Centro Comercial, viró la cara para no saludarme.

El vagabundo, entonces, según me dijo mi compañero *bag boy*, recibe la visita de los estudiantes de la Universidad de la Florida, pero yo también, el viejo *bag boy*, hablo con los universitarios que vienen al supermercado. Hablo, y les llevo sus mandados hasta sus carros.

A veces se trata de un profesor universitario como lo es Manolo Torres, el antropólogo que, con su esposa canadiense, viene a comprar la factura del mes.

A Manolo Torres le gusta empaquetar los mandados por sí mismo, en cartuchos de papel. Ahora él está preparando un curso sobre Dadá y el surrealismo. Hace unas semanas, con su canadiense esposa estuvo en unas ruinas mayas, estudiando las yerbas que usaban los chamanes.

La Universidad de la Florida está frente por frente a este Publix donde conduzco el carrito. Quizá pronto llegará, como profesor invitado, mi amigo Enrico Santí. Si es así, tendré el placer de que Enrico compre su factura en este Publix donde estoy. ¿Santí empacará en cartuchos, como lo hace el antropólogo Torres, o preferirá que le empaquen en bolsas plásticas?

A veces sueño con el aura del vagabundo.

A veces también sueño, con-

duciendo este carrito por el Laberinto del supermercado, que quizá yo, o un heterónimo (a la manera de Pessoa) mío, pudiese tener un aura.

Pero el sueño me dura poco tiempo. Estoy viejo, y a un viejo le cuesta mucho trabajo mantenerse dentro de una ficción.

Bueno..., y ahora sí termino. Pero, antes de irme, quiero señalar que, en este oficio de *bag boy* que ahora, junto a mi edad del pie derecho, tengo, me han acompañado estos otros *bag boys*: un actor hondureño, el peruano ex-traductor de la ONU, y un viejo pastor evangélico, quien una vez me bendijo, en horas de trabajo.

Segunda Parte Capítulo 10

A Caracas llevé, para leerlo en el Congreso, un fragmento de lo que había acabado de escribir: *Palíndromo en otra cerradura. Homenaje a Duchamp*. Es este un texto en que, partiendo de las *Notas* del Marcelo con novia en la escalera, traté de apuntar mi experiencia con el juego poético, utilizando para ello el mayor rigor (un rigor como el de aquel niño que fui; el niño que rompía sus juguetes con un hacha) que me fuera posible.

Así que cortando, serruchando, talando, me entré por el mundo de mis sueños. O sea, volví al nivel de la *Cetrería del títere*⁵ (o llegué hasta la última cuerda, como diría el niño con hacha que fui), y con las imágenes convertidas en piecitas.

Le metí mano a lo que pude, en la manera en que pude. Reconozco que gocé que fue un contento, recuperando aquella hacha que una vez tuve en Jagüey Grande.

Y así, al igual que en sus *Notas* descomponer sus elementos pudo Duchamp, hasta por ejemplo decir: "Las 3 muelas son de pb. chocolate/renovable/composición", pude yo, talar con el hacha de mi infancia hasta llegar a cosas como éstas: "Mover el aire/ dentro de la gaveta./ Desde fuera /experimento. Uno arriba/ como con cedazo. O/ en diagonal uno. Reducido /aire/objeto/: moverlo".

Y así también, al igual que en sus *Notas* Duchamp habló de una *taquigrafía ideal*, entonces yo, quien ya en la *Suite para la espera* de mi juventud había redactado un *Telegrama del ángel*, utilizando esa *taquigrafía* me propuse traer cosas como *Un sastre aburrido por el cielo*, o me propuse traer hasta al mismo José Raúl Capablanca (quien, por cierto, despertó enorme interés en Duchamp —pero este dato, que me vino a través de una lectura, yo no lo supe cuando estuve escribiendo el *Palíndromo*) amenazado (cosas del texto, por supuesto) de ser mutilado por un loco (¿fue por un loco?, ¿o después rectificó loco por mono?).

Pero vuelvo a mi integración, a mi experiencia de integración. Después de escribir el *Palíndromo*.

dromo. Homenaje a Duchamp, empecé a tener con respecto a la inteligibilidad de ciertas cosas que yo escribo, la misma duda que me asaltó cuando la *Cetrería del títere*, y también después al escribir ciertos cuentos de *Espacios para lo huyuyo*.

Me volví a sentir con dudas; no sabía si había vuelto a caer en el autismo; empecé a sentir que, quizá, yo era como si fuera un escritor tartamudo; en fin: ¡el horror!

No estaba seguro de lo que había hecho. No estaba seguro de la lectura que podría hacer, en un Congreso de Poesía, de ese endemoniado *Palíndromo* que acababa de componer.

Yo, en homenaje a Duchamp, y a la manera de las *Notas* de Duchamp, con barras había dividido mis imágenes, con barras había cortado mis frases. Pero entonces, ya con Caracas por delante, en realidad no sabía cómo toda esa cortadera en barras la iba a poder decir en público.

La primera noche del Congreso, la noche en que se abrió el Congreso, el Gran Poeta (Poeta con mayúscula y remayúscula) del Cono Sur, Gonzalo Rojas, había fascinado al auditorio con encantadora poesía erótica donde irradiaba la presencia de Mafalda.

Gonzalo, el araucano octogenario, cuando va a escribir tira un puñal sobre una mesa de madera (¿Esto lo he leído o lo he soñado? Creo que lo he leído, pero ahora no puedo encontrar la cita), en espera de que aquél, *cimbreado, quede clavado en el centro de la mesa*, y cuando esto sucede así (siempre sucede así), entonces Gonzalo queda convencido de que puede escribir el poema.

Pues bien, esa inolvidable noche en Caracas, el octogenario Gonzalo tiró el puñal; el puñal cimbreado; y Gonzalo, robusto, leyó sobre su experiencia erótica con Mafalda, en una cama china cubierta por espejos.

El éxito fue total, de tal manera que hasta yo, inexpresivo como acostumbro ser, rompí con mi molde y, puesto de pie y gritando, aplaudí rabiosamente. Gonzalo, con su puñal sobre la mesa, se había mostrado como el Gran Poeta del Cono Sur que él es.

Pero lo malo fue que yo, que tenía que leer al día siguiente, empecé a coger miedo. Cogí miedo de que, viejo como estoy, quizá había traído algo tan enredado como la *Cetrería del títere*, por lo que me estaba arriesgando a meterme en ese salsipuedes que puede ser la lectura de un texto medio autista.

Tuve miedo, lo confieso. Me sentí solo. Pero, en fin, como siempre hago cada vez que cojo miedo y me siento solo, acudí al alcohol.

Sin volverme para nada a preocuparme por mi lectura, tomé que fue un contento. Así que llegó la tarde, con la hora del Congreso, y una vez en eso, me subí a la plataforma donde hablaban los poetas, y una vez allí hice un ejercicio respiratorio

Lorenzo García Vega

Bicoca a pique

Lotes de la Muerte

Enderezarme, ¡sí!, bajo esta apariencia del fin de una mañana. Un escándalo estos lotes. Lugar donde los más disparatados tropiezos logramos encontrar. Para mi cuello una venda, por ejemplo, cuando realmente —un día— comience a ser la momia, o lo semejante a una pupila que como esdrújulas pudiera llegar a ser. Sin embargo, ¡es demasiado! No puedo proseguir con estos lotes de muerte. Ya que, al fin de cuentas, nunca acabaré de entender.

Viñeta para bar de mala muerte

"Guarapo" es el nombre de su cantante Guardián. "Zimbombazo a secas" en el nombre de su Detective. "Venda para el fuacatazo violeta" es el nombre de su Aguacil. Esto de acuerdo con mi Libro de los Muertos, donde los Arruts son puertas plásticas que dan sobre los 7 bares de esos 7 Moteles que tienen piscinas de papel.

Fuácata lenta

Un susurro. Un pedazo de A. Pedazo de A, ¡cierto! El otro también, pedazo de omóplato o pedazo de viento. Todo con el techo. Todo, cubriendo, este disparate.

Lilith no volverá a suceder

Había una hierba mocha; aquello efectivamente, olía a hierba mocha. Por decir, una fiesta (en el estúpido campo de tenis que tiene enfrente), que nunca se llegó a dar. Si hubiera, en otros tiempos, hecho este mismo camino como que, hasta convertirlo en fotografías y recuerdos, lo hubiera transformado todo. Pero con el alza de la muerte, en estos paseos cardiacos (*Repito: recomendados para la salud de su corazón*) que ahora hace, la Nada con sonrisa bastante extraña se sonríe como si todo, camino y geométrica arritmia, se contrataran para una lejana, y disparatada, lección de vacío.

Lo que oculta un Motel

La maraña o la rama de lo que desenreda en un paisaje. Una luz como el desorden pero apenas. He visto en el Trompe-l'oeil, entre apagado medallón de hojas de plátano, lo absurdo de una escurridiza conversación que ya, definitivamente, el Tiempo desfiguró. Pero esto es sólo el telón de un más opaco, aunque último mundo. Un mundo donde, extrañamente, las alegorías tienen toda la brusca inmediatez de unas viandas acabadas de tragar. Un artificio (aunque también naturaleza) muy raro, sin embargo: pausas (árboles) y puntos (quemadas luces) que en esta tarde de Otoño se extienden con la compulsión de lo que, al aparecer, desaparece. ¡Muy raro!, pues, lo que oculta este Motel.

Dado que allí el tobogán de Webern

Se le vio, las cuerdas —el cuarteto— ¿de qué?; como decir que antier haber textual ¿de qué? Bien, sí, que paseando se le vio por el segundo, ya... Ya... Que por lo crespito no miró de un dedo de vacío cuando, atorado, tobogán abajo. O, más bien, cuando sólo le quedó (el tobogán trayendo la no-ventana que ni es lo cálido, ni tampoco blanco fue) la anchura inútil pero tan pobre, ¡tan pobre! como si se saliera —pudo verse— de aquella casa cuyo disco hacía ya bastante rato que se acababa de romper.

Ilustración

Analogía del Verano pelado (¿qué es un Verano pelado?). La analogía de un verano sin ojos (¿qué es un verano sin ojos?). La Libertad (dorado, un horrible recordatorio de la Estatua?) o un Motel. Y esto, con la fotografía de una guagua amarilla para colegiales que bien sabe ilustrar este verso de René Char: "cisne sobre la herida vino por esta línea blanca". Pero la cosa no se queda así, ya que, después de lo ya visto, es cuando, de cierto, viene el verdadero Relato.

Un objeto parecido a Mallarmé

En una cajita podrá haber un objeto parecido a Mallarmé: la cosa podría semejar a una campana, pero más bien resultaría ser el ruido de casca-

beles de un carrito de helados (*Nicaragua Lemonade*, diría su extraño mar-bete). En cuanto al mismísimo poeta Stéphane, un mediodía recuerda a una extraña sombra de un pasillo hermético. Pero, así como para simular los dados que hasta pudieran abolir el azar, podría haber una cosa tan disparatada que hasta pudiera contener los siguientes elementos: a) una ternura regada, sin lugar a dudas; y b) lo indecible de una lección sin remedio que, sin llegar a ser vista, supiera devolver, tras la nostalgia de una mampara color violeta, la penumbra de una vocación carente totalmente de sentido.

Receta para la Playa Albina

En la playa: en la hierba, en un patio: dos puntos. Empezando con un punto donde agujero, toalla, tendedera: textualmente lo que nutre lo pobretón de un sol de cada día. Otro punto, el otro (por supuesto, sin idéntico, cotidiano, escenario, pero en mismo patio) donde, desde la enloquecida altura de una cita (¿cita de cuál anacrónico texto surrealista?), un esquelético río, como ejecutante, vibra (o suena, con la sonoridad de un carrito de helados nicaragüense), sobre lo espectral de un rosado Motel, encapuchado de barroco. Carlos Fuentes / o Paramount Pictures.

Falso Torres-García

La reacia y cercana cara del pez en el burdo emplasto de la acera. Un Torres-García (pero también es la sucia ficción de un palastro) es para mí, y sólo para mí: mínima, burda, grotesca. Como si dijéramos bandeja en la nada, o una cuadrícula que contuviera un solo cuadrado. Por lo tanto, lo poco al borde de la imagen. Lo humanamente casi como siempre, bajo esa seca mancha del Motel (¿mancha violeta?) que, por supuesto, no augura ni siquiera aquello que, en algún momento, sin duda no dejará de llegar a cancelarse.

Falso manchón crema

En la acera ese rincón, falso manchón crema, también pudiera explicarse como el inauténtico intersticio de un falso sueño de cadmio. O sea, una pintura que no es nada. O más bien como, desde el cubo, el poco de lechada que al azar se cayera. (Para dibujar esto, ejercicios como: 1- imaginarse unas astas cuando sólo se es un paseante; 2- ser sólo un punto cuando, bajo los pies, se llega a despertar la ficción de unas astas). Y lo cual, por supuesto, sigue queriendo decir que todo esto es inventarse una acera allí donde, realmente, nada ha sucedido.

Se está en el ghetto

Ni números —Cábala— de fantasmas, ni acantaleada espelunca, ni tampoco el posible escape por los lugares de una hermética Geografía. Sino a lo más —y sólo esto en contadas ocasiones—, la luna. Pues, al final se está en el ghetto, lugar donde la corrompida enumeración de: agua como una piedra, el cremita sofá botado en la tierra baldía, lagos disecados hasta simular híbridos hongos, o esas hojas —nada fulmineas— que a veces imitan a las más podridas raíces.

Opera en cajita para sordos

Su punto más alto alcanzó la Obra en Bogotá, cuando la soberana perínclita holivudiana en lecho de odalisca pintado por Matisse. Juro que había (terriblemente feliz) la escena donde el palacio dentro de una jaula. Aunque sobreviniera lo Trágico en el mismísimo momento en que el Terror gritaba: "De tempestuosas jornadas fui héroe. Pero ¿por qué razón me he salido del texto?" Pues, efectivamente, como se salía del texto, hasta de la inmensa tramoya el techo de inmediato desaparecía. Como huracán que, con plenos poderes, del público borrara esos oídos que, por demás, nunca habían logrado funcionar. O como la inusitada sonrisa de vacío, después de que los más estúpidos —por desorbitados— telones hubiesen desaparecido. Pero esto en el mismo momento en que (...) el más alto grado de licuefacción.

En la cajita

La cajita con vacío, con puerta de papel dorado. (No se sabe de qué manera una hilera de soldaditos de plomo deberá ofrecer ese orden que inevitablemente se presiente.)

que me llevó a inclinarme hasta tocar mis pies.

Toqué mis pies, por lo que el público, creyendo que era una reverencia que le hacía, me aplaudió muchísimo.

Pero entonces yo, después de explicarle al público que lo que había hecho no era una reverencia, sino un ejercicio respiratorio, *incontinenti le lancé esta frase del Che Guevara: "El deber de los intelectuales es suicidarse como clase"*, y con esto le arranqué una ovación.

Comencé mi lectura, pues, con el Che y con mi ejercicio respiratorio, por lo que desde ese momento me di cuenta de que estaba, sin haberlo premeditado, en lo semejante a un happening.

Un happening, pues tocado por una inspiración, leí mi texto salvando la principal dificultad que yo encontraba para decirlo a un público, sin caer en una insoportable monotonía, y que consistía en lo siguiente: mi *Palíndromo*, a semejanza de las *Notas de Duchamp*, está escrito con barras (/) que dividen las frases, y para vencer el enorme escollo que implicaba una lectura pública, continuamente interrumpida por estos trazos, yo decidí leer mi texto diciendo *palito* cada vez que me encontraba con barra, por lo que con ello no sólo resolví el asunto, sino que por chiripa vine a dar en una fiesta de palitos.

Dije así, por ejemplo: "Para el número 3 se requiere válvula, unos mecanismos. *Palito*. Mirar un poco más, mirar mariposas de la infancia. *Palito*. Como un mercurio que hiciera posible la destilación. *Palito*. Decirse que son números, pero no son números. *Palito*."

Y la cosa resultó. Los palitos gustaron. Y no sólo fue la cosa resultara, que los palitos gustaran, y que junto al Che Guevara, yo hubiese entrado en un happening, sino que, sobre todo, entonces llegué a un punto del Laberinto del cual quizá, en aquel momento, no estuve muy consciente del todo, pero que ahora, al entrar por estas páginas en las dificultades de mi edad de plata, llego a comprender perfectamente bien. Menos mal. Pues he comprendido, como nunca antes lo había comprendido, lo que es mi oficio de perder.

Yo le había dicho a los entrevistadores, que yo no era ni poeta ni narrador. Pero fue después de mi cita del Che, y de mi lectura con palitos, que quedé tocado (aunque eso no lo comprendí del todo hasta ahora, repito) por la revelación de que mi oficio no consistía en ser poeta, ni narrador, sino en ser siempre, antes que nada un *voyeur*, o si se quiere, un notario.

Fue entonces, lo que me pasó en Caracas, una revelación sobre mi oficio, una revelación sobre mi destino.

Pero entonces, también muy curiosa fue la experiencia que (sigue en pág. 6)

tsé≈tsé

últimos libros de poesía:

- *Avido don*
Claudia Schwartz
- *Crónico*
León Félix Batista
- *Lo orilla*
Carlos Riccardo
- *De persiana que se abre*
Gabriel Bernal Granados
- *Estremezcales*
Romino E. Freschi
- *Luna Park*
Patricia Jauerbaum
- *Basura pert*
Oswaldo Méndez
- *Las impúdicas en el paraíso*
Lola Arias

tsetse@sinectis.com.ar
conde 1430 2º (1426)
buenos aires argentina



CÉSAR AIRA

Un episodio en la vida
del pintor viajero -
Alejandra Pizarnik

MANUEL PUIG

Triste golondrina macho -
Amor del bueno - Muy señor
mío

REINALDO LADDAGA

Literaturas indigentes
y placeres bajos -
F. Hernández, J. R. Wilcock,
V. Piñera

SERGIO CUETO

Versiones del humor
J.L. Borges, J.J. Arreola,
L. Carroll, T.S. Eliot,
G. Flaubert,
Los tres chiflados

SILVIO MATTONI

Koré

editorial de revista



- Alejandro Rubio
Música mala
- Mario Ortiz
*Cuadernos de Lengua
y Literatura*
- Robena Iannamico
Mamusbkas
- Martín Gambarotta
Seudo
- Arnaldo Calveyra
*Diario del fumigador
de guardia*
- Manrique Fernández
Moreno
Vamos todavía
- Laura Wittner
Las últimas mudanzas
- Germán Carrasco
Calas (kermesse)

email: senda@criba.edu.ar

(viene de pág. 5)

tuve al salir de mi happening con palitos, pues me encontré con el Gran Poeta, Gonzalo del Cono Sur, a quien ya esperaba una limusina para poetas (¿Era, efectivamente, así? No importa si lo era o no lo era: como aquella calabaza de la Cenicienta, el auto del Poeta siempre se convierte en limusina), que iba a ser conducida por jóvenes poetas, hacia el Hotel de los poetas.

Me lo encontré, y Gonzalo Rojas, quien siempre había sido muy cariñoso conmigo, me *felicitó*, cautelosamente, fríamente, y casi sombríamente. Así que como me he pasado la vida conociendo el retorcido psiquismo del mundillo literario, desde ese momento comprendí que Gonzalo, quien hacía años, en la dedicatoria de su libro, me había llamado *hermano*, desde ese happening decidía mandar al carajo su fraternal amistad.

Y fue una lástima. Una de esas cosas tristes que suceden en este oficio de perder, pues yo le había cogido cariño a Gonzalo, el inmenso Poeta del Cono Sur, pero como yo conozco cómo es mi gente del mundillo literario, no me sorprendió en lo más mínimo saber, al día siguiente, cuando ya Gonzalo dejó Caracas para recibir otros laureles en otros lugares, que el Gran Poeta le había dicho a los jóvenes de la limusina que mi happening con palitos no servía, ya que todo eso formaba parte de un vanguardismo que él había dominado, y sobrepasado, un carajal de años atrás.

Lo siento, repito. El Gran Poeta del Cono Sur me arrojó al Infierno, si es que un escritor no escritor, y además *bag boy*, puede ser arrojado a alguna parte. Pero la cosa es irremediable, y yo no puedo explicar mi happening de ninguna manera y mucho menos a Gonzalo, quien sé que, menos que nadie, podría entender lo que yo pudiera decir. Pues se trata de algo que, recientemente, traté de explicar en una entrevista a mi amigo el poeta dominicano León Félix Batista. Y es que, cuando León me preguntó por mi condición de experimentalista, yo le respondí lo siguiente: "Esto, más bien, tiene relación con una extraña raíz anacrónica. Se trata, lo confieso, que yo fui, en mi juventud, un curioso ejemplar de muchacho anacrónico enamorado de una vanguardia que tenía muy curiosos componentes: por una parte, esa vanguardia era como un telón de fondo, soñado, pero inexistente, de la década del 20 en que yo había nacido; y, por otra parte, esa vanguardia, extrañamente, estaba soñada como si Tom Mix, y los vaqueros que yo vi en las películas silentes de mi infancia, pudieran reducirse a la dimensión de unas figuras que se pudieran meter en unas cajitas semejantes a las que hacía Joseph Cornell".⁶

Pero pueda o no explicar el extraño anacronismo que me constituye, con su Tom Mix y sus Cajitas, el hecho es que, en

Caracas (y ahora, repito, lo comprendo aquí, en Playa Albina), dejé de ser poeta y narrador, pero con ello me acerqué al Texto, tal como parece que es mi vocación acercarme al Texto, así como también pude conquistar algo del Laberinto, lo cual no ha dejado de transmitirme cierta libertad. Menos mal.

Y es que el Juego, ahora lo comprendo, si no lo fue siempre, sí debería de haber sido mi verdadera manera de entrar en la literatura.

Terminada la lectura, ¿alguien quiere preguntar algo?

—Temo a que me pregunten. Soy un tremendo tímido. Así que hasta mis reacciones más valientes, son reacciones debidas a la timidez. Todavía, con estos 73 años, estoy cargando con mis reacciones. Mira, hace poco, cuando di una lectura, en Caracas, de mi reciente texto *Palíndromo para otra cerradura*, me puse a cantar boleros

“No quiero que me digan cubano, esto me recuerda el feo lugar donde he ido a carenar: la Playa Albina.”

frente al público, pero una muchacha que me entrevistó, agudamente señaló que, aunque yo estaba protegiéndome con los boleros, ella había observado mis manos sudorosas.

—Yo soy cubano, y también soy escritor, o sea que padecemos la misma enfermedad... Actualmente se ha puesto de moda tratar de dar una imagen de Cuba sobre la base de las raíces, y entonces todo cubano tendría que ser bailarador de salsa, tomador de ron y fumador de habanos. A mí me pareció muy interesante lo que usted dijo, eso de que no tiene raíces y que se ha inventado un laberinto. Me gustaría que ampliara un poco más este asunto de la identidad propia frente a la supuesta identidad colectiva.

—Mire, perdimos el país. Y un país perdido no se reconstruye ni a través de nostalgias, ni buscando unos orígenes que ya... ¡Mire!, ya yo no puedo acudir a esos figurones del siglo XIX que son las estatuas de lo que fue mi país. Me siento lejos de las estatuas. Y, ¡mire!, cuando las razones que se tienen para irse de un país son las que uno tuvo para irse de Cuba, entonces es difícil explicarse, pues todo puede convertirse en retórica: la patria, o la patria perdida, o lo que demonios sea. Recuerdo que Cernuda decía, hablando de la muerte de García Lorca, que al poeta no lo había

matado ni la República (por supuesto), ni tampoco la Falange, sino algo peor: la grosería española. Y yo puedo decirle que a nosotros lo destructivo que nos hizo abandonar la isla, fue lo que está más allá de izquierda ni de derecha, más allá de cubanos en la isla ni de cubanos en la Playa Albina: o sea, la grosería cubana. Por eso me es difícil contestar a su pregunta. Ya yo quiero desentenderme de toda cuestión política. Ni puedo, ni quiero, decir nada sobre lo ocurrido en la isla. ¡Fíjese!, ya yo no quiero emplear la palabra cubano. Hoy ya van tres veces que me preguntan por mi nacionalidad, y yo quisiera que la tierra me tragara, y yo quisiera (lo voy a hacer) decirle al que me pregunta que soy dominicano, o venezolano, o lo que sea. No quiero que me digan cubano, esto me recuerda el feo lugar donde he ido a carenar: la Playa Albina. La Playa Albina, lugar de fantasmas, es el lugar donde usted va a una funeraria para encontrarse con que los que rodean el féretro, disfrazados con las hilachas de un pasado que ya no existe, están más muertos que el muerto. Pues ellos se abrazan, lloran, o miran fotografías de antes, pero ya no cuentan con el pasado que pretenden sostener: ellos son maricianos, cubiertos por los residuos de un tiempo que ya no existe. Es que nosotros no tenemos presente, ni pasado, ni futuro: sólo somos fantasmas. Y, de ahí, la sorpresa que he experimentado desde que llegué al aeropuerto de Buenos Aires: me he encontrado con gente que existe, con gente de carne y hueso. O sea, para decirlo de otra manera, me he topado con la gente que me ha hecho sentir el fantasma que no puedo dejar de ser yo.

—Pero eso nos pasa a todos, eso es una cuestión de tiempo. No porque usted sea cubano ha pasado eso. Yo soy uruguayo, hace 30 años que vivo en este país, y cuando voy a Montevideo quiero ver mi escuela y no está, quiero ver mi casa y no está. Es el tiempo, el tiempo que va pasando.

—Usted puede ver las ruinas. Yo no puedo ver las ruinas. Yo no puedo regresar a mi país... Pero, ¿qué estoy diciendo?, ¿a mi país? Yo no tengo país. Si se están grabando mis palabras que se borre eso: *mi país*. No regreso, además, no quiero regresar.

—Yo he leído que Raúl Castro —cuando tome el mando, porque Fidel está bastante enfermo y el sucesor es él— va a volver a la Cuba antigua, va a traer mucho del pasado de nuevo. ¿Usted tiene idea de que eso sea posible?

—A mí no me interesa eso. Odio la Cuba del pasado. Sí, efectivamente, parece que en Cuba se está montando una especie de turismo cultural con el maldito pasado cubano: se está volviendo a levantar a aquellos vejestorios, muchos de ellos canallas también, que contribuyeron a acabar con nuestro país, y a quienes se le está rei-

vindicando la obra, volviéndolos a mencionar en las revistas cubanas. Pero ¿qué se puede hacer? ¿Reaccionar desde Miami? Nosotros no tenemos un exilio homogéneo, y en Miami predomina una capa reaccionaria y estúpida, la capa que sueña, al igual que sueñan muchos cubanos de la isla, con volver al odioso pasado. Es lamentable todo eso, pues el único pasado que añoro, la única Habana que me gustó, fue la que correspondió a los años de la revolución. A los años de esa revolución que terminó convertida en castrato, para así terminar con la quinta y con los mangos. Pero, ¿para qué hablar? El destino de los notarios, llegados a la vejez, es quedarnos con un lenguaje que ya casi nadie entiende. Y, lo que es peor, ya uno no tiene el deseo de dar explicaciones inútiles. ■

Notas

La obra de Lorenzo García Vega incluye libros de difícil o imposible clasificación, en los que coexisten —más bien fundidos que aislados— la poesía, la narrativa, el ensayo, la interpretación de sueños, el diario, las memorias, el collage, etc. Los títulos y las fechas de publicación son lo único cierto: *Suite para la espera* (1948), *Espirales del cuje* (1952), *Cetrería del títere* (1960), *Ritmos acribillados* (1972), *Rostros del reverso* (1974), *Los años de Orígenes* (1979), *Poemas para penúltima vez. 1948-1989* (1991), *Variaciones a como valedicto para sol de otras dudas* (1993), *Collages de un notario* (1993), *Espacios para lo huyuyo* (1993), *Vilis* (1998), *Palíndromo en otra cerradura. Homenaje a Duchamp* (poesía, 1999).

La desgrabación de la entrevista fue realizada por Marcela Continanza y corregida posteriormente por Rafael Cippolini y Lorenzo García Vega. Las notas que siguen, salvo la última, son acotaciones orales que el autor hizo durante la lectura en el ICI.

1. "El Publix es el supermercado donde yo estuve trabajando hasta ahora, yo soy *bag boy*. Además del cariño de los escritores amigos, una de las cosas que he sentido aquí, cuando fui al supermercado, es identificación con los *bag boys*: éstos son, junto con los escritores, mis colegas."

2. "Dardo Cúneo fue quien me dio el título; con él yo no tenía afinidad intelectual ninguna, pero fue una magnífica persona conmigo."

3. "Las *quoras* son los *quarters*, 25 centavos de dólar. Como yo estoy metido en una Playa Albina desde hace muchos años, hablo como los norteamericanos, a pesar de que yo nunca he aprendido inglés."

4. "Habitante le llamamos en Cuba a la gente que no tiene oficio ni beneficio, que no sirve para nada."

5. "Cetrería del títere es un libro de relatos que yo publiqué en mi juventud, en 1960; todo el mundo dijo entonces que era la mierda —perdón— más grande que se había escrito... Todavía sigo acomplejado con eso, y yo mismo me creo que es una mierda ya."

6. Aquella entrevista, publicada originalmente en el número 20 de la revista *Realidad aparte* (Nueva York, verano de 1998), será editada íntegramente, junto a más textos inéditos de Lorenzo García Vega, en el botón de *Diario de Poesía* dentro de *www.poesia.com*. Más textos de y sobre García Vega, en el número 7/8 de la revista *tsé≈tsé* (Buenos Aires, otoño de 2000).

Daniel Freidemberg

Cantos en la mañana vil

i

Perfil de la
paloma a
plena luz
urbana

ave dudosa o aplas-
tada en
la luz
(urbana):

sólo un perfil entre las cosas
que la luz aplasta:
paloma nomás.

ii

En la ventana, os-
cura,
contra lo amarillo,
estúpida, posada.
¿De algún diluvio? No,
de lo amarillo vino,
de lo que se extiende.
Pedazo de
negra materia,
vino acá a posarse:
materia posada.
No en otro tiempo, en este,
no en otro sitio, acá.

iii

No dijo "atrás" el
ave, no dijo "ya nunca":
sombra contra la
luz
en la ventana,
no vino a decir nada.

iv

"No hay nada" digo, ya no sé
lo que es un ave, ya no sé
si hay o no hay música en
el rodar del mundo.
"Ya no sé", digo, "en realidad, nada".
"Ahora", digo, como si rezara, "acá".

v

A plena luz los
techos
y en los
techos
nada.

"No hay", dice el alma,
como quien
va a dar un paso, "¿nada?".

vi

No era esa el ave, eran
otras
las aves, eran
pura literatura,
son
pura literatura
como quien dice "el alma"
o "el amor".

vii

Pura literatura, soy
el que da un paso
en la mañana, y otro.
Como quien sale de su casa
(la literatura)
y es
letra que dura entre los ruidos.

viii

Pura literatura: nombres
que se dan las cosas
para ser.
La vieja que
sale con un perro: literatura
costumbrista, el ave:
literatura arcaica.
Los ruidos del mundo: el terror.

ix

Como quien
salió de casa,
como quien
se despierta acá,
en este mundo que nació
cuando uno estaba en otra parte
(en la literatura),
como quien
no es nada y
puede hacer
literatura, entonces,
con nada:
materia a nombrar.

x

Si nombro la, si le
doy nombre a
la nada,
hago literatura.
Poesía épica: salir a
la calle, atravesar
la tierra arrasada.
Poesía social: temblar
cuando en la música
del rodar de las cosas
algo se enciende
(¿la palabra "amor"?).
Poesía mística: una chica
recién levantada,
dando unos pasos en el aire
de la mañana de diciembre
o, ahí en diciembre,
toda esa pared
irrealizada por el sol
que por ser sol sigue, así y todo, su marcha,
cambiando la sombra
de lugar,
o de repente
la palabra "sol"
ahora rodando
suavemente en
las sílabas,
como si la es-
cribiera en la pared
(que es más pared,
que es
ahora mismo todo).
"La condición humana", etcétera,
etcét "el pájaro", etcéter la
"demasiada realidad",
etcétera-y-hacer-literatura.

xi

Rayada, la
mañana de
noticias,
ahí,
y en el recuerdo,
sentado, al mismo tiempo,
de un mar siempre
recomenzado,
hacer
literatura:
¿No es la mañana como un mar

con su agua lerda y amarilla?
¿Y no será de una mar la resaca
lo que ahora se depositó:
plumas raídas, papelitos, cáscaras?
Como quien
salió a flote en
la mañana
hago literatura,
no en el recuerdo, acá.

xii

Bien con palabras, bien con
restos de lo que fueron
las palabras,
no ante algún mar, acá,
dando ahora un paso, entre
palabras
que fueron del alma,
escribo moscas
sobre una cosa muerta.

xiii

Igual que moscas
sobre una fruta muerta,
lo que llamaba "el alma".
Nada más. Palabras,
nada más,
o sombra de
palabras
y no entro manso a
lo que ahora viene, entro a hacer
literatura entre los ruidos

xiv

Si se pudiera,
con decir "no hay nada",
salir
(como quien cierra
la puerta del ascensor,
como quien abre
la de la calle)
del alma, de lo que
pesa al fondo, y
llama
(literatura),
pura alma sin cosas:
nada más restos de palabras
("mar", "ave", "corazón")
cocidas por el miedo a la luz
que cuece todo, "no entres"
dijo, ella oscura, el alma, y entré.

xv

Como quien sale a flote entré,
como quien
nada entre restos de palabras,
hago literatura
con lo que yo llamaba "las palabras",
envases de abollada cosa:
"amor" escribo para que haya "amor",
"lo que se pone", escribo, "ante los ojos
es grande y crece
como pasto en las ruinas
de lo que se llamaba el corazón".

xvi

"Ruinas", una palabra.
Otra palabra "corazón"
¿y qué?
hago literatura
como quien cae al agua, acá,
aún aturdido por la luz
que manda la pared de enfrente.

Eva Lamborghini

Titón

Líbano

En este mar muerto
no podrás nadar,
tampoco ahogarte
La cabeza
erguida
el cuello
duro,
estás flotando.
En esta pequeña
muerte
el mar sólo flota
sobre la tierra,
peste...

Bulimiando la verdad

Trago amargo de tinta roja.
Desde y hacia:
se devuelve al mundo,
el placer.
Lo que queda y crece,
el veneno.
Bulimié en la vereda
el verdadero "expulsar".

Tierra

Sí, corta. Nada suave,
está deseosa
y espera ser poblada.
Es la palabra que dirige,
una vez que la cuchilla disparada
nada hay por...

Afila sus sanguinarias
Palabras: no temer.
cortado es mejor: no confundir;
esta sangre, "vida", corre.
Aceptar la prueba y sentir el surco.

Titón

es bueno y malo,
bueno pero perverso,
perverso, malo y además.

Lo bueno
a veces se manifiesta
dentro de su maldad
y milicia frustrada.

Titón, sin ánimo,
juega a darse órdenes,
se llama por el nombre
y siente su revés.

Escenas de garganta seca

Después de matar, sed,
extraña sensación con que
al masoquista juego:
contención- reencuentro- mayor placer.

Los espacios, las ranuras:
hueso- locura- hueso
cerebro- locura- cerebro,
fórmula deshidratante,
gran sudor y muchas lágrimas.

Evitar el acto que sigue.
escenografía: cuatro paredes,
no mato, no hablo.
La sed gobierna,
piel enloquecida.

Eva Lamborghini nació en México D. F. en
1981; reside en Buenos Aires desde 1990,
donde cursa la carrera de Antropología.

Laura Cerrato

Poemas

2
revés de algo
pero ¿dónde está el derecho?

inversión en el espejo
de lo que no está
fuera del espejo

algo así
como dar vuelta el vacío
de un guante
que no existe

5
Mi cuento de invierno
me va siguiendo
y está por alcanzarme.

Es un relato que se desdice
a medida que lo digo.

Un cuento
en que es el narrador el extraviado
y no sus personajes.

Un cuento
donde todo es previsible
menos el comienzo.

Me trae sus preguntas sin respuestas
y respuestas sin preguntas.

Me trae un invierno más sur que todos los
inviernos
y espera que sepa ajustar el relato
a su extraña dimensión de frío.

6
un vuelco
en la rama de eucaliptus
busca el río

pero el río no busca nada
y se lleva a la rama
para siempre

es el no querer
lo que retiene
y el deseo
el que todo lo pierde
en un fluir

9
comarcas del pasado
que visitan nuestro paso
media vida me encontró
buscándolas

una vez quise traértelas
para que un recuerdo más
nos habitara a ambos

pero tu partida
se adelantó
a la construcción
de la memoria

hoy
cuando la geografía y el recuerdo
coinciden en un tal vez exacto
ya no estás para ver
lo que sólo mi deseo
ponía ante tus ojos

ya nadie
altera con su anhelo
la perfecta quietud de lo olvidado

10
melancolía y sabiduría
dijiste

el poema como gesto
de aceptación
del vacío y el no decir
que dice

que el decir calle
lo que puede decirse
y diga
lo que podríamos
callar

¿arte poética?
no
ars moriendi

29
vida vivida
al revés
poniendo el final
al comienzo
y el comienzo
al final

ahora soy
lo que debí haber sido
para llegar
a ser ahora
lo que ya fui

un circuito
sin comienzo
ni fin
en el que extravió
tus ojos de antes
la forma cómo nunca
me miraron

y siento soledad
retrospectiva

36
amo lo que sos
pero más amo
lo que no sos

lo que no sos
marca un punto
cenicienta mácula
que me dice:

como vos
ella es humana
es quebradiza
descansa a veces
de la imperiosa llamada
del saber que calla

como vos
se mueve
en la voz liminal
del infinito
pero lúcidos sus ojos
eligen la catástrofe
de ser polvo

y siento que
no hay amor más tierno
que amar en el otro
lo que el otro no es

Carolina Cazes

Capítulo central

una nube de polvo enorme
a ciento setenta y tres metros de altura
ladrillos, mezclados con camas de hierro
frazadas gastadas y agujereadas
con esquirlas de vidrio.

quejas de vecinas bienpensantes
por frazadas mugrosas
llenas de enfermedades infecciosas.

el shopping Warnes
abrirá sus puertas
a miles
de compradores ansiosos.

eso siempre y cuando puedan
limpiar el predio
de escombros.

nadie sabe qué busca Gonzáles
tardes enteras
entre ladrillos
y bloques de cemento.

Gonzáles algo estará buscando
él también
que no es un tipo de hacer cosas
por nada.

la búsqueda de la semana
está orientada a:
jóvenes emprendedores, buena presencia,
conocimientos de PC,
word excel tango entorno
windows office
bilingüe, atractiva, más de 1,70 m
disponibilidad horaria total
dedicación entusiasmo perfecto
dominio
de idioma inglés
foto cuerpo
entero y c.v
exp. min.3 añ. en tr/gr/of.
has/23 añ.
pres. c/f/ref/c.v
\$350
asegurados.

¿Qué es poesía dices mientras clavas...?
¿Qué es poesía pienso mientras clavas,
qué es poesía pienso...

pienso mientras...
pero ya...
hasta que ya...
no puedo
pensar
más.

pienso mientras clavas,
gusto a sangre en la lengua.
qué es poesía pienso mientras
ya no puedo
pensar
más.
se acabó.

y qué creés
que pensaría Marta,
ella tan católica,
con sus pudores y sus santos
y sus sudores por sus santos
si me viera pensando mientras,

reza y toca
la túnica del santo
más grande.
San Antonio, San Antonio conseguí
un novio.
consegúme lo y
no te vuelvo a tocar
la túnica azul...
de San Antonio destiñe
en las manos de la tía Marta
la tinta azul como la sangre,
azul como la pupila azul: qué es poesía
dices
mientras clavas
en mi pupila
tu pupila
azul.

como el manto de San Antonio
como las manos
de la tía Marta
y Paula Anabel también
pupila
con el uniforme azul episcopal
del San Antonio.
y los guardapolvos
azules de los operarios
de la fábrica
de autopartes.

y la lluvia azul,
azul que encandila
que cayó
sobre Corrientes
y se va a convertir en una inundación
azul.

cuando Oscar se tuerce el bigote
es porque está pensando.
le tengo estudiado el movimiento:
acerca el dedo mayor a la boca
lo pone entre los labios,
con la yema del dedo índice
se peina de arriba hacia abajo,
los bigotes negros.

mi parte preferida
cuando con un lento giro del índice
empieza a usar la uña como peine.
entre 20 y 30 segundos.

después, vuelve a girar el dedo,
suma el pulgar
empieza a retorcer los pelitos
cortos, ásperos
entre el dedo gordo y el índice
con ayuda
del mayor.

cuando termina
saca la mano de la boca
y sacude los dedos
haciéndolos golpear contra el pulgar.
mira alrededor,
para asegurarse de que nadie
lo haya mirado
a él.

ser tu padre para poder consolarte
ser tu padre para poder pegarte

Laura Cerrato es poeta, ensayista y doctora en Filosofía y Letras. Entre sus libros publicados se puede mencionar *Otreidades* (poemas, 1980), *Ensayos sobre poesía comparada* (1985), *Palabras en el espejo* (poemas, 1987), *Las "Voces abandonadas" de Antonio Porchia* (Pre-textos, 1992), *Doce vueltas a la literatura* (ensayos, 1992), *Contemplación del silencio* (poemas, 1999) y *Génesis de la poética de Samuel Beckett. Apuntes para una teoría de la despalabra* (Fondo de Cultura Económica, 1999).

Carolina Cazes nació en Buenos Aires en 1970. Publicó *Agua salada* (Siesta, 1998). Estos poemas forman parte del "capítulo central" de su libro inédito *Demolición*.

Graciela Simonit

El más apto

La piel del cuadro

"Lo que vemos, lo vemos
y ver está cambiando"
Adrienne Rich

Ir y blanquear todo, encalar
manchas blancas
que se ven como piedras
y las piedras
como bocados diurnos. Ir,
embalsamar los rasgos del artista,
permanecer entre las grietas,
sujetar la realidad a la superficie
ir hacia la luz eléctrica del fondo
volver
hasta uno espectador
que casi piedra o bocado yace.

Fósil

Un perro negro como disecado
en la banquina de la ruta dos
más el paisaje comprimido
en tres segundos.
Todo rojo,
incluyendo del faro
las trizas de vidrio y del baldío
desechos sin foco
todo, en un abrir y cerrar de ojos.

La línea real

(sobre un cuadro de Antonio López)

De la loza del lavabo
ni lo aparente ni lo verosímil
pueden mentir la esencia
de su quietud.
En la quietud está el artificio
en el propio suplicio de estar ahí,
así como réplica y como cosa
siempre quietas las dos
contra la luz:
flash blanco que quiebra los ojos
y fulmina la mirada.
En el silencio está el artificio
en el propio suplicio de mentir, ser
artefacto real de loza nácar
y descubrir en ella
minucioso lo real.

El lago

Aunque lastima
el agua helada que lame la sangre
deleita
los huesos se deforman
y los pies se funden
con las piedritas pisoteadas
como si fuera
la trama de un tapiz.
El goce durará
hasta que la línea del lago
alcance las rodillas
el espejismo de picos nevados
no es un espejismo
la perplejidad
de único bañista no es
una apariencia
hay una orilla
un amontonamiento de fuerzas
y la carrera, una avalancha.

La penúltima piedra

Nubes
que actúan contra el suelo,
cegando al que pide
una evidencia
el beneficio de la calma,
sería un privilegio;
hipnosis perpetua del imán
como el mecanismo de la piedra
que vuelve
al punto de partida,
aunque la arroje el delator
hacia el abismo nuevamente
él, condenado a exhibir
su tolerancia ante el peso,
a vislumbrar
que destino es trayecto
eterno temblor
de la piedra que regresa.

Peces

Con la mirada puesta
en los visitantes,
un cardumen de Oriente
modula una vocal
inaudible para nosotros.
Arrojamos la comida
a las bocas del agua
¿es 'alimento' o 'dolor'?
esa señal
que vemos
en esta margen del río.
Un prodigio,
los karpas rojos
todavía respiran.

Cualquier animal escurridizo

Cualquier animal escurridizo
una rata
podría eludir
ciertos ataques sorpresivos
yo, sin embargo, creo
que en esas circunstancias
soy inamovible;
un chillido afinado, breve,
alguien me golpea
con un palo en la cabeza.
No es real el golpe,
extingue en un segundo
la cara del golpeador,
efigie viva
en un sueño intacto.
Conozco esa cara;
la vigilia debería asegurarme
un equívoco.

Jornada

Salida de vertebrado
que diseña sobre la marcha
la distancia de la meta,
ensaya un despliegue cotidiano
de pasos
iguales
es
el espacio que lo rodea;
cierra los ojos
no puede
entrar al silencio.
Todo parece indicar
una inminente llegada
pero de golpe
cae
estalla en fragmentos
se tiende
junto a la piedra madre.

Disonancia

Los ojos que soslayan
una imagen callejera
se cierran
al captar el tema de la imagen.
Una mujer tiende su manta
se arrodilla
otra, más cerca de la escena,
fija la mirada en la mujer
y la manta.
Detrás,
fotografías de un local cerrado;
escasa luz artificial
que deja ver
gestos felices, instantáneos
de una celebración.
La mujer se acuesta
sobre su manta;
la otra, se aleja ahora
mira esos pasos, respira
un chillido
se cierra a contrapelo.

El más apto

Podría decirse
un observador, sin pestañear
un perro en guardia
su heroica postura
y la materia inmensa
lisa y pública,
la pared
un obstáculo casi mole
desafiante.
No hay parece un más allá
solo mirar desde barrotos
hacia el espacio blanco íntimo.
No cuentan aquí
los personajes humanos
hay un animal
incómodo sobre el brillo
de la cera insalubre del piso
a veinte centímetros
de la pared
turbado.

Los pies hundidos

Sus cuerpos se arquean
en una planicie sin árboles
creo que hombres, es difícil
distinguirlos.
Cuerpos pacientes, espaldas
curvadas
una especie de sogas
los retuerce
en gestos de envenenado.
Desde aquí
una distancia prudente
detrás de la piedra
hombres que intentan despegarse
alzar los brazos
en un campo que hierve.
Una voz pone sombra
a este sol del verano
que hace de la espera
un castigo.
Me separo de la piedra
veo que alzan sus caras,
un arma concentra
su boca
en los cuerpos.
Cierran los ojos, escucho
-Vinimos para quedarnos,
dicen.

Reynaldo Jiménez

Adivinanza

en la hora del desoculto impedimento y de la trémula
libación entre los tiempos que a juntarse no volverán
sino en la otra mejilla de aquesta luna sin la cual
ojo no hay; en la hora

del repliegue punquista adonde fijan la escritura
devotos de una rumba que se asusta de tanto vigilar
mientras contagia su raja el verano bajo las torres
o en los túneles mortales otros amores se humectan

y cuentan los tramados pasadizos con los dedos
del secuestro del instante adonde vamos de la mano
de esa cruda nodriza que bajo el vestido lleva
otro cuerpo que no viste; en la hora

cuya ingesta atraviesan sus inmóviles agudos
sobresaltos y a más ya no poder esa guadaña
rasura el juicio pero en vano desvaina intimidad
con lo despierto a mordiscos giratorios

cuyo oráculo dispersa lo azul nonato del abismo;
en la hora mulata del revés cuando remonta
esta estela
o borra el papel que hace actor el acto y de su parte

al margen de la orilla dispara en la bandada
cuando abrir es aire del verbo o humor fluorescente
la hierba dios o gamo líquido vuelto aquí
náyade que los pies lava del ancestro

al que enciende vórtice del segundo
de deseo que cura del destino
porque vuelve; en pregones que preñan
apariencias en la hora

afilada abundancia del cruce de los hechos
con los ecos de las fallas en la roca con las rayas
que a la tigre me anillan y tatúan
sus pensares ávidos de una sola hora más

en este fulgir inútil
que una lengua de lagunas no dispensa
por no hallar bajo la mesa una respuesta
o una bombita a ser asida por un tiempo

futuro alrededor del foco que se agita
San Juan De Las Moscas
en la mera tempestad motor ante la mácula
sale del pendiente y rumia

su exilio de la próxima puerta en inscripciones
que imprecen tatuando de amenaza
a medias ser trampa que busca
una salida que falte a la memoria;

en la hora
del hambre más húmeda la pontífice luz me liba
librando la nuestra sangre en genitales cruces
en esta estepa que no harta porque nunca sacia

pampa del patrón trueno del estar sin retratarse
sin semejar sino la nube que al llamarse Nadie
se enmascara con ramas y plumas y despierta
en la hora

del cangrejo que hasta el junco retrae pruebo
el tempo del que nada y extraviando la nave
quemo con infinito celo estela del estar diosa
por el musgo orbitada en tu droga sin insidia

entra entra por fin a la circulación

Reynaldo Jiménez nació en Lima, Perú, en 1959, y vive en Buenos Aires desde 1963. Publicó *Tatuajes* (1981), *Eléctrico y despojo* (1984), *Las miniaturas* (1987), *Ruido incidental / El té* (1990), *600 puertas* (1993) y *La curva del eco* (1998). El poema que se publica pertenece al libro inédito *Musgo*.

Rodolfo Godino

Poemas

El escindido

La mujer que nunca es la misma
lo ha convertido en dios.

Esto sucede de noche, en el panteón
donde se aloja el sueño,
donde se cura lo torcido.

El escindido II

Nadie conoce como yo
la partición del alma.
No hay escándalo allí.
Sólo pausa, música
no danzada todavía.

Ocurre pocas veces, como llorar
o morir.

Cuando la diosa se aparte

Recordarás auras, ínfimas
leyendas, lejos de la zona de estruendo
donde comenzó a darse por trozos,
por partes funcionales;
sobre la piel
brillarán los convulsos reverberos
del amor apagándose.

Eco de la especie

No es desde el cuerpo que ahora vuela
lavada, soportable, la voz herida:

en la mente, desde la mente
asoman los gemidos
que nadie puede imitar.

Horóscopo

Lo que hoy no despertemos por su nombre
no existe, no sucederá.

Debemos dar a este día
un nombre encapuchado

para volar en la elisión, cayendo
sobre la red de la palabra.

Proposición 1

El lugar donde la mente cambia,
donde drena el corazón
y el alma se abre lentamente,
se llama *campo virgen*
o *montañas* o *cuerpo* o *mar*.

Proposición 2

La fuerza que mantiene unidos
los árboles con el alma,
el agua y la luz entre las nubes
y el borde inferior del vacío celeste
con los huesos nevados de la tierra,
se llama a efectos técnicos, sensibles,
gravidad divina.

Rodolfo Godino nació en San Francisco, Córdoba, en 1936. Es autor de ocho libros de poesía, el primero *El visitante* (1961) y más recientemente *Centón* (1997) y *Elegías breves* (1999), estos últimos en Ediciones del Copista, de Córdoba.

Omar Chauvié

villancico

ernesto guevara quiere ser papá noel

*a mi abuela, para quien,
extrañamente a mis oídos,
papá noel siempre se llamó santa claus*

1

la nochebuena se puebla de chimeneas
y es buena che

me hubiera gustado llegar a viejo
tener esta barba canosa
más canosa
dejar encanecer estos cabellos hasta la
/tonalidad más reluciente
cruzar la noche en trineo
esquivar estrellas
como antes en la gilera
mirar para abajo
y ver
como
todo santa clara se despierta

santa clara - santa claus

se mira al espejo de reojo
las sus barbas se mesa
y piensa
el espíritu navideño me corroe
como el gusano cruel del capitalismo
se mira al espejo
y piensa
mi entrañable transparencia
de ahí que no me vean
por algo soy papá noel

ernesto llama al 455-00-00
lo atiende Canito
y le pregunta:
¿che, por qué te hiciste mercenario?

*vos tendrás barba, fidel
pero yo soy papá noel*

en mi gilera tirada por renos
que destellan en su cornamenta
las estrellas de la noche
recorro el mundo
no me dejen pasto, como a los reyes
déjenme nasta
no me dejen solo como a
déjenme nasta

¿bota colorada o pata de bolsa?

tuve una erección
qué cagada justo ahora
que soy papá noel
un rosarino en trineo
no, no es una erección, me erigieron
me erigieron una estatua
pero
con una espada en la
mano
y parezco Garibaldi
no papá noel, Garibaldi
Garibaldi ¡pum!,
bueno por lo menos
Garibaldi ¡pum!

*hay que reconocerlo/ de acá arriba
todos los hombres,
al menos desde acá arriba,
son iguales*

santa claus traje rojo
regalos para todos
viene quemando la aurora
en su trineo gilera
con soles de primavera

se acaricia la barba, la decolora
está tan flaco que la gente lo confunde
con nacha
firma las últimas dedicatorias
de los regalos
hasta la victoria
siempre

ahora llama al 4540-110
Gonzalito se sorprende e increpa:
che, qué cara de gordo maricón
tenés ahora
qué contradicción, ¿no te parece?

las patas del trineo frotan el aire
-siempre me gustó la velocidad-
y dibuja nuevas estrellitas en la noche
/azul
que no aparecían en las postales
de nochebuena

cada tanto sube el estéreo
Garibaldi¡pum!
Garibaldi¡pum!

llama al 4590000...
y Cachero levanta el índice
arruga la frente
lo señala desde la pantalla
y grita
usted usted usted

en la cerrada noche del hemisferio sur
muy cerrada
-el trineo no tiene luces-
siente aquello que nunca pareció sentir
en su vida terrena
tiene miedo
¿sí se me aparece un santo acá?
¿qué hago tan solo?
¿y si me habla?
¿y si del susto me caigo?
voy a quedar estampado allá abajo
en santa cruz de la sierra
o en santa clara
como un inmenso huevo frito rojo

amanece
qué destino el mío
la gente siempre se despierta
para verme
transparente...

mira para abajo y ve
a fierro que vuelve de las tolдерías
a sancho que vuelve de la insula
a odiseo que vuelve de troya
al profesor neurus y a pucho
que vuelven a trulalá
ve al cólera y al dengue
que también vuelven
ve a todos los que vuelven
a la que no puede ver
ni disfrazado de papá noel
es a ella
a esa
que también vuelve
que siempre vuelve

Garibaldi¡pum!
Garibaldi¡pum! trina el trineo
y en la confusión de sonidos y oscuridad
se le pierden los recuerdos y los deseos
¿y si se me aparece un santo?
tiembla, larga las riendas,
el trineo colea
pierde estabilidad
pero pronto la recupera

los renos saben bien el camino

va temeroso a su primer chimenea
temeroso de los santos
del hollín
y de que alguno se haga héroe
metiéndole un tiro entre los ojos
al confundirlo con un
chorro

2

a la distancia logra observar
a otro gordo rojo en trineo
viene ligero y muy caliente
no lo convence la idea de que la historia
se repite como parodia

le cruza el trineo
lo putea de arriba abajo
de las botas a la barba
lo putea en rojo
limpia el facón en la nieve
y lo encara
tiene los nervios crispados
cierra los puños
una expresión feroz lo transforma en otro
en un desconocido
papá noel sabe que ahora
es otro
(más malo, no tan boludo)
ernesto intenta con voz entrecortada
no entendés
tenemos que hacer 2, 3, muchos
santa claus

papá noel, el auténtico, que está muy
/caliente,
pero que en el fondo es papá noel
que además está más viejo
y con más ganas de jubilarse
entonces piensa
probablemente
labure menos

3

**feria latinoamericana
brotes de parra chilena**

cambio boina negra y corazón en calma
por gorro colorado (de invierno)
cambio selva boliviana por trineo en buen
/estado
cambio amante guatemalteca por un poco
/de nieve
cambio gilera joya papeles al día
por orden de compra en juguetería
/céntrica
cambio brazo libertario (firme aún)
por toldo para trineo
-no vaya a ser que esta nochebuena
/llueva-
cambio heridas por un sueño
cambio clase obrera y campesinados
/concientizados
por sacó y pantalón extra large
cambio inhalador para asmáticos y
/medicamentos vencidos
por espacio publicitario
cambio
cambio cambio dolor por libertad
(cambio y fuera)

Omar Chauvié nació en Jacinto Arauz, provincia de La Pampa, en 1964. Reside en Bahía Blanca. Es profesor en Letras egresado de la Universidad Nacional del Sur y formó parte del grupo de "Poetas mateístas".

Gastón Franchini

Numerosos etc.

inmensos tarros de agua
negra,
pasacalles rojos

gente coreando co ca cola
co ca cola

perros asustados

una niña alzada hace
burlas a un niño;

un policía, dos policías
tres policías

como puño
tirados en el paredón
copulando y
bebiendo, haciendo
señas.

repartía revistas y
comía comida prestada,
el vicio y no la virtud
me ayudó a resistir.

el final de una ficción
era pornografía;
mi cárcel era el hambre
mi cárcel era el placer.

golpeaba mi cabeza con
palabras,
a tropiezos
babeaba sobre una hoja;

no quería trabajar
pero tampoco había trabajo,
votaba en blanco
y descubrí que el amor es
una cosa de vecinos.

marcha con bombo
con tecno,

con hot por
la guerra con

hit por la
paz.

marcha con show
con jeans,

con top por
la patria son

ten, nada más

nostalgia del japon
meditación de tango

tangorización
yogarización,

sobre la terraza
de 10 a 11

en la pupila de
una cámara;

mensaje
en el contestador

arte marcial del
sexo.

el hambre es un slogan
de áfrica,
los japoneses no fuman
tabaco,

los yanquis son malos
y los argentinos corruptos.

los brasileros ríen en
carnaval,
los peruanos aman
egipto.

en bolivia no existe
la ley
y la exportan.

en chile asesinan sin
capucha,
los uruguayos no lavan el
mate

dos tipos ponen luces
en un camión
"se ha roto el mundo"
llevo una vela en cada
mano
repito tu número
476-0998

el vaso de vino de perón.

el asado como la realidad
era un capricho popular.

la radio
bailaba los boleros de ravel

nacía el asfalto
máquina de máquina.

el torino
era imagen y semejanza y
era un honor nacer pobre.

la pasamos bien con los
/milicos;
el cielo era de los OVNI
el pan valía pan
y la sangre costaba sangre.

una silla
flota en el asfalto
un disco
pintado de blanco
cae
del quinto piso

Gastón Franchini nació en 1977 en Villa Adelina, provincia de Buenos Aires. Vivió en Maipú hasta 1994 y desde el 1995 reside en Mar del Plata. Con el libro inédito *Numerosos etc.* obtuvo este año el primer premio en el concurso municipal de Mar del Plata "Oswaldo Soriano".

Alicia Genovese

Puentes

Puente Avellaneda, Pueyrredón
Puente Alsina cambiado el
/nombre
en los mapas,
por el mismo zanjón del
/Riachuelo
Puente La Noria. Pasajes
al otro lado de la ciudad;

no son postales congeladas
mis idas y vueltas
sino pigmentos tornadizos
como la capa de asfalto
El paso capturado y la mirada
en la misma
agua grasosa que no absorbe
el desecho químico. Amargor
que queda flotando en la
/superficie
como en el cuerpo
lo inasimilable

Hay un pozo imantador
en este cruce
de puentes suburbanos
que en cada pasada
me desvía
hacia tiempos suspendidos
como hacia un carril
de detención
Petróleo muerto, desgastes
erosión obsesiva
que no ha logrado disolver
cierta hora de niebla temprana y
/cielo opaco
para llegar
al sitio de los comienzos
Más allá, del otro lado
el viento para en los oídos
y empieza la gravedad, la filigrana
de pequeños actos percederos
y su trazo enmarañado
Pero aún sobre el puente,
/suspensa
puedo asir del trayecto
el goce a futuro
de la expectativa,
ese rocío ensoñado que fue
siempre a escondidas, una forma
instantánea de felicidad

Napas geológicas de la memoria
en la napa oscura de río, mezcla
donde no llegan grandes obras
de saneamiento
y ninguna partida es concluyente

Manchas de brea y plomo
paisaje quemado que tiembla

Puente Alsina atravesado
desde la ventanilla del trolebús
con los ojos de nena saltones
Cinco años, seis,
la madre hacía malabares
con los paquetes de costura
lista para entregar
al fabricante
Los mayores decidían
como otra orilla
la zona diferida de respuestas:
más tarde, un día
tal vez la próxima quincena

Pero la vista del puente
y el resonar de los neumáticos
en los férreos encajes
eran la inequívoca señal
de que llegábamos;
la espera disuelta
en ese breve tránsito, ese voceo
/festivo
de arribos y vendedores
/ambulantes;
me contaban cómo en el '55
levantaron los puentes y paraban
a los obreros encolumnados
que venían de curtiembres
y frigoríficos del sur,
después los vi
aislando la ciudad
durante un golpe
parecían miembros deformes
las vigas metálicas alzadas;

me negué a coser
a ser mi madre:
hierro apuntillado
en la orfebrería de Puente Alsina,
criar mujeres fuertes
y que todo pase
por ellas. La entereza,
un modo de hacer la continuidad:
entregar, y decir
en diferido;

pero ávida
la hija huye para desear

el puente se tiende
fuera de sí
se abre al llamado
de la autopista
boca húmeda del camino
borde apenas rojizo
donde sólo cuenta
tu disposición
para el presente. Armar
con lo que haya
la fogata, el festejo
hacer de lo quieto
frucción. Desarreglo
del movimiento constante
y pérdida

perderse

cruzar un puente
en tierra extranjera
no es costoso
no acarrea pasado;
cada tramo suelta una amarra
como un deshecho
de inútil identidad
cada lugar donde amaneces
reclama el cuerpo,
su piel nocturna empacada
junto con sábanas y trastos,
despegada. Rielar
en la materia nueva que se
/interroga
y devuelve descontrolado
el propio yo

El puente es el lugar del nómada
la única construcción que se
/permite
su fuga, su visa
su salvoconducto

De Colorado recuerdo
un pueblito fantasma
abandonado al correrse
la frontera del oro:
mecedoras quietas en los porches
sin peso, sin cuerpos;

carril de detención,
en tu zona de baja velocidad
tu pueblito fantasma,
espacio sobrecargado
y nadie, lugares
de mala combustión
Retardo, retorno
al paisaje ausente,

sustancia que no termina
de entenderse con el agua
ni se deja dócil traspasar

Pasos del Riachuelo,
garganta de agua pesada
que me vuelve
costosamente a mí

Alicia Genovese nació en Lomas de Zamora (provincia de Buenos Aires) en 1953. Ha publicado cuatro libros de poesía: *El cielo posible* (El Escarabajo de Oro, 1977), *El mundo encima* (Rayuela, 1982), *Anónima* (Ultimo Reino, 1992) y *El borde es un río* (Libros de Tierra Firme, 1997). Además, es autora del ensayo *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas* (Biblos, 1998). En los próximos meses, Libros de Tierra Firme editará *Puentes*, al que pertenece este fragmento.

Libros de Tierra Firme

**Ambrosioni,
Adriana**
VESTIGIOS DEL
AMOR
Y DEL OLVIDO

Jorge Aulicino
LA POESIA ES UN
BELLO PAIS
(antología)

Juana Bignozzi
LAS POETAS
VISITAN A ANDREA
DEL SARTO

Reynaldo Castro
POESIA VIVA DE
JUJUY (antología)

Yves Di Manno
ANTOLOGIA
POETICA (bilingüe)

Jorge Fondebrider
LOS ULTIMOS 3
AÑOS

Gerardo Gambolini
ATILA Y OTROS
POEMAS

Francisco Gandolfo
LA MASCARA Y EL
ROSTRO (antología)

Rosa M. Garcés
PARTEN

Alicia Genovese
PUENTES

Isabel Krisch
QUE SE ROMPA EL
AMARILLO

Beatriz Matar
LA FURIA

José Tono Martínez
DE LOS AÑOS
PROXIMOS II

**Fernando
Martincorena**
EL HOMBRE
SENCILLO

Verónica Médico
AMARILLO INTENSO

Daher Salomón
DESNUDO A
TIEMPO

**Mirta Agostino /
Griselda Fanese
Alejandra Jérez /
Mariela Lupi**
POKER DE DAMAS

Juan Desiderio

Barrio trucho

I
Extraño hombre loco
piso baraja buena
puente desecho
cielo traperero
pulso de industria
obrero escombros
muerto perro desviado
ciego náufrago en contenedor.

No
dejáme ir
gente vuelve con la bolsa
rota
ojos rotos
se peina herida
peine roto

Cadena casa de chapa
cartón
desnuda calor
como de hornitos

y gente quemando piel
para caminos de tierra.

II
y dulce mira
cómo pelan cables
los huérfanos
en habitaciones
se inyecta de azul
y azul se come
te oxida.

Es de aquellos
donde piden mesa
y cien gramos
de picado fino
que se oxidan
se comen
te oxidan.
Amanece con la yugular
abierta
mojado de tendón
y lluvia
las tardes fijan
su manía
en sus manos el pan
el fiambre que se inhala
y se come
se oxida
te come...

Se llamó pies en el cambio
o azafata muda que todo
golpea
puesto en primera
marcapaso
tranca que tranca
salame picafino
pan
la ceremonia

no puede ser
tán místico

III
a Chama

Turco víctima
de la sal de todos
mano de bajo fondo
que mete miedo
gordo contento
de gillotte en los ojos

mercenario o loco
qué carajo importa
dientes de vino
de sopa
turquito caliente
de puño textil

Luego
verlo marchar
con todos los turcos
en un mundo muñón
que clama venganza.

IV
Joaquín el pelahueso
trabajaba en el cementerio
de Flores
las tardes eran
de interferencia portátil
y sus ojos congelados
perdidos en los yuyos.

Joaquín lavaba
una docena de huesos
por día
después sus manos
en un dibujo impreciso.
Joaquín
cuidaba a los muertos.

Un olor eterno
a galpón quemado
distría a Joaquín.
A veces se lo ve
mover sus brazos
bajo los chispazos
del premetro,
ponerlos en tierra
y quedarse horas
ardiendo bajo el sol.

Las noches de Joaquín pasan
y un bar de la avenida Cruz
lo declara exquisito
patear una mesa
arrasar a la mujer de un
prójimo
que meta palo
y a la bolsa
y a Joaquín
la mano de los siglos
bajo un flash de olor
a galpón quemado
la soledad de un viejo
encendedor a bencina
y alguna que otra adicción
a un chico
sin muslos
ni piedad
entre sus pechos
que acaricia Joaquín
vendiendo su bragueta
a la muerte.

Sí
una vieja deuda
esa de acariciar huesitos
y pelar
los últimos vestigios de tendón
porque la vida de Joaquín
es como un gran
descanso.

V
¿Que Buitre no bebe gasoil
y se la pasa aclarando
que es el diablo?
¿Unta su cuerpo con grasa
roja
y bate que es el mismo
diablo?

Buitre se esconde
en una fábrica de botellas
y el vidrio
es risa
cuando hay viento.

(Estoy en Lugano
para hablarles
de una guerra entre dioses
salidos de un under
comestible)

¿Que el humo es ahora
la curva más difícil?
¿Que Buitre murió
despacio
como todos los diablos?

X
en la quema
desierto de desechos
hubo un chico desnudo
que corría
y saltaba
entre la basura
buscando a dios

fumaba
fumaba
ahora está azul
ahora verde
todo en pleno día
cuando las sirvientas
se llegan
para encontrar
al que da la misa
un chico desconectado
que siempre sonríe
y las crucifica
una a una
las deja libres

un viento derrama las palabras
y en la ciudad
los profesionales
van al basural
a ser inmolados

en la quema
hubo un chico
que crucificaba
a la gente
cambiaba de color
y era muy hermoso
su dogma era
como receta de carne
la ley
como un hechizo
las caras
como bolsas de sangre
el chico
se veía espléndido

una profecía estaba escrita
en un cartón de vino tinto
al amanecer
un par de ojos
condenaron al mundo.

XI
la historia triste
de una abuelita
que regaló sus tejidos
y sus flores
a las arañas

es triste
la historia
de las arañas
que tejen abuelitas
como países
donde posarse

los hilos enganchados
de los pulóveres
que se ponen
las arañas
y las abuelitas
para diferenciarse.

XII
me elevé a treinta metros
de los postes de luz
me fue fácil
pero el cielo es rojo
no gris
y estoy entre piedras
en cero

y veo atletas
con sangre entre sus dientes
bajando y subiendo
escaleras
gritando con cabelleras
de judíos
apuntando hacia el sur

y veo sirvientas
comiendo de las carnes
humeantes
de sus amas
que amaron
y sujetaron
en tiempos de histeria
y a un satanás arruinado
transando al mundo
por un par de ojos
flores quemadas
en manos de una chica
que golpea los laboratorios
para pedir hijos
en masa
gente que babea como poseída
que se arroja de los andenes
como si fueran de arena

tengo miedo, mamá
o tal vez el gas hilarante
funcionó mal

Alguien arroja los petardos
a un volcán
alguien me roba el sonido
y quisiera perder el estómago
los huesos la boca
desplegarme en madres
perdidas locas

tengo hambre.

Teoría del conflicto central

Raúl Ruiz nació en Puerto Montt, Chile, en 1941; su filmografía abarca más de cien películas de distinto metraje, empezando por *Tres tristes tigres* (1968), que lo consagró inmediatamente, hasta *El tiempo recobrado* (1999), basada en la obra de Proust. Además, Ruiz incursionó en el teatro, la narrativa y el ensayo. *Poética del cine* —del que aquí damos el primer capítulo— fue publicado originalmente en francés (*Poétique du cinéma*, Editions Dis-Voir, París, 1995) y luego en castellano en traducción del poeta chileno Waldo Rojas (Ed. Sudamericana Chilena, Santiago, 2000). El volumen recoge una serie de conferencias dictadas en Estados Unidos e Italia, es de suponer que en inglés e italiano, idiomas que, junto al francés y el castellano, Ruiz maneja con fluidez.

por Raúl Ruiz
traducción
de Waldo Rojas

Vamos a hablar de cine y, principalmente, de cine norteamericano. Estados Unidos es el único país del mundo en el que el cine haya desarrollado desde temprano una teoría narrativa y dramática global, conocida bajo el nombre de "teoría del conflicto central". Hace treinta o cuarenta años, esta teoría ponía al alcance de los principales fabricantes de la industria cinematográfica norteamericana una serie de modos de operar, cuyo uso era sólo facultativo. Hoy se ha vuelto palabra de ley.

Por esos años se proyectaba en los cines de provincia de Chile una gran cantidad de películas norteamericanas, algunas de las cuales forman parte hoy de la memoria de nuestra infancia; mejor dicho, de nuestro bagaje cultural. Monstruosas, muchas de ellas no tenían pies ni cabeza, tal vez a fuerza de tener demasiados pies y demasiadas cabezas. Hablo de las "series B", o sea, de aquellas películas enigmáticas que todavía hoy guardan todo su misterio. Ustedes tal vez nunca han oído hablar de la mayor parte de sus realizadores: Ford Beebe, Reginald Le Borg, Hugo Fregonese, Joseph H. Lewis, Budd Boetticher, William Beaudine, etc. Varios de ellos, sin embargo, podrían ser tenidos por responsables del malentendido que nos hizo creer que la televisión norteamericana era la mejor del mundo, en la medida en que sus realizadores eran los mismos de las series más notables: *Twilight Zone*, *Bonanza*, *Los intocables*... Más tarde, luego del envío a retiro de estos realizadores, la TV perdió todo interés para nosotros.

Por "nosotros" quiero decir una banda de chiquillos que hacia 1950 se aprestaban a dejar la escuela primaria. Nos gustaba disparar con nuestras carabinas 22 contra las ampolletas de los faroles que alumbraban las calles, o pelearnos con los biznietos de emigran-

tes alemanes desembarcados en Chile desde fines del siglo pasado, y que la nueva ola de

en el buen momento, decíamos que era "como el sombrero del jovencito". Cuando alguien trampeaba en el juego, decíamos que los dados estaban más arreglados "que la última pelea de un western". De los domingos lluviosos se decía que eran "más largos que el beso final de una película". Decíamos todavía "más enojado que Ming", "más malo que Fu Manchú", "sonriente como el traidor"... Las películas norteamericanas que más nos gustaban eran tan inverosímiles y extravagantes como la vida misma. Había, sin embargo, extrañas correspondencias entre el ritual de nuestras salidas al cine cada miércoles y cada domingo, y los rituales narrativos de las pelí-

tro y cine. En esa época comencé a reflexionar sobre la noción de construcción dramática. La primera sorpresa que tuve fue descubrir que todos los filmes norteamericanos estaban regidos por un sistema de credibilidad. Nuestro manual (John H. Lawson¹, *Cómo escribir un guión*) nos enseñaba entonces que las películas que tanto nos gustaban eran malas porque estaban mal construidas. Tal fue el punto de partida de un debate, que aún dura, entre un cierto tipo de cine, de teatro y de literatura considerados como bien construidos y yo mismo. Era la ideología subyacente lo que me parecía más detestable en ellos, ideología que implicaba la teoría del conflicto cen-

Afirmar de una historia que no puede existir sino en razón de un conflicto central, nos obliga a eliminar todas aquellas otras que no incluyen ninguna confrontación, dejando de lado los acontecimientos a los que somos indiferentes o sólo despiertan en nosotros una vaga curiosidad —tales como un paisaje, una tormenta lejana o una

“¿Por qué a una trama narrativa le haría falta a toda costa tener un conflicto central como columna vertebral?”



Escena de *El tiempo recobrado*, 1999.

películas antinazis volvía detestables. Cada cierto tiempo decretábamos la tregua y partíamos juntos al cine. Había dos salas en nuestro pueblo, una de las cuales pasaba películas mexicanas para adultos, dramas neorrealistas italianos y películas francesas "de tesis"; la otra se especializaba en películas norteamericanas para niños. Era a esta última que nosotros íbamos, y si ocurría que algunos de los de nuestra banda, con la esperanza de ver una mujer desnuda, frecuentaran en ocasiones el primero de esos cines, todos preferíamos de lejos las películas infantiles. Mucho después de haber dejado atrás la infancia seguimos manteniendo esta misma preferencia. Creo que aquello que podría llamarse mi primer "sistema de valores" me vino de esas películas.

Me gustaría subrayar algunos de esos *concetti* descubiertos en contacto con aquellas películas. Cuando veíamos que alguien, aunque tuviera gran prisa, caminaba lentamente, decíamos de él que era "más lento que el caballo del malo de la película". De algún otro que se encontraba en el buen lugar

de las películas mismas. Porque eran estas totalmente irrealistas, y si sus *happy ends* nos parecían patéticos se debía a que todas eran idénticas. A decir verdad, en lo que me concierne, los *happy ends* siempre me resultaron trágicos, debido, sin duda, a que cierto sistema moral condenaba a los buenos a ganar siempre las peleas. Naturalmente, frente a los tristes finales del cine italiano, debía también experimentar un sentimiento de alivio y, como muchos, aplaudía al "malo" porque yo sabía que estaba destinado a perder. Entre las innumerables extravagancias de aquellas cintas, me vuelve con regularidad a la memoria una escena de *Flash Gordon*. Creo recordar que el episodio estaba dirigido por Ford Beebe. En dicha escena, en el momento de capturar una nave espacial enemiga, Flash Gordon era atacado por sus propios hombres. Sin radio para comunicarse con ellos y ordenarles parar el fuego, cogía su arma y les enviaba a punta de balazos un mensaje en código morse.

Diez años después, en Santiago, decidí estudiar tea-

tral. Tenía yo dieciocho años y ahora tengo cincuenta y tres. Mi sorpresa sigue siendo aún grande sin que yo comprenda todavía por qué a una trama narrativa le haría falta a toda costa tener un conflicto central como columna vertebral.

Evocaré aquí el primer enunciado de esa teoría: "Una historia tiene lugar cuando alguien quiere algo y otro no quiere que lo obtenga. A partir de ese momento, a través de diferentes digresiones, todos los elementos de la historia se ordenan alrededor de ese conflicto central". Yo no tardaría en considerar inaceptable esta relación directa entre la voluntad —que por entonces me parecía algo oscuro y oceánico— y el pequeño juego de estrategias y de tácticas puesto en pie para alcanzar un objetivo que, si no es en sí mismo banal, llega a serlo entonces casi de manera inevitable. Intentaré resumir mis objeciones contra esta noción de conflicto central tal como me la enseñaron en las escuelas y universidades de América del Norte y del Sur, y tal como en estos últimos años ha terminado por ser aceptada a través del mundo.

cena entre amigos—, a menos que tales escenas encuadren los combates entre buenos y malos. Mayormente aún que las escenas desprovistas de toda acción, la teoría del conflicto central excluye lo que nosotros llamamos escenas mixtas: una comida ordinaria interrumpida por un incidente incomprensible —sin razón ni rima, sin consecuencia— y que se terminará como una comida tanto o más ordinaria. Peor aún, no hay ahí lugar para escenas compuestas de sucesos "en serie": varias escenas de acción que se suceden sin por ello continuarse en la misma dirección. Por ejemplo, en una calle, dos hombres pelean. Un poco más lejos un niño se envenena tomando un helado. Al centro de todo esto, un hombre apostado en una ventana ametralla a los peatones en medio de la indiferencia general. En un rincón, un pintor traza la escena mientras que un ladrón le roba su billetera, y que un perro, a la sombra de un edificio en llamas, devora el cerebro de un borracho comatoso. En la lejanía, múltiples explosiones rojo-sangre se armonizan con la puesta de sol. Desde el punto de vista del conflicto central, tal escena no presenta ningún interés, a menos de llamarla "Fin de semana en Sarajevo", y de repartir los personajes en dos campos adversos.

Por supuesto, la insistencia con la que se quiere infligir conflicto central a unas escenas adventicias corresponde a una serie de cuestiones prácticas que no es mi intención desconocer. Esto permite ante todo captar la atención de los espectadores que acuerdan darnos dos horas de su vida. Antes de ir más lejos, me gusta (sigue en pág. 14)

(viene de pág. 13)

taría hacer una observación ligada a la legitimidad concerniente, justamente, a la utilización del tiempo que los espectadores tienen a bien concedernos. Se nos dice que nuestro papel consiste en llenar dos horas en la vida de algunos millones de espectadores y en asegurarnos que no van a aburrirse. Pero, ¿qué se entiende por aburrimiento? En el siglo IV de nuestra era, Casianus (Casiano²) y algunos otros entre los primeros Padres cristianos, reflexionaron acerca del fenómeno que ellos denominaban como el Octavo Pecado Capital. Lo llamaban *tristitia*, o tristeza, la cual es provocada por Asmodeo, el demonio de mediodía. La mayor parte de sus víctimas eran monjes aislados del resto del mundo. Se dice que el fenómeno comenzaba hacia la mitad del día, cuando la luz se hace más intensa. Concentrado en su meditación, el monje oye pasos venidos desde el patio; se precipita a la ventana, pero no hay nadie. Alguien golpea suavemente a la puerta de su celda, el monje abre, pero nuevamente no hay nadie. De pronto siente deseos de estar en otra parte, poco importa adónde, a mil leguas de ahí. Esto ocurre una y otra vez, de modo que ya no consigue meditar. Se siente agotado, hambriento, y se cae de sueño. Nada cuesta discernir en esta descripción las tres etapas del aburrimiento: un sentimiento de encierro, la evasión por el sueño y finalmente la ansiedad, como si nos sintiésemos culpables de algún acto espantoso que no hemos cometido. El remedio contra esta afeción del monje no está muy lejos de lo que hoy los expertos en entretenimientos pretenden ofrecer como la más apropiada para los trabajadores que padecen de surmenage: distraer la distracción con ayuda de distracciones, servirse del veneno para curar. Tengo la sospecha de que los primeros Padres hicieron valer tales argumentos sobre el tratamiento de dicho síntoma sólo porque, en verdad, no creían en demonios. Pero hagamos el esfuerzo de suponer que tales demonios existen. El monje está en su celda y se siente invadir por el aburrimiento; oye pasos, pero permanece escéptico, como que sabe que no hay nadie a su alrededor. Sin embargo, alguien llega y, aunque el monje sepa que esta aparición es un artificio, él la acepta como tal. La aparición le propone salir de su celda, lo que el monje acepta. Es transportado a países lejanos en donde mucho le agradecería quedarse, pero ya es hora de volver a casa. De vuelta en su celda, el monje tiene la sorpresa de descubrir que este viaje no ha hecho sino empeorar las cosas: se aburre todavía más, presa de un tedio de pesadez ontológica. En adelante, toda incursión fuera de su celda, toda aparición de su amigo virtual, agravarán la melancolía del monje. Sigue

éste sin dar crédito a esas apariciones, pero su incredulidad se ha vuelto contagiosa. Pronto la celda misma, los otros monjes y hasta la comunicación con Dios, se volverán ilusión. Su mundo ha sido vaciado por la entretención.

U nos mil doscientos años más tarde, en Francia, Pascal nos advertirá en uno de los pasajes de sus *Pensamientos* dedicado a la diversión, el núm. 139, que todos los males del hombre provienen de una sola

“Las películas que me interesan poseen, digamos, una elevada calidad de aburrimiento.”

causa, la cual consiste en su incapacidad de permanecer en reposo en su cuarto, yacer tranquilo ahí, tan siquiera el tiempo de una hora. Es posible entonces que el aburrimiento sea una buena cosa. Pero, ¿de qué aburrimiento se trata? Tomemos un ejemplo clásico: pasada la cuarentena, muchos seres humanos que rehúsan los somníferos se despiertan a medianoche o hacia las cuatro de la mañana. La mayor parte se entrega gustosa a dos actividades: recordar sucesos pasados y pensar en lo que tienen que hacer al día siguiente. En dialecto milanés, hay una palabra para describir la primera de estas actividades: *calendare*. Pero llega también un momento en el que los sucesos pasados y por pasar se agitan, se activan provocando una suerte de tensión eléctrica. Tal vez Henri Bergson, que tenía tendencia a restar importancia a un presente que se desvanecía bajo sus ojos entre el flujo y el reflujo del pasado y del futuro, debió interesarse en ese momento privilegiado, cuando el pasado y el futuro se escinden, como las aguas del Mar Rojo, para dejar pasar un intenso sentimiento de existir, aquí y ahora, en un reposo activo. Este instante privilegiado, que los primeros teólogos católicos califican de “paradoja de San Gregorio”, sobreviene cuando el alma se halla a la vez en reposo y en movimiento, girando vertiginosamente sobre sí misma, como un ciclón sobre su ojo, mientras que los acontecimientos del pasado y del futuro se desvanecen en la distancia. Si propongo esta modesta defensa del aburrimiento, es justamente porque las películas que me interesan provocan a veces algo parecido. Digamos que poseen una elevada calidad de aburrimiento. Aquellos de ustedes que han

visto películas de Snow, Ozu o Tarkovsky, saben de qué estoy hablando. Otro tanto puede decirse de Warhol o de Straub.

Pero volvamos a las películas que no aburren, aquellas provocadas por el demonio de mediodía. La teoría del conflicto central produce una ficción deportiva y se propone embarcarnos en un viaje en el que, prisioneros de la voluntad del protagonista, estamos sometidos a las diferentes etapas del conflicto en el cual el héroe es a la vez guardián y cautivo. Al final, somos puestos en libertad, entregados a nosotros mismos, sólo que algo más tristes que antes y sin otra idea en la cabeza que la de embarcarnos lo antes posible en otro crucero.

Creo que fue el Dr. Johnson quien dijo que había dos tipos de enfermedad mental: la melancolía y el entusiasmo. Luego de examinar el caso de Christopher Smart³, autor entusiasta de un nuevo final de la Biblia, decidió que la una podía curar el otro. Contra la melancolía recomendó el entusiasmo.

Habrán advertido ustedes que con frecuencia se hace aquí referencia a la voluntad. Es posible que la teoría del conflicto central resulte de una amalgama entre la teoría dramática clásica y las ideas de Schopenhauer⁴. Es por lo menos lo que Henrik Ibsen y Bernard Shaw⁵, sus inventores, afirman. De todo esto nacen historias alimentadas por las instancias de la voluntad, en las cuales, a menudo, querer hacer (voluntad de actuar) y querer a alguien (voluntad apasionada) se confunden. Querer y amar forman parte de un solo tejido de acciones y de decisiones, de confrontaciones y de elecciones. Poco importa la manera que se tiene de amar, sólo importa cómo uno obtiene aquello que quiere. En el laberinto de las opciones mayores y menores —nuestras acciones y pasiones cotidianas— nuestros raptos eligen siempre el camino más corto. Quieren que todos los conflictos se ordenen bajo un solo conflicto mayor. Los teóricos del conflicto central sostienen, pues, que no hay pieza de teatro, que no hay film o historia sin conflicto central. Lo cierto es que tal teoría posee todos los elementos para ser calificada de irrefutable, en la medida en que no puede ser probada ni tampoco puesta en entredicho.

En la trama sutil de las acciones premeditadas pero inconscientes, hecha de decisiones inconscientes y de accidentes que la vida cotidiana nos propone, me temo que la teoría del conflicto central no sea otra cosa que aquello que la epistemología llama un “concepto depredador”: un sistema de ideas que devora toda otra idea susceptible de restringir su radio de acción. Incluso si sabemos que los orígenes de esta teoría se hallan en Henrik Ibsen y Bernard Shaw, y que

ella proviene del mismo Aristóteles, creo que su extensión corriente la acerca a dos ficciones filosóficas menores.

La una es el “realismo volitivo” de Maine de Biran⁶, concepción en la que el mundo se construye a fuerza de choques que afectan al sujeto cognoscente, y en la que el mundo no es sino un conjunto de colisiones; lo que nos llevaría a describir el período de vacaciones como una serie de accidentes de automóvil (aunque estoy cierto de que si se modificara tal sistema según los principios leibnizianos de *La reforma de la dinámica cartesiana*, se obtendría un resultado hartamente estimulante). La otra ficción filosófica implícita en la teoría del conflicto central me recuerda *La dialéctica de la naturaleza*, de Engels⁷, según la cual el mundo, ya se trate de un paisaje sereno o de una hoja muerta, sería una especie de campo de batalla. El crecimiento de una flor se vuelve ahí ese campo de batalla en el que se enfrentan tesis y antítesis en busca de una síntesis común. Yo diría que ambas teorías van en el mismo sentido y apuntan a lo que se podría llamar una “presunción de hostilidad”: digamos, de diferentes maneras de hostilidad. Del principio de hostilidad constante en las historias cinematográficas resulta una dificultad suplementaria: la de obligarnos a tomar partido. El ejercer esta suerte de ficción conduce lo más a menudo a una forma de vacío ontológico. Los objetos y acontecimientos secundarios (¿pero por qué secundarios?) son ignorados. Toda nuestra atención se desvía hacia el enfrentamiento de los personajes.

El feroz apetito de este concepto depredador va mucho más allá de la teoría del conflicto central y constituye un sistema normativo. Los productos que resultan de esta norma no solamente han invadido el mundo, sino que han impuesto sus reglas a la mayor parte de los centros audiovisuales a lo largo y a lo ancho del planeta; poseen sus propios teólogos, sus inquisidores y sus guardianes del orden. Desde hace tres o cuatro años, sea en Italia o en Francia, toda ficción que contravenga aquellas reglas será juzgada como condenable. Sin embargo, no hay equivalencia entre el conflicto y la vida de todos los días. Es cierto que las gentes se batan entre sí y entran en competencia, lo que no quita que la competencia no posea la capacidad de concentrar en torno a ella la totalidad de los sucesos que le conciernen. A veces me ha tocado evocar la trilogía —elección, decisión, confrontación— que configura un acto integrado en un sistema de conflicto unificado. Trataré de no aventurarme demasiado lejos en ese laberinto al que los filósofos norteamericanos de la acción, Davidson⁸, Pears⁹ o Thompson¹⁰, nos invitan a penetrar. Daré justo un pequeño

rodeo por esos lados, sin otro fin que comunicar a ustedes la sorpresa que me invade desde el momento en que trato de abordar los problemas que tocan a la elección y a la decisión que preceden a las confrontaciones coordinadas por el conflicto central.

Veamos, muy primeramente, la elección. En la elección se trata de escoger en una alternativa, pero ¿entre qué cosas? Una persona que debe elegir se halla en una postura tal que no le queda más que escoger. Esta persona no puede escamotearse y volver a su casa, en cuyo caso no habría historia. Además, las elecciones son limitadas y preestablecidas. ¿Por quién? Por Dios, por la práctica social, por la astrología. ¿Mi elección está ya determinada? Si alguien, supongamos que Dios, determinó previamente mi elección, ¿entre cuántas opciones tuvo que elegir? El asunto es difícil y tener que mencionarlo me recuerda un problema de teoría de juegos, consistente en la organización de unas elecciones de sufragio universal con un número infinito de votantes, de candidatos y de partidos políticos. En ese mundo infinito, todos podrían ganar en la primera vuelta (cf. Tarski y Solar Petit, acerca de las aplicaciones del “cardinal mensurable” de S. Ulam).

Recordemos que el supercomputador, que Molina llama Dios, sabe ya si nosotros nos inclinamos por el infierno o por el paraíso, pero como para él no hay infinito actual, sino solamente potencial, es en el estado de cosas actual que él lo sabe. Si de este modo, estando condenado actualmente al infierno, ejerzo mi libre arbitrio cambiando mi vida y volviéndome un hombre de bien, Dios sabría de inmediato que estoy salvado (según la “ciencia media”). A la inversa, aquellos que actúan sin pensar y se saltan la etapa de la elección y de la alternativa es-

“¿Es concebible una historia sin centro ni punto de decisión?”

cogen de hecho *a posteriori*: un hombre asesta un puntapié a un muro y se rompe la pierna; se felicita luego, diciéndose que lo que ha hecho está bien, sencillamente porque lo ha hecho. La soberanía de mi acción es una razón suficiente. Don Quijote no actúa de otro modo; él progresa avanzando, sigue la lógica del sinsentido, la razón de la sinrazón.

Una curiosa variación musulmana del tema de la alter-

nativa puede ser expuesta de la manera siguiente. A fin de escoger, requiero primero escoger-escoger. Y a fin de escoger-escoger, debo escoger-escoger-escoger. Cuando hay alternativa, puedo pretender hacer de ella una especie de pozo sin fondo. Supongamos ahora que eso nos lleve a Dios, es El en última instancia el que elige; si la elección es mala, es que Dios lo habrá querido así. Desde ese momento, ¿para qué escoger? Otro problema algo más práctico consiste en saber cuántas opciones necesitamos para elegir. Aceptemos que necesitamos dos, y supongamos que en nuestra historia, al final de cada episodio, hay una nueva alternativa entre dos opciones, y que cada elección sea nueva, independiente de toda estrategia global. Si hay que seguir a nuestro héroe, ¿cuántos errores puede cometer? ¿Y errores respecto de qué? En un ensayo particularmente seductor, Carlos Martinoya, especialista en palomas, propuso una descripción del ciclo ritual de los errores cometidos por los pájaros. Llevó a cabo un experimento en el que se colocaba una paloma entre dos ventanas, una repleta de alimento y la otra vacía. En lugar de modificar esta disposición —como habría hecho cualquier colomólogo—, él la dejó tal cual, de manera que pudo observar que, aunque las palomas hubieran aprendido rápidamente a dar con el alimento, llegado el momento y según ciclos cuantificables, se iban a verificar si por casualidad no lo habría también en la ventana vacía. Habiendo advertido esto, el profesor Martinoya se entregó al mismo experimento con sus colegas de la Universidad de Bochum, para comprobar, no sin sorpresa, que ellos se conducían exactamente como las palomas. Al interrogarlos, comprobó que los colegas en cuestión se mostraban incapaces de encontrar la razón de tal comportamiento, con la sola excepción de uno de ellos que adujo esta respuesta vagamente filosófica: "Es para verificar que el mundo sigue en su lugar". Si aplicáramos los ciclos de errores deliberados cometidos por las palomas a un film de aventuras, ¿descubriríamos el mismo comportamiento en sus personajes? Seamos pesimistas y supongamos que el protagonista sistemáticamente opta por la mala elección. ¿Qué historia saldría de ahí? ¿El final sería triste? ¿Habría siquiera un final? ¿Se trataría de una historia circular? A mi juicio, el resultado tendría algo que ver con una comedia: el espectador conocería de antemano la elección del protagonista y su misma elección no le haría sino reír.

Qué decir de una historia que no comportara ninguna elección y no solamente el rechazo de elegir (como Hamlet). Permítanme dar algunos ejemplos de historias sin elección o, por lo menos, de histo-

rias con elección incierta. Durante la batalla de Alcaçar Quivir, Dom Sebastião, rey de Portugal, dispone sus tropas sobre el frente musulmán y pide a sus soldados que no se muevan hasta tanto no reciban orden de hacerlo. Pero el rey no dice nada, parece casi dormido o por lo menos ausente, a mil leguas del campo de batalla. El enemigo ataca. Presintiendo la derrota, uno de los cortesanos se presenta ante el rey y le dice: *Señor, ya nos caen encima, es hora de morir. Muramos ahora* —replica el rey—, *pero muramos lentamente*, luego corre a perderse en medio de la batalla, de donde nunca más nadie lo verá reaparecer. Los portugueses que no son nada hollywoodenses, consideran su actitud como un acto de heroísmo, una forma específica de heroísmo místico. No se explica de otro modo que Dom Sebastião se haya convertido en un mito y en un modelo. Cien años más tarde, durante los Juegos Olímpicos de Los Angeles, un gran atleta portugués lleva la delantera en los 10.000 metros. De pronto, abandona la carrera. Su gesto será aplaudido por su pueblo como un acto de heroísmo. Bartleby, el héroe de la novela homónima de Melville, podría ser otro ejemplo. Su leitmotif, "Preferiría no hacerlo...", fue el eslogan de mi generación. En este bestiario de no decisiones, debemos incluir a Buda o, por lo menos, a la encarnación suya que yo prefiero, Ji Gong, llamado "el monje loco". Se puede incluir también a los heréticos justificacionistas españoles bajo su forma tardía, cuya actitud se puede resumir en esta proposición: *Desde que Cristo nos salvó, ya no hay nada más que hacer*, y lo mismo al priscilianismo. Prisciliano pensaba que para salir de una pieza había primero que golpearse contra los muros, puesto que advertir la presencia de una puerta o de una ventana era ya un acto reprehensible. Podemos prolongar esta lista con los politólogos rusos y norteamericanos que desarrollaron una teoría abstencionista, más conocida bajo la apelación de "Teoría de la resolución de conflictos". Si no me inducen a confusión los principios contradictorios de las teorías políticas que la han contaminado, en esta teoría la intervención se produce antes del conflicto, a fin de neutralizarlo. Pero esta controversia toma la forma de varios "conflictos de distracción" que tienen por tarea disolver y hacer olvidar el conflicto principal. Finalmente, para completar esta antología abstencionista, me gustaría traer a colación una extraña disciplina llamada "etnometodología", y muy especialmente una demostración práctica de la misma. Un escolar pide consejo a su maestro: *Yo que soy judío, ¿puedo casarme con una no judía?* El profesor dispone de un cierto número de respuestas posibles, breves y arbitrarias. Antes que la conversación se en-

table, él sabe que va a responder "no" a las cinco primeras preguntas, "sí" a las tres siguientes, y así sucesivamente, sin siquiera tener en cuenta su contenido. El alumno debe comentar cada una de las respuestas del maestro. A su sexta pregunta sigue el comentario siguiente: *Entonces, haga lo que yo haga, no debo presentarle a mis padres mi novia no judía*. El maestro responde: *Sí, debe hacerlo*, contradiciendo así la respuesta dada a la primera pregunta. Es posible todavía un ejemplo más dramático. El alumno podría preguntar: *¿Debo matar a mi padre?* *Sí*, respondería el maestro; a lo que el alumno diría: *Pero si lo mato, no podré partir nunca de vacaciones con él a Roma*. Y la respuesta del maestro sería: *Sí, puede*.

Es cierto que un hinchafanático de la teoría del conflicto



Escena de *L'hypothèse du tableau volé*, Raúl Ruiz, 1978.

central podrá siempre argumentar que toda instancia de repulsa o de vacilación es una forma de acción, y que toda refutación global —en la que la acción propuesta es rechazada en bloque— es lo que los filósofos de la acción llaman "actos acráticos". En un breve ensayo dedicado a Freud, Donald Davidson llamaba "principio de Platón" a la tesis según la cual un acto intencional no puede ser intrínsecamente irracional —porque, de una u otra manera, no puede ir contra los intereses de la persona actuante—, y "principio de Medea" a la idea según la cual el acto de una persona puede ir contra sus intereses o su voluntad solamente cuando es dictado por fuerzas exteriores a las cuales la persona no puede sustraerse. Más tarde, en una suerte de resumen de puntos de vista freudianos, Davidson aborda el problema central: 1) Nuestro espíritu posee estructuras semi-independientes que no siguen ciegamente las decisiones del decididor (llamémosle gobierno central); 2) Tales regiones del espíritu tienden a organizarse en poderes independientes —o espíritus independientes—, dotados de estructuras propias y religados al sujeto central por un hilo único. En un manual esotérico chino de meditación, titulado

El secreto de la flor de oro, un autor anónimo ilustra las cuatro etapas meditativas gracias a un dibujo que muestra a un chino sumido en profunda meditación, el cual, por el efecto de su concentración, logra dividirse en cinco pequeños monjes meditantes, los que a su vez se dividen en cuatro nuevos monjes; 3) Esas subestructuras semi independientes son capaces de tomar el poder sobre el conjunto y, de este modo, imponer sus decisiones al primer monje. ¿Por qué no pensar en una República en la que un partido político de pequeños monjes ganara una elección y tomase decisiones contrarias al interés de todos, por encima de toda comprensión del gran monje que es la República del Yo?

La cuestión de la decisión constituye otro de los ele-

mentos de la teoría del conflicto. El primer problema que suscita esta noción se sitúa en el plano de las palabras mismas. ¿Es concebible una historia sin centro ni punto de decisión? Personalmente, he tratado de trabajar con historias, bastante abstractas, debo admitir, utilizando lo que podría llamarse un "modelo pentadístico" o, para decirlo más sencillamente, considerando a mis personajes como una "tropa" de dados. El número de lados en los dados varía de una tropa a otra: cero, seis, infinito; pero en cada tropa aquel número es siempre idéntico. Las tropas juegan simultáneamente a cinco juegos diferentes: 1) las tropas se afrontan y entran en competencia observando las reglas del conflicto central, con frecuencia al mismo tiempo; 2) la misma tropa juega juegos de azar (lo que en los dados es perfectamente natural); 3) los dados fingen el miedo, la cólera, la alegría; se ponen disfraces y juegan a asustarse, a hacerse reír; 4) el cuarto juego es el del vértigo y su objetivo consiste en colocarse en la postura más peligrosa posible, al punto de poner en peligro la vida de toda la tropa; 5) los dados practican finalmente un quinto juego en el que intervienen apuestas a largo plazo; dirán, por ejemplo, algo así como: *Ju-*

ro no cambiarme la camisa antes de la caída de Jerusalén; o más sencillamente: Tanto como tenga vida, te amaré.

Al interior de cada dado se encuentra un número indefinido de dados en miniatura, los que poseen el mismo número de lados que el dado mayor, con la diferencia, no obstante, de que los dados interiores están ligeramente cargados, de manera que tienden a dar siempre el mismo resultado y se vuelven así "tendenciosos". La tropa se afana en tener en cuenta la artimaña de cada dado en el cómputo de cada juego, lo que confiere coherencia al conjunto. Afortunadamente, cada pequeño dado tramposo posee una especie de polvo magnético que hace converger hacia el mismo polo toda la turba de dados. En tal ejemplo, la voluntad se divide, pues, en tres elementos: comportamiento lúdico, artimaña y atracción magnética. En cada juego, las tropas se embarcan para una travesía larga y errática, pero tarde o temprano convergen hacia un punto único: el polo magnético. Al acercarse a este punto, la frecuencia y la intensidad de los juegos aumentan. Digamos ahora que esta galaxia de tropas de dados convergentes hacia un solo y único polo magnético se halla a punto de tomar una decisión. Pero este punto es tanto el punto último y/o el punto de desvanecimiento; digamos que el resultado de las colisiones de aquellos átomos dinámicos (las tropas de dados) es una sola acción, y que cada uno de ellos posee la estructura galáctica descrita más arriba. Fin de la simulación conceptual.

Volvamos ahora a una historia normal o normalizada. El protagonista se apresta a actuar. Va a tomar una decisión. Después de haber pesado el pro y el contra, llega en la medida de lo posible a tomar conciencia del efecto de su decisión. Desgraciadamente, el protagonista es un árabe del siglo XIII y no podría tomar ninguna decisión sin consultar primero el *Libro de las astucias*. Sabe que antes de decidir sobre cualquier cosa, el primer paso consiste en predisponerse a la sumisión a la voluntad divina, decisiones que deben ser tomadas imitando a Dios. Pero Dios creó el mundo utilizando *hila*, la astucia. Si bien *hila* no es el medio más rápido para alcanzar un fin, es el más sutil. Medio nunca directo, nunca evidente, puesto que Dios no podría escoger una vía demasiado meridiana. Por ejemplo, El no puede forzar a su criatura a que haga esto o lo otro, y como no se puede esperar de El que tome una decisión tendiente a provocar un conflicto, Dios debe servirse de *baram*, el desvío: artificio (*kayd*), mistificación (*khad*), trampa (*mahr*). Imaginemos un western basado en estos principios. El héroe actúa tendiendo trampas, no da nunca

(sigue en pág. 16)

taller de poesía de

Delfina Muschiatticoordinadora
de
"La Voz del Erizo"Centro Cultural Ricardo Rojas
Centro Cultural Museo Raggio

informes: 4790-6199

Jorge Fondebrider
Gerardo Gambolinitaller
de poesía
y traducción
de poesíaTel. 4831-6975
e-mail: scheinso@criba.edu.ar

el arte de leer

escritura y literatura
talleres y cursos

Susana Cella

Telefax 4953-9547
e-mail: scella@filo.uba.arTaller
coordinado por
**Arturo
Carrera**Reuniones grupales
o individuales

4313-4443

TALLERES DE
ESCRITURACoordinados por
CÉSAR BANDIN RONPOESÍA
CUENTO
Lectura, Análisis
y Corrección
Tel. 4821-9270

(viene de pág. 15)

la pelea, pero hace todo lo posible para someterse a la voluntad de Dios. Un día se encuentra frente a frente con el malo (a saber, el sheriff) en la calle principal. El malo dice: *Tú desvalijaste un banco, tienes que pagar por eso*. El bueno responde: *¿Qué quieres decir exactamente con "desvalijar un banco"? ¿Cómo puedes estar seguro de que yo desvalijé un banco? De todos modos, ¿qué hay de nuevo en lo que acabas de decir? ¿Y en qué sentido tus comentarios nos acercan a Dios?* De hecho, su reacción es muy parecida a la del filósofo inglés G. E. Moore.

Esta digresión tiene por objeto hacer hincapié en los criterios que rigen el comportamiento de la mayor parte de los personajes de los filmes que hoy provienen de una cultura particular. Al interior de esa cultura (la de los Estados Unidos), tomar una decisión es algo no solamente indispensable, sino también un hecho que implica pasar al acto de inmediato (no así en China ni en Irak). Es por eso que la consecuencia inmediata de la mayor parte de las decisiones en una tal cultura se resume en una cierta forma de conflicto, lo que no ocurre en otras culturas. Las otras maneras de pensar rechazan el vínculo causal directo entre una decisión y el conflicto que podría resultar de ella, así como rechazan la idea de que la colisión física o verbal sea la única forma del conflicto. Por desgracia, aquellas otras sociedades que mantienen en secreto sus sistemas de valores han terminado por adoptar exteriormente el comportamiento retórico de Hollywood.

Otra consecuencia, política esta vez, se desprende de la globalización de la teoría del conflicto central: paradójicamente, el *american way of life* se ha convertido en un cebo, en una máscara, algo irreal, exótico, ilustración perfecta del error lógico conocido bajo la expresión de "misplaced concreteness" (Whitehead). Un sincronismo tal entre la teoría artística y el sistema político de una nación dominante representa un caso histórico bastante raro; y lo que es más raro aún, es su aceptación por la mayor parte de los países del mundo. Las razones de esta sincronización han sido objeto ya de abundante discusión: entre los políticos y los actores existen lazos de intercambiabilidad, puesto que los unos y los otros se sirven del mismo medium, tratan de dominar las mismas técnicas de representación y practican la misma lógica narrativa —para la cual no hay que olvidar que la regla de oro exige que los acontecimientos no tengan necesidad de ser reales sino solamente realistas (Borges hacía notar que si Madame Bovary es realista, Hitler no lo es para nada). Escuché no hace mucho a un comentarista político alabar la guerra del Golfo por su carácter realista, es decir,

verosímil, y criticar la guerra en la ex Yugoslavia por no serlo, a fuerza de irracionalidad.

J. Thompson, en su libro *Actos y otros acontecimientos*, se aplica a definir las instancias de la acción. Con irresistible sentido del humor, esta estudiosa de la lógica ataca el problema del asesinato de Kennedy con ayuda de una impresionante batería de fórmulas algebraicas. Analiza ahí ciertos actos fallidos (acciones intentadas que no tuvieron lugar), así como un caso en el cual un crimen es perturbado o provocado por un concierto de armónica —a menos que el crimen sea el concierto mismo—. Cito: *Cuando usted mata a un hombre, el hecho de dirigir su arma hacia él y de apuntarle antes de disparar, ¿forma parte del disparo mismo? Es lo que yo pienso. Suponga ahora que Oswald haya hecho una pausa entre el acto de apuntar y el de disparar. Esto querría decir que su crimen contra Kennedy fue un acontecimiento discontinuo. Durante la pausa no se presentó ningún elemento vinculado al acto de disparar. Descomponer una acción en microacciones implica que éstas puedan ser independientes unas de otras. Podrían incluso contradecirse, o ser laterales a la acción principal misma —como si el interés súbito que el asesino pudiera sentir por la camisa de su víctima no fuera parte del asesinato—. Zenón, como todos saben, descomponía el espacio de un trayecto en una infinidad de segmentos. Durante años mi sueño fue filmar acontecimientos que pasaran de una dimensión a otra, que pudieran ser descompuestos en imágenes, cada una situada en una dimensión diferente, con el único fin de poder adicionarlas, multiplicarlas o dividir las, de reconstituirlas a voluntad. Si se acepta que cada figura sea reductible a un conjunto de puntos —estando cada punto situado a una distancia particular y única de los otros—, y que a partir de este conjunto se pueda "declinar" una figura en dos, tres, o en más dimensiones, se puede aceptar asimismo que el hecho de agregar o retirar dimensiones a una imagen —sin verdaderamente modificarla del todo—, puede hacerla cambiar de "lógica" y, por ende, de expresividad.*

Ya sé que se me pedirá que baje un poco a tierra y se me dirá que una película así sencillamente no es posible; que, en todo caso, no lo es de un punto de vista comercial. Me gustaría, pese a todo, hacer notar que el fundido encadenado es una manera de hacer coexistir dos imágenes tridimensionales, las que pueden ir hasta formar —como decía Russell— una imagen de seis dimensiones. Toda película, incluso ordinaria, es infinitamente compleja. Una lectura efectuada siguiendo su hilo narrativo la vuelve simple, pero en sí misma conserva su infinita complejidad. Por otra

parte, ¿qué seguridad tenemos de que en algunos años los hombres serán capaces de comprender las películas que realizamos hoy? No digo aquellos filmes reputados como difíciles, objeto de continua discusión y ampliamente comentados. Hablo de películas comerciales, las de *Rambo* o *Flash Gordon*. ¿Podrán reconocer esos hombres del futuro al héroe al pasar de una toma a la otra? Un buen espectador del futuro reconocerá inmediatamente que entre las tomas 24 y 25, Robert de Niro almorzó un plato de pastas, pero que entre las tomas 123 y 124 queda muy en claro que lo que comió a la hora de la cena fue un pollo; pero esta ruptura de la continuidad provocada por un exceso de atención le volverá imposible comprender la intriga de manera seguida. Hace algunos años,

“Borges hacía
notar que si
Madame Bovary es
realista, Hitler no
lo es para nada.”

Guy Scarpetta me señalaba que sus estudiantes de la Universidad de Reims eran incapaces de entender un film de Hitchcock, tal vez porque aquello que damos por admitido y que nos ayuda a entender una película cambia con extrema rapidez, y que los valores de la crítica sufren cambios igualmente rápidos.

Una observación final acerca de los puntos de decisión. ¿Puede una decisión contener otras más pequeñas? De modo evidente, una decisión esconde otras decisiones —puede ser hipócrita o irresponsable—; pero, ¿es divisible en unidades discretas? Incluso si no creo mucho en la consistencia de un tal problema, no puedo dejar de pensar que, al tomar una decisión —por ejemplo, la de encontrarme aquí entre ustedes—, esta misma esconde una serie de otras decisiones que nada tienen que ver con ella. Mi decisión es una máscara y, tras ella, reina el desorden, el *apeiron*. Para ser franco, había decidido no venir hoy y, sin embargo, aquí me tienen entre ustedes. ■

Notas del autor

1. John Howard Lawson, hombre de bien, muy comunista y, por lo tanto, víctima del macartismo, es autor de un tratado de construcción dramática (*Cómo escribir un guión*) que leí y releí antes de extravíarlo durante mi estada en el convento de La Merced, de Con-

cepción, en 1961, a menos que se me hubiera quedado en "El Huaso", un burdel vecino al convento. Lawson formaliza y extiende las normas narrativas que rigen la actual industria cinematográfica, y es uno de los primeros teóricos en proponer un tipo de narración que sea espejo del capitalismo imperante.

2. De la existencia de Casiano, descubridor teológico del octavo pecado capital, la *tristitia*, o aburrimiento, me enteré tardíamente gracias a Giorgio Agamben, autor de *Stanze*. Tuve más tarde el tiempo de leerlo y de descubrir una nueva manera de aburrirme.

3. Christopher Smart (1721-1771), *Jubilate agno*, se cuenta entre aquellos amigos de Newton convertidos luego en sus enemigos, y que habría que situar entre Coleridge y Blake.

4. Schopenhauer, que mejor es no presentar, es autor del *Tratado del libre arbitrio* —al que me refiero en estas páginas—, además de un estudio sobre los fantasmas como expresión de la voluntad, al cual aludo más adelante.

5. En cuanto al así llamado "Postulado Ibsen-Shaw", valga señalar que en esta expresión cabe una buena parte de las supersticiones narrativas del cine comercial norteamericano. No se olvidará que tal postulado, hasta donde yo sepa, nunca fue "postulado" al cabo de un supuesto encuentro entre ambos autores. Estos mismos no siempre aplicaron las normas que él impone: ni *Hombre y superhombre* ni *Peer Gynt* aplican la estructura del "conflicto central". La lectura norteamericana de la *Poética* de Aristóteles ha servido como coartada o como prueba de decencia y de pureza de estirpe a los cursos de construcción dramática de muchas escuelas de cine. Téngase, no obstante, la bondad de leer algunas de las últimas traducciones del original griego y se descubrirá que la mayoría de las nociones ligadas a las tres unidades quieren proponer una alternativa a la narración-saga.

6. Maine de Biran (1766-1824), filósofo francés que escribió mucho y publicó muy poco en vida, o al menos un solo libro, *Influencia del hábito en la facultad de pensar* (1802), o que, mejor dicho, pasó su vida escribiendo un libro único que no llegó finalmente a escribir, me fue dado a conocer por una cita de Russell. Pude leerlo y respetarlo no hace mucho, en una publicación de sus obras, por Vrin (París, 1995). Su sistema filosófico (pero, ¿quién soy yo para decirlo?), es mucho más complejo e interesante de lo que daba a entender Russell, y está muy lejos de ser un sub-Schopenhauer.

7. Por el contrario, sobre Engels no he cambiado de opinión...

8. Donald Davidson es autor de *Paradoxes of Irrationality* (Cambridge Press, 1982), y de *Philosophical Essays on Freud. Actions and Events* (Oxford University Press, 1986). Me fueron de gran utilidad las lecturas de "Cómo la debilidad de la voluntad puede ser posible", trabajo escrito en 1970 e incluido en este volumen; *La individuación de los eventos* (1969), y *Acontecimientos eternos y acontecimientos efímeros*.

9. De D. F. Pears, profesor en Christ Church, en Oxford, sólo utilicé su ensayo "Intención y creencia", por lo demás, el único que conozco.

10. Mrs. J. J. Thompson enseña en Harvard y de ella he utilizado su sorprendente especulación sobre la pregunta: "¿Quién mató a Kennedy? ¿Oswald o el dedo de Oswald?"

Ane Gray Harvey nació en 1928 en Massachusetts y se suicidó en 1974. Los detalles de su vida, intensa, tumultuosa y caótica, son bien conocidos: ninguna otra poeta de este siglo ha inscripto de manera tan íntima y reveladora la biografía en la obra. Fugada antes de los veinte años con Alfred Muller Sexton II (apodado Kayo), hizo un curso de modelo y vivió transitoriamente en Baltimore y San Francisco mientras su esposo estaba enrolado en la Marina. Tuvo dos hijas entre 1953 y 1955. Acosada por reiterados episodios depresivos, se le recomendó escribir como terapia, ya que los estudios a los que fue sometida revelaban en ella un inusual poder de asociación. Su primer libro, *To Bedlam and Part Way Back* (título que podría traducirse como *Al manicomio y a medias de vuelta*) fue consecuencia directa de la prescripción terapéutica y una clara ruptura con la lírica adolescente. Más tarde, desolada por los fracasos de su vida —el matrimonio, la imposibilidad de vivir con sus hijas, el abandono de sus amistades—, y lejos aún de la tierra prometida que la psicoterapia le había dejado vislumbrar, se volvió hacia Dios con un misticismo ajeno a su herencia protestante. Un sacerdote que se negó a darle el bautismo católico y los últimos sacramentos le dijo algo que —como antes su terapeuta— la mantuvo un tiempo más con vida, y escribiendo: “Dios está en su máquina de escribir”. El resultado fue *The Awful Rowing Towards God*.

Al principio, Sexton solía producir un verso medido y a veces rimado, dentro de formas



FOTO: ARTHUR FURST

ANNE SEXTON

más bien tradicionales, porque creía que el rigor la ayudaría a desarrollar, sin desenfreno, los crudos temas que prefería abordar. Con el tiempo, su verso se hizo más corto; las cesuras, más imprevisibles; las imágenes, más y más descabelladas y brillantes, a medida que aumentaba su fe en la “palabra encontrada”. La veta estrictamente confesional fue enriquecida, lentamente y con la misma radicalidad, por un disconformismo irónico e incisivo que apuntaba contra las arbitrariedades del orden social.

Aunque la poesía de Anne Sexton no siempre tuvo críticas favorables, y sufrió algunas acusaciones de exhibicionismo, acumuló honores y premios en Estados Unidos e Inglaterra. Sus lecturas públicas —de intenso nivel dramático— no dejaron de producir en el público reacciones extremas, que oscilaban entre la adhesión incondicional y la violenta repulsa. La obra justifica la intensidad de esas respuestas: la materia de la que estaba hecha la vida de la poeta —pasada por el tamiz de la disección despiadada, el brillo verbal, la audacia de los saltos metafóricos, el don de la imagen inesperada— es la misma materia de todos sus poemas, un nuevo camino para entrar en el canon y ampliar su terreno cercado. Y junto con Sexton, otras mujeres (Levertov, Rukeyser, Plath, Rich) prepararon, en el siglo XX, el terreno para una poesía en donde el mundo pudiera empezar a verse, en toda su potencia subjetiva, desde la perspectiva de una mujer.

M. R. y D. S.

Anne Sexton - traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich

El ascensor al cielo

de *To Bedlam and Part Way Back*, 1960:

Dijo la poeta al analista

Mi negocio son las palabras. Las palabras son como /etiquetas,
o monedas, o mejor, como un enjambre de abejas.
Confieso que sólo puedo ir a la quiebra por el origen de /las cosas;
como si las palabras se contaran como abejas muertas en /el ático,
desarticuladas de sus ojos amarillos y sus alas secas.
Siempre debo olvidar cómo una palabra es capaz de elegir a otra, de arrastrar a otra, hasta que tengo algo que podría haber dicho...
pero no dije.

Su negocio es vigilar mis palabras. Pero no admito nada. Hago mi mejor trabajo, por ejemplo, cuando puedo escribir mi alabanza a una máquina /tragamonedas,
aquella noche en Nevada: contando cómo el premio gordo hizo sonar tres veces la campana, sobre esa pantalla con /suerte.
Pero si usted dice que eso no es así, me pongo débil, recordando que sentía mis manos raras y ridículas y que no alcanzaban para albergar todo ese dinero crédulo.

Said the poet to the analyst: My business is words. Words are like labels, / or coins, or better, like swarming bees. / I confess I am only broken by the sources of things; / as if words were counted like dead bees in the attic, / unbuckled from their yellow eyes and their dry wings. / I must always forget how one word is able to pick / out another, to manner another, until I have got / something I might have said ... / but did not. // Your business is watching my words. But I / admit nothing. I work with my best, for instance, / when I can write my praise for a nickel machine, / that one night in Nevada: telling how the magic jackpot / came clacking three bells out, over the lucky screen. / But if you should say this is something it is not, / then I grow weak, remembering how my hands felt funny / and ridiculous and crowded with all / the believing money.

Fantasmas

Algunos fantasmas son mujeres,
ni abstractas ni pálidas,
con pechos tan flácidos como peces muertos.
No brujas, sino fantasmas
que vienen, moviendo sus brazos inútiles
como sirvientas descartadas.

No todos los fantasmas son mujeres,
he visto otros;
hombres gordos, de vientres blancos,
que lucen sus genitales como trapos viejos.
No demonios, sino fantasmas.
De uno retumban sus pasos descalzos,
mientras se tambalea sobre mi cama.

Pero eso no es todo.
Algunos fantasmas son niños.
No ángeles, sino fantasmas;
se enroscan como tazas de té rosadas
en cualquier almohada, o patalean,
mostrando sus traseros inocentes, clamando
por Lucifer.

Ghosts: Some ghosts are women, / neither abstract nor pale, / their breasts as limp as killed fish. / Not witches, but ghosts / who come, moving their useless arms / like forsaken servants. // Not all ghosts are women. / I have seen others / fat, white-bellied men, / wearing their genitals like old rags. / Not devils, but ghosts. / This one thumps barefoot, lurching / above my bed. // But that isn't all. / Some ghosts are children. / Not angels, but ghosts; / curling like pink tea cups / on any pillow, or kicking, / showing their innocent bottoms, wailing / for Lucifer.

Ama de casa

Algunas mujeres se casan con la casa.
Es como otra clase de piel; tiene un corazón,
una boca, un hígado y movimientos intestinales.
Las paredes son permanentes y rosadas,
Vean cómo está de rodillas todo el día,
lavándose fielmente de arriba a abajo.
Los hombres entran por la fuerza, atraídos como Jonás
dentro de sus carnosas madres.
Una mujer es su propia madre.

de *All My Pretty Ones*, 1962:

Eso es lo principal.

Housewife: Some women marry houses. / It's another kind of skin; it has a heart, / a mouth, a liver and bowel movements. / The walls are permanent and pink. / See how she sits on her knees all day, / faithfully washing herself down. / Men enter by force, drawn back like Jonah / into their fleshy mothers. / A woman is her mother. / That's the main thing.

Mal arte

Una mujer que escribe siente demasiado,
¡todos esos trances y portentos!
Como si el período y los hijos y las islas
no bastaran, como si las muertes y los chismes
y las verduras nunca bastaran.
Piensa que puede aconsejar a las estrellas.
Una escritora es esencialmente una espía.
Amor mío, esa chica soy yo.

Un hombre que escribe sabe demasiado,
¡todos esos ensalmos y fetiches!
Como si las erecciones y los congresos y los productos
no bastaran; como si las máquinas y los galeones
y las guerras nunca bastaran.
Con muebles usados construye un árbol.
Un escritor es esencialmente un delincuente.
Amor mío, ese hombre sos vos.

Sin amarnos nunca a nosotros mismos,
odiando hasta nuestros sombreros y zapatos,
nos amamos el uno al otro, bienamado, bienamada.
Nuestras manos son celestes y suaves.
Nuestros ojos están llenos de terribles confesiones.
Pero cuando nos casamos,
los hijos se marchan, asqueados.
Hay demasiada comida y no queda nadie
para comerse toda esa pavorosa abundancia.

The black art: A woman who writes feels too much, / those trances and portents! / As if cycles and children and islands / weren't enough; as if mourners and gossips / and vegetables were never enough. / She thinks she can warn the stars. / A writer is essentially a spy. / Dear love, I am that girl. // A man who writes knows too much, / such spells and fetiches! / As if erections and congresses and products / weren't enough; as if machines and galleons / and wars were never enough. / With used furniture he makes a tree. / A writer is essentially a crook. / Dear love, you are that man. // Never loving ourselves, / hating even our shoes and our hats, / we love each other, precious,

precious./ Our hands are light blue and gentle./ Our eyes are full of terrible confessions./ But when we marry./ the children leave in disgust./ There is too much food and no one left over/ to eat up all the weird abundance.

Agua

Somos pescadores en una escena plana.
Nos pasamos todo el día enamorados del agua.
Los peces están desnudos.
Los peces están siempre despiertos.
Son del color de las cucharas viejas
y el caramelo.
El sol se estira hacia abajo
pero el piso no está a la vista.
Sólo las rocas son blancas y verdes.
¿Quién sabe qué ocurre en los salones sumergidos?

Es raro ver al somorgujo traspasar
el techo del lago amarillo
como un jorobado en traje a cuadros
que arrastra sus grandes pies.
Sólo su cabeza y su cuello pueden respirar.
Lanza su canto de tírolés.
Se sumerge en él
como el piloto
que toda la noche se mece en su hamaca, llamando
yo he visto, yo he visto.

El agua es peor que la mujer.
Llama a un hombre para vaciarlo.
Debajo de nosotros
doce princesas danzan toda la noche,
agotando a sus amantes, abandonándolos después.
Yo he conocido el agua.
He cantado toda la noche
para el último cargamento de muchachos.
He cantado toda la noche
para las bocas que más tarde salen a flote,
una a una,
sosteniendo un arruinado zapato de mujer.

Water: We are fishermen in a flat scene./ All day long we are in love with water./ The fish are naked./ The fish are always awake./ They are the color of old spoons/ and caramels./ The sun reaches down/ but the floor is not in sight./ Only the rocks are white and green./ Who knows what goes on in the halls below?// It's queer to meet the loon falling in/ across the top of the yellow lake/ like a checkered hunchback/ dragging his big feet./ Only his head and neck can breathe./ He yodels./ He goes under yodeling/ like the first mate/ who sways all night in his hammock, calling/ I have seen, I have seen./ Water is worse than woman./ It calls to a man to empty him./ Under us/ twelve princesses dance all night./ exhausting their lovers, then giving them up./ I have known water./ I have sung all night/ for the last cargo of boys./ I have sung all night/ for the mouths that float back later./ one by one./ holding a lady's wornout shoe.

de *Love Poems*, 1969:

Nadando al desnudo

En el sudoeste de Capri
encontramos una pequeña gruta desconocida
donde no había nadie y
la penetramos completamente
y dejamos que nuestros cuerpos perdieran toda
su soledad.

Todo lo que hay de pez en nosotros
escapó por un minuto.
A los peces reales no les importó.
No perturbamos su vida personal.
Nos deslizamos tranquilamente sobre ellos
y debajo de ellos, soltando
burbujas de aire, pequeños
globos blancos que ascendían
hasta el sol junto al bote
donde el botero italiano dormía
con el sombrero sobre la cara.

Un agua tan clara que se podía
leer un libro a través de ella.
Un agua tan viva y tan densa que se podía
flotar apoyando el codo en ella.
Me tendí allí como en un diván.
Me tendí allí como si fuera
la *Odalisca roja* de Matisse.
El agua era mi extraña flor.
Hay que imaginarse una mujer
sin toga ni faja

tendida sobre un sofá profundo
como una tumba.

Las paredes de esa gruta
eran de todos los azules y
dijiste: "¡Mira! Tus ojos
son color mar. ¡Mira! Tus ojos
son color cielo". Y mis ojos
se cerraron como si sintieran
una súbita vergüenza.

The nude swim: On the southwest side of Capri/ we found a little unknown grotto/ where no people were and we/ entered it completely/ and let our bodies lose all/ their loneliness./ All the fish in us/ had escaped for a minute./ The real fish did not mind./ We did not disturb their personal life./ We calmly trailed over them/ and under them, shedding/ air bubbles, little white/ balloons that drifted up/ into the sun by the boat/ where the Italian boatman slept/ with his hat over his face./ Water so clear you could/ read a book through it./ Water so bouyant you could/ float on your elbow./ I lay on it as on a divan./ I lay on it just like/ Matisse's *Red Odalisque*./ Water was my strange flower./ One must picture a woman/ without a toga or a scarf/ on a couch as deep as a tomb./ The walls of that grotto were/ everycolor blue and/ you said, "Look! Your eyes/ are seacolor. Look! Your eyes/ are skycolor." And my eyes/ shut down as if they were/ suddenly ashamed.

La balada de la masturbadora solitaria

La muerte es el fin de cualquier relación.
Ella es mi taller. Al salir, con ojo huidizo,
de la tribu de mí, la respiración
descubre que te fuiste. Horrorizo
a los que están al lado. Me he satisfecho.
Sola, de noche, desposo mi lecho.

Dedo a dedo, ahora ella es para mí.
No está muy lejos. Es mi estandarte.
La taño como una campana. Allí
descanso, en la sombra en que solías montarte.
Me tomaste sobre las flores de la manta de raso.
Sola, de noche, con la cama me caso.

Por ejemplo esta noche, mi vida,
en que cada pareja suma,
girando y girando, abajo, arriba,
el dos abundante sobre lana y pluma,
de rodillas, en lucha, en un abrazo:
sola, de noche, con la cama me caso.

De mi cuerpo me escapo de esta manera,
un milagro molesto ¿Sería muy osada
si la feria de los sueños exhibiera?
Estoy ofrecida. Crucificada.
Mi confite le decías con acento goloso.
Sola, de noche, la cama desposo.

Llegó después mi rival de oscura mirada,
señora del agua, erguida en la arena,
con dedos de piano, la voz aflautada,
y en la boca una afrenta.
Yo fui barrida como se barre un desecho.
Sola, de noche, desposo mi lecho.

Lo que hizo ella fue llevarte
como una se lleva una oferta del perchero;
yo me partí como una piedra se parte.
Devolví tus libros, tus cañas, tus anzuelos.
El diario dice que desposaste a esa dama.
Sola, de noche, me caso con la cama.

Muchachos y chicas son uno esta noche.
Ellos sueltan blusas, abren braguetas,
apagan las luces, desabrochan los broches.
Las criaturas brillantes, de mentiras repletas
entre sí se devoran. Están más que ahítas.
Sola, de noche, con la cama es mi cita.

The ballad of the lonely masturbator: The end of the affair is always death./ She's my workshop. Slippery eye./ out of the tribe of myself my breath/ finds you gone. I horrify/ those who stand by. I am fed./ At night, alone, I marry the bed./ Finger to finger, now she's mine./ She's not too far. She's my encounter./ I beat her like a bell. I recline/ in the bower where you used to mount her./ You borrowed me on the flowered spread./ At night, alone, I marry the bed./ Take for instance this night, my love./ that every single couple puts together/ with a joint overturning, beneath, above./ the abundant two on sponge and feather./ kneeling and pushing, head to head./ At night alone, I marry the bed./ I break out of my body this way./ an annoying miracle. Could I/ put the dream market on display?/ I am spread out. I crucify./ My little plum is what you said./ At night, alone, I marry the bed./ Then my black-

eyed rival came./ The lady of water, rising on the beach./ a piano at her fingertips, shame/ on her lips and a flute's speech./ And I was the knock-kneed broom instead./ At night, alone, I marry the bed./ She took you the way a woman takes/ a bargain dress off the rack/ and I broke the way a stone breaks./ I give back your books and fishing tack./ Today's paper says that you are wed./ At night, alone, I marry the bed./ The boys and girls are one tonight./ They unbutton blouses. They unzip flies./ They take off shoes. They turn off the light./ The glimmering creatures are full of lies./ They are eating each other. They are overfed./ At night, alone, I marry the bed.

Descalza

Amarme sin zapatos
significa amar mis largas piernas tostadas,
mis queridas, tan buenas como cucharas;
y mis pies, esos dos niños a los que han dejado
salir a jugar desnudos. Intrincados nudos,
los dedos de los pies. Ahora desatados.
Y lo que es más, están las uñas y
los prensiles empalmes de empalmes y
los diez peldaños, raíz por raíz.
Todos ellos vivos y audaces, este chiquito
puso un huevito y este otro se lo comió.
Largas piernas tostadas y largos dedos tostados.
Más arriba, querido, la mujer
entona sus secretos, casitas,
pequeñas lenguas que te hablan.

No hay nadie más que nosotros
en esta casa sobre una lengua de tierra.
El mar tiene una campana en el ombligo.
Y durante toda una semana, soy
tu criada descalza. ¿Te gusta el salame?
No. ¿Preferirías un scotch?
No. En realidad no bebes. Bebes
de mí. Las gaviotas matan peces,
gritando como niños de tres años.
La rompiente es un narcótico que repite
yo soy, yo soy, yo soy
toda la noche. Descalza,
recorro tu espalda, tocándola
como un tambor,
De mañana, entro y salgo corriendo
por una y otra puerta de la cabaña
jugando a ver si me alcanzás.
Ahora me atrapás por los tobillos.
Ahora vas subiendo por las piernas
y das en el blanco acribillando
el centro de mi hambre.

Barefoot: Loving me with my shoes off/ means loving my long brown legs./ sweet dears, as good as spoons/ and my feet, those two children/ let out to play naked. Intricate nubs./ my toes. No longer bound./ And what's more, see toenails and/ prehensile joints of joints and/ all ten stages, root by root./ All spirited and wild, this little/ piggy went to market and this little piggy/ stayed. Long brown legs and long brown toes./ Further up, my darling, the woman/ is calling her secrets, little houses./ little tongues that tell you./ There is no one else but us/ in this house on the land spit./ The sea wears a bell in its navel./ And I'm your barefoot wench for a/ whole week. Do you care for salami?/ No. You'd rather not have a scotch?/ No. You don't really drink. You do/ drink me. The gulls kill fish./ crying out like three-year-olds./ The surf's a narcotic, calling out./ I am, I am, I am/ all night long. Barefoot./ I drum up and down your back./ In the morning I run from door to door/ of the cabin playing *chase me*./ Now you grab me by the ankles./ Now you work your way up the legs/ and come to pierce me at my hunger mark.

de *The Awful Rowing Towards God*, 1975:

Nieve

Nieve,
bendita nieve,
que sale del cielo
como moscas desteñidas.
El suelo ya no está desnudo.
El suelo se ha puesto su ropa.
Los árboles asoman entre sábanas
y cada rama tiene una media de Dios.
Hay esperanza.
Hay por todas partes esperanza.
La muerdo.
Alguien me dijo una vez:
no muerdas hasta no saber
si es piedra o es pan.
Lo que muerdo es todo pan,

esponjoso, leudado como una nube.

Hay esperanza.
Hay por todas partes esperanza.
Hoy Dios da leche y
yo tengo el balde.

Snow: Snow./ blessed snow./ comes out of the sky like bleached flies./ The ground is no longer naked./ The ground has on its clothes./ The trees poke out of sheets/ and each branch wears the sock of God./ There is hope./ There is hope everywhere./ I bite it./ Someone once said:/ Don't bite till you know/ if it's bread or stone./ What I bite is all bread./ rising, yeasty as a cloud./ There is hope./ There is hope everywhere./ Today God gives milk and/ I have the pail.

Frenesí

No soy perezosa.
No consumo la anfetamina del alma.
Cada día
tipeo al Dios
en el que cree mi máquina de escribir.
Muy rápido. Muy intenso,
como un lobo sobre un corazón vivo.

Perezosa no.
Cuando alguien perezoso, dicen,
mira hacia el cielo,
los ángeles cierran las ventanas.

Oh ángeles,
dejen las ventanas abiertas
para que yo pueda entrar
y robar cada objeto,
objetos que me digan que el mar no
/agoniza,
objetos que me digan que el polvo desea
/vida,
que el Cristo que marchó por mí
marchó sobre tierra verdadera
y que este frenesí,
como de abejas picando el corazón
toda la mañana,
hará que los ángeles
dejen sus ventanas abiertas,
tan grandes como una bañera inglesa.

Frenzy: I am not lazy./ I am on the amphetamine of the soul./ I am, each day/ typing out the God/ my typewriter believes in./ Very quick. Very intense./ like a wolf at a live heart./ Not lazy./ When a lazy man, they say./ looks toward heaven./ the angels close the windows./ Oh angels./ keep the windows open/ so that I may reach in/ and steal each object./ objects that tell me the sea is not dying./ objects that tell me the dirt has a life-wish./ that the Christ who walked for me./ walked on true ground/ and that this frenzy/ like bees stinging the heart all morning./ will keep the angels/ with their windows open./ wide as an English bathtub.

El ascensor al cielo

Como dijo el bombero:
No tome una habitación más arriba del
/quinto piso
en ningún hotel de Nueva York.
Tienen escaleras más altas
pero nadie se atreve a subir más alto.
Como dijo el *New York Times*:
El ascensor siempre llega
al piso donde hay fuego
y se abre automáticamente
y no vuelve a cerrarse.
Estas son las advertencias
que una debe olvidar
cuando está saliendo de sí misma.
Cuando una va a estrellarse contra el cielo.
Muchas veces he ido más allá
del quinto piso,
izada hacia arriba, pero sólo una
subí hasta el final.
Piso sesenta:
pequeñas plantas y cisnes inclinados
sobre su tumba.
Piso doscientos:

montañas con la paciencia de un gato,
el silencio calzado con pantuflas.
Piso quinientos:
cartas y mensajes con siglos de vejez,
aves para beber,
una cocina de nubes.
Piso seis mil:
las estrellas,
esqueletos en llamas,
con brazos que cantan.
Y una llave,
una llave muy grande,
que abre algo –
alguna puerta útil –
en algún lugar –
allá arriba.

Riding the elevator into the sky: As the fireman said:/ Don't book a room over the fifth floor/ in any hotel in New York./ They have ladders that will reach further/ but no one that will climb them./ As the *New York Times* said:/ The elevator always seeks out/ the floor of the fire/ and automatically opens/ and won't shut./ These are the warnings/ that you must forget/ if you're climbing out of yourself./ If you're going to smash into the sky./ Many times I've gone past/ the fifth floor./ cranking upward./ but only once/ have I gone all the way up./ Sixtieth floor/ small plants and seans bending/ into their grave./ Floor two hundred/ messages and letters centuries old./ birds to drink./ a kitchen of clouds./ Floor six thousand:/ the stars./ skeletons on fire./ their arms singing./ And a key./ a very large key./ that opens something-/ some useful door-/ somewhere-/ up there.

Un cable delgado

Mi fe
es un gran peso
colgado de un cable pequeño,
como la araña
que cuelga a su bebé de un hilo,
como la viña,
que con una ramita
sostiene uvas
como globos oculares,
como muchos ángeles
que bailan en una cabeza de alfiler.

Dios no necesita
demasiado cable para llegar allí,
sólo una delgada vena
por la que la sangre va y viene,
y un poco de amor.
Como ya se ha dicho:
el amor y la tos
no pueden disimularse.
Ni siquiera una pequeña tos.
Ni siquiera un pequeño amor.
Así que si sólo tienes un cable delgado,
a Dios no le importa.
Llegará a tus manos
con la misma facilidad con que diez
/centavos
dejaban en tus manos una Coca.

Small wire: My faith/ is a great weight/ hung on a small wire./ as doth the spider/ hang her baby on a thin web./ as doth the vine./ twiggy and wooden./ hold up grapes like eyeballs./ as many angels/ dance on the head of a pin./ God does not need/ too much wire to keep Him there./ just a thin vein./ with blood pushing back and forth in it./ and some love./ As it has been said:/ Love and a cough/ cannot be concealed./ Even a small cough./ Even a small love./ So if you have only a thin wire./ God does not mind./ He will enter your hands/ as easily as ten cents used to/ bring forth a Coke.

de 45 *Mercy Street*, 1976; póstumo:

Alimento

Quiero leche de madre,
esa buena sopa agria.
Quiero pechos que canten como
/berenjenas
y arriba una boca que forme besos.

Quiero pezones como frutillas tímidas
porque necesito chupar el cielo.
También necesito morder
como se muerde una zanahoria.
Necesito brazos que acunen,
dos limpias valvas de almejas cantando
/océano.
Además necesito malezas para comer
porque son la espinaca del alma.
Estoy hambrienta y me das
un diccionario para descifrar.
Soy un bebé envuelto en su aullido rojo
y echás sal en mi boca.
Tus pezones están cosidos como suturas
y aunque chupo
chupo aire
y hasta la gran azúcar gorda se aleja.
¡Decíme! ¡Decíme! ¿Por qué?
Necesito alimento
y vos te vas leyendo el diario.

Food: I want mother's milk./ that good sour soup./ I want breasts singing like eggplants./ and a mouth above making kisses./ I want nipples like shy strawberries/ for I need to suck the sky./ I need to bite also/ as in a carrot stick./ I need arms that rock./ two clean clam shells singing ocean./ Further I need weeds to eat/ for they are the spinach of the soul./ I am hungry and you give me/ a dictionary to decipher./ I am a baby all wrapped up in its red howl/ and you pour salt into my mouth./ Your nipples are stitched up like sutures/ and although I suck/ I suck air/ and even the big fat sugar moves away./ Tell me! Tell me! Why is it?/ I need food/ and you walk away reading the paper.

El riesgo

Cuando una hija hace un intento de suicidio
y la chimenea se derrumba como un
/borracho
y la perra se come su propia cola
y la cocina hace estallar su pava reluciente
y la aspiradora se traga su bolsa
y el inodoro se lava con lágrimas
y la balanza del baño pesa al fantasma
de la abuela y las ventanas,
esos pedazos de cielo, derivan como botes
y el césped se enrolla en el jardín
y la madre yace en su cama matrimonial
y se come el corazón como si fueran dos
/huevos.

The risk: When a daughter tries suicide/ and the chimney falls down like a drunk/ and the dog chews her tail off/ and the kitchen blows up its shiny kettle/ and the vacuumcleaner swallows its bag/ and the toilet washes itself in tears/ and the bathroom scales weigh in the ghost of/ the grandmother and the windows./ those sky pieces, ride out like boats/ and the grass rolls down the driveway/ and the mother lies down on her marriage bed/ and eats up her heart like two eggs.

Gustar, amar

Afrodita,
mi señora de Cape Town,
madre mía, hija mía,
yo, de tu mismo sexo
con la mirada perdida, a tu diestra,
tengo poco que decir sobre GUSTAR y
/AMAR.
Te sueño nórdica y de más de un metro
/ochenta,
te sueño enmascarada y con sangre en la
/boca,
pero aquí estás rodeada de cachorros y
/gatitos,
suscripta a cinco revistas ecológicas,
pasando por un tamiz a todos los negros
/de Sudáfrica
y sacándolos en un Barco Libre,
/lamiéndolos
como si fueran golosinas, porque gustarte
/te gustan todos,
pero amarlos... ¿quién sabe?

Te pido que inspecciones mi corazón
y des nombre a sus imágenes.
Abro las puertas de tu corazón
Y veo a todas tus hijas sentadas alrededor
/de una fogata.
Están sentadas como frutas que esperan
/ser cortadas.
Yo soy una de ellas. La que está tomando
/whisky.
Al pasar me saludás con un gesto y yo
/alzo la vista
hasta tu gran cabeza rubia y sonrío.
Todas cantamos como en vacaciones
y entonces empezás a llorar,
desplomándote hecha un ovillo,
asqueada.

¿Qué hacemos?
¿Te besamos para consolarte?
No. No. Todas nos alejamos suavemente.
Nos quedaríamos a cuidarte pero
somos demasiadas y estamos demasiado
/preocupadas
para ayudarte. Es el amor quien se aleja
y sin embargo tenemos bocas terribles
y suaves manos de leche.
Estamos preocupadas por *gustar*.
Nos alejamos como *amar*.

Hija de todas nosotras,
Afrodita,
nos quedaríamos a telegrafiar a Dios,
seríamos tan madres como seis cocinas,
les daríamos lecciones a los médicos
pero nos vamos, con las manos vacías,
porque no sos nadie.

Ni nuestra.
Alguien suave que toca
el piano lunes y viernes
y examina nuestros crímenes buscando
/defectos.

Rubia señora,
¿nos amás, amás, amás?
Como amo a América, podrías mascullar,
antes de quedarte dormida.

To like, to love: Aphrodite./ my Cape Town lady, my mother, my daughter./ I of your same sex/ goggling on your right side/ have little to say about LIKE and LOVE./ I dream you Nordic and six foot tall./ I dream you masked and blood-mouthed./ yet here you are with kittens and puppies./ subscribing to five ecological magazines./ sifting all the blacks out of South Africa/ onto a Free-Ship, kissing them all like candy./ liking them all, but love? Who knows?/ I ask you to inspect my heart/ and name its pictures./ I push open the door to your heart/ and I see all your children sitting around a campfire./ They sit like fruit waiting to be picked./ I am one of them. The one sipping whiskey./ You nod to me as you pass by and I look up/ at your great blond head and smile./ We are all singing as in a holiday/ and then you start to cry./ you fall down into a huddle./ you are sick./ What do we do?/ Do we kiss you to make it better?/ No. No. We all walk softly away./ We would stay and be the nurse but/ there are too many of us and we are too worried to help./ It is love that walks away/ and yet we have terrible mouths/ and soft milk hands./ We worry with like./ We walk away like love./ Daughter of us all./ Aphrodite./ we would stay and telegraph God./ we would mother like six kitchens./ we would give lessons to the doctors/ but we leave, hands empty./ because you are no one./ Not ours./ You are someone soft who plays/ the piano on Mondays and Fridays/ and examines our murders for flaws./ Blond lady./ do you love us, love us, love us?/ As I love America, you might mutter./ before you fall asleep.

de *Words for Dr. Y*, 1978:

Jenaro Talens

Mecánica menuda

Quando un appetito maligno mi spingeva negli amori mortali,
 lodavo la vita.
 Ora che considero, anch'io, l'amore come una garanzia della
 specie, ho in vista la morte.
Giuseppe Ungaretti

Trece fragmentos
para un monólogo
sobre el error

I

Una ceniza blanca como nieve
 cubre hoy las palabras en las que creí.
 La muerte es una flor que se abre sólo
 una vez, pálida y ojerosa, entre los pensamientos
 y la hojarasca de las sensaciones.
 Un corazón ajeno late aún
 bajo la lluvia inhóspita de junio
 y el espacio nocturno
 se ilumina
 de ti.

II

Reconocer que muero cuando mueres,
 que resucito cuando resucitas,
 hace ya tiempo que lo descubrí.
 Comprendo que te aterre
 no saber ya si le hablas a una imagen
 donde no estoy o si
 es un rumor que sube de los árboles
 como otra forma de conversación:
 el ronroneo de un ser que no contiene
 sino su propio esfuerzo en la sospecha,
 esa sospecha mutua que recorre
 las nervaduras hondas de mi boca.

III

No es la apariencia de ti lo que me entregas
 cuando vienes hasta el territorio de mi intimidad,
 sino la noche en que te pierdes,
 una vez más, sin ser
 ni lumbre ni sosiego.
 Es como si mi mundo
 ya no existiera o fuese la caída
 lo que te acoge y te sostiene,
 un palpito perverso:
 saber que hemos leído tantas cosas
 y no haber consumado la aventura,
 ni su estremecimiento,
 ni el placer.

IV

Inmóvil bajo la luz vacilante del atardecer,
 percibo con dificultad
 el vaivén de las lámparas que alumbran
 todo ese extraño anverso de tu lejanía.
 En él descubro mi chisporroteo
 e intento en vano arrojar sombra
 sobre el poso que deja tu dolor.
 Veo imágenes vagas
 en torno a mí. Tal vez
 sean simples huellas irreconocibles
 de algún nosotros que aún no existe pero que vendrá,
 libre, tú, al fin, de mis repeticiones;
 preso yo en ti, como un escalofrío.

V

Acércate hasta mí,
 voz que dice tu nombre
 junto a esos pájaros del alba
 que escuchan en la fronda
 cómo murmura el viento,

horma de luz para mi travesía,
 labios donde el silencio es anfitrión,
 brazos y piernas de la madrugada,
 ojos, espalda, pero no refugio,
 sino el incendio súbito de un bosque.
 húmeda gruta donde busco abrigo
 con los primeros días del verano.

VI

Para quien no conoce
 cómo acceder a la nostalgia,
 el tiempo es vínculo y corteza
 sobre una pulpa transparente
 de claridad. Pensamos que la noche
 recubre el ser y el tacto es quien nos une,
 nuestra manera de sentir, ¿lo sabes,
 tú, cuerpo mío? ¿dónde
 te encontraré, si sólo
 eres rosa de nadie y, aún así, real?

VII

"Abrásame en tu luz; quiero que dure
 esta pequeña muerte, sin reproche,
 aunque sepamos que ninguna noche
 es eterna", dijiste. Con su endure-
 cida corteza, el mundo nos cubría.
 "Hazme parte de ti; soy tu destino".
 Como una antorcha en medio del camino
 prendiste fuego a mi terror; el día
 llamó a las puertas de la madrugada
 y apagamos su sed, en la frontera
 de una pasión. La misma que hoy quisiera
 ser humo y sombra o todo, siendo nada.
 Callo y escucho el eco de un zumbido:
 lo que serás, lo que eres, lo que has sido.

VIII

Pero no hay símbolos que sirvan
 para salvar un alba clara.
 La corta historia junto al mar es todo
 lo que ahora veo y reconozco. Sé
 que he de morir contigo en esa muerte
 sin que otro cuerpo me desvele, ni
 sea otra palabra que la tuya
 la que busque encontrarme,
 sombra volátil, entre labio y labio.
 Hay otros mundos más allá
 de la ansiedad incontrolable
 que nos iguala con nosotros, como
 existen también olas
 que nos arrojan a otras playas.
 En este lado, sin embargo, sólo
 se yergue el fuego de un deseo
 único, faro que no alumbra y gira,
 igual que las tormentas, a mi alrededor.

IX

Recuérdalo al partir:
 ¿Quién te acompañará,
 a solas en tu sueño,
 cuando mi voz se apague, sino yo?
 El aire es nuestro; asúmelo, no olvides
 que el hábito destruye y que los nombres,
 si están escritos en la arena, escapan
 a la pasión. Un bálsamo los borra
 porque salir de sí, ser el reflejo,
 o no, del uno sobre el otro
 nos exige aceptar la sinrazón
 con que tú y yo nos confundimos
 en la otra cara de nosotros, en
 un orden delicado que se descompone
 sin que resulte fácil de explicar. ¿No ves
 el pozo ciego en que te busco? Di.

X

Ir hasta el borde con las mismas manos
 con que te escribo y te recorro
 y destensar la cuerda (hilos de sol
 que me dibujen a través de ti);
 llevarte como tatuaje
 en la memoria incierta de mi piel
 hasta que te conviertas, al final de todo,
 en una cicatriz que sólo duela
 de tanto en tanto, cuando esté nublado
 en mi interior, y el viento a mis espaldas,
 con ojos apagados, me empuje sin cesar.

XI

Ya llega el alba, cuerpo mío,
 sin que te importe que con ella
 sepas que es hora de partir. Yo sólo
 cuento tu historia como la escuché.
 Era una vez un hálito. El azar
 quiso que apareciese,
 como una imprevisible
 fulguración. Tal vez la noche ardía
 sin pretenderlo, pero no-
 sotros supimos propagar el fuego
 y consumirnos en sus llamas.

XII

Adiós, murmuró el aire. Quién si no
 pudo saber que yo escuchaba
 con la inconsciencia de su crepitar.
 ¿Entiendes ahora mis porqués?
 Las piedras que hoy irrumpen
 en lo que fue un camino hacia ti, ya
 estaban (aunque no las vi).
 Eso no importa, sin embargo. Dicen
 que así es como la noche se convierte en día.

XIII

El despertar del tiempo me sorprende
 sin otra coartada que no comprender
 ni la inquietud ni la impudicia.
 Sé que nunca hubo sangre ni tampoco fuego
 en lo que yo creía simples puestas de sol.
 Frases tan sólo dichas, al caer la tarde,
 como un precipitado de quien fui.
 Por eso tu otra voz, donde me instalo,
 anuncia una vejez que ya no temo.
 ¿Escuchas? No estoy solo
 porque una aurora diferente
 hace su asomo por las galerías.
 Mi soledad es música,
 y es música también
 ese tic-tac de una memoria aún
 no nacida que, más
 allá de todos mis silencios,
 seguirá dando, cuando me haya ido,
 testimonio de ti.

Aporía de la representación

No ver cuando regrese la mañana
 las letras de tu nombre,
 sino el fragor del mundo,
 sobre el que cae, gota a gota,
 la verdadera lágrima del cielo.
 Y así, avanzando por los márgenes
 en donde lluvia, augurio y luz se funden,
 aprender a vivir.

Ginebra-Madrid-Ginebra, mayo-julio 2000

Apuntes para una supersolapa

"Turreta Thomé, como la zarza ardiente, es quien es, más allá del encendido rumor de la gran poesía concoplantina que en sus versos se escucha como un sonido de fondo; y es portador de una voz lírica que vitaliza la literatura más que literaturizar la vida."

por Daniel Samoilovich

La manera como Kavafis entregó su obra, casi en fascículos privados, así ha ido produciendo su poesía Alberto Turreta Thomé, en medio de no pocas vicisitudes; así ha inundado el cauce argentino si bien ha conmovido más fuera de su patria que dentro mismo de ella. En Colombia, por ejemplo, la admiración por su obra abarca una impositada gama de poetas a pesar de la siempre insuficiente difusión de toda Poesía y la argentina en particular. Los colombianos más jóvenes han reconocido con entusiasmo su obra que bajo una forma señaladamente clásica esconde un decir rico y audaz que no escatima el aprovechamiento de aquello logrado en el pasado, sumándose, al decir de Ezra Ponds, al cauce de la Poesía de todo tiempo y lugar. Por su palabra se hace vivo el pasado, se estremece el presente, se atisba no sin cierta esperanza el porfutura del hombre-ciudadano acozado por los males del siglo y se goza en el decir de sus versos una hermosa dramática en su cantar mediante un ritmo muchas veces lacerante, en tanto convoca los secretos resortes de dolor que en todo homínido latitan, tanto más cuanto que nuestro presente encierra a cada Hombre en su soledad, después de haberle convocado a tantas aventuras sangrientas o no del todo justificadas y generado tanto sufrimiento homínido el etcétera etcétera de nuestro siglo o milenio, ver después. La audacia soterrada de Turreta Thomé se enraza en la capacidad de hacer suyo el lenguaje puesto al entero servicio de la transfiguración que exige el poema; el idioma, forzado —como debe ocurrir y ocurre— a crear el misterio de una verdad propia, bajo bella forma, y por ello universal, sugiere a través de esa universalidad un mundo diverso cuyo sitio es sin duda el mañana, así coloreado, pese a todo, de una súbita esperanza; aunque también pudiera ser su emplazamiento y fortaleza el pasado con su malencónico tañido, al borde mismo del silencio y la difuminación. Su obra parece que surgiera de una hipérbole, cuyos extremos en su irreverencia inducen el azar: la génesis de lo creado, la pérdida del aura de la unicidad.

En esa fuga de líneas antagónicas coexisten dimen-

siones distintas en un equilibrio teleológico; pero si pasado y futuro así se tensan, es en rigor porque sus poemas parecen rozar el presente absoluto, estar más allá del lenguaje, conservar algo del brillo cegador de la página en blanco donde otrora fueron inscriptos. Esto es posible porque las palabras de Turreta Thomé, escapadas de su celda léxica, (con)fundiéndose con el mundo, gen/eran un vacío semántico, un espacio (pre)destinado a (con)turbar el proyecto histórico dominante, al combinar lo abstracto y lo concreto en un estado sin estructura pensable y que por lo mismo (dis)turba por analogía el Orden establecido, introduciendo en ese orden la lógica Otra de la transgresión. Este poeta logra asimismo una mancomunidad en la diversidad con los más avezados poetas de la Cuenca del Plata (Momolina, Jujuorroz, Santa Teresa, monja y visionaria, Vivente Lesandre, Settimio Guerra, Pistarnik, Olga Orozco) aunque este argentino no sacrifique para observar, vivir y definir el mundo de ahora su lirismo rai-gal: Turreta Thomé, como la zarza ardiente, es quien es, más allá del encendido rumor de la gran poesía concoplantina que en sus versos se escucha como un sonido de fondo; y es portador de una voz lírica que vitaliza la literatura más que literaturiza la vida; y algún día nos será necesario acuñar el verbo "turretizar" para describir la singularísima operación que él articula sobre la realidad, transmutándola a su precioso y evocador lenguaje; y decir de una vida que es "turrética" si a la suya se asemeja, ya en lo intenso, ya en lo diverso, ya en lo proficuo y profundo de la vocación; y decir de un verso o una frase que es "puro Turreta" si se arrimare siquiera en parte a su dicción por lo bello y soñador de sus efectos y manipulaciones.

Nació Turreta Thomé a la vida el 18 de octubre de 1952 en San Miguel de Rocha, ciudad en la que esencialmente reside. Es abogado, mediador, escritor y básicamente poeta. Fue docente universitario, funcionario judicial, artista plástico, diagramador, periodista, buzo (quizás no aporte) y gerente legal de un banco. A la fecha trabaja como sesor cultural de la Honorable Alcaldía sanmiquelina. A paixão pela poesia e antiga nele, mas o

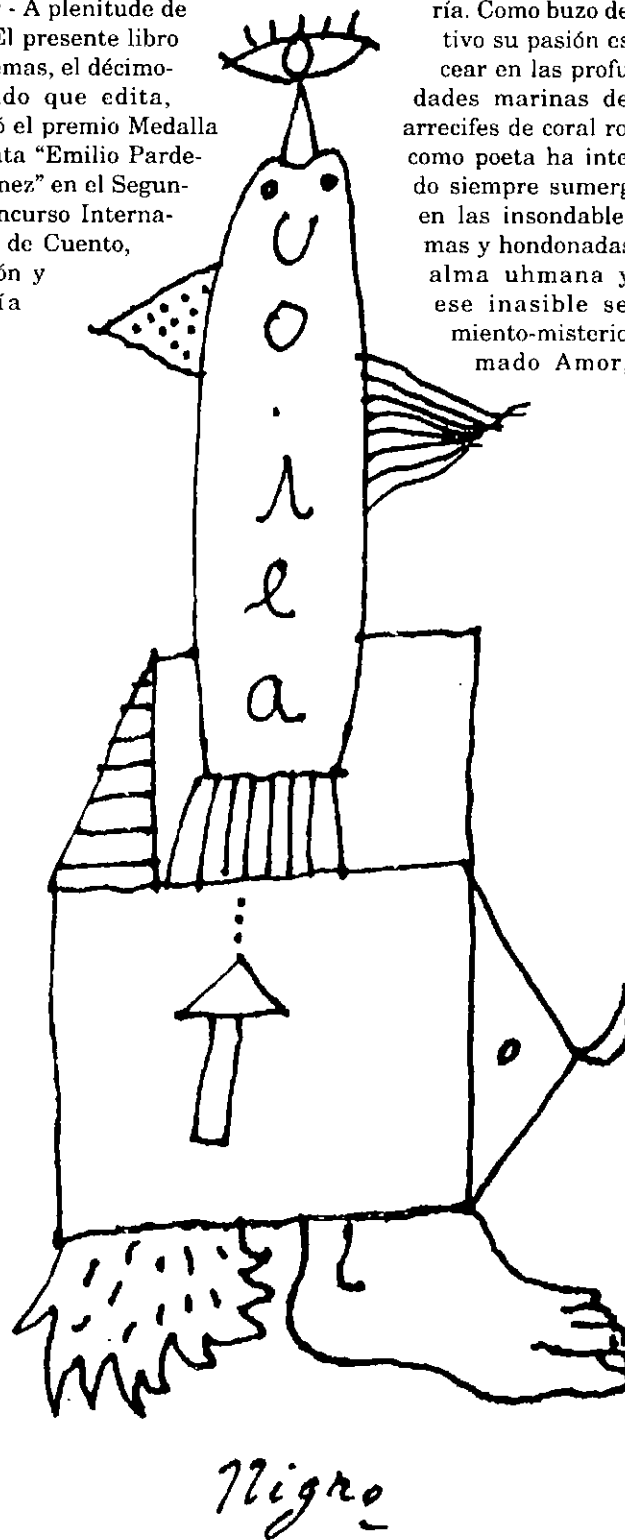
intenso involucramiento profesional a mantuvo parcialmente amordazada: parcialmente, dizimos, en la medida en que un amordazamiento total é imposible e impensavel quando la misma está dotada de una tal profundidad amorosa, una tan tierna representatividade almamentista. Em 1992 autografou, a pedido de numerosas pessoas presentes, a coletanea de poemas "De Lirios Diversos" na Feira do Livro de Porto Alegre, Estadio do Rio Grande do Sul. No mesmo ano foi um dos vencedores do premio Semana dos 22 - Projeto Poemas no Onibus, com o Poema "O TEMPO E O DESTEMPO" e do Concurso Poesia e Utopia IV com o poema "Despertar - A plenitude de ser". El presente libro de poemas, el décimo-segundo que edita, recibió el premio Medalla de Plata "Emilio Parde-la Gómez" en el Segundo Concurso Internacional de Cuento, Canción y Poesía

Su obra poética también fue distinguida con Diploma de Honor por su nominación al premio "Artes y Letras Año 1987", en el Género Recitales Poéticos, concedido por la revista *Artes y Letras* a su recital denominado "Ecos del Alma XXII". Asimismo, sería impropio no mencionar que su actividad como escritor le valió merecidamente el prestigioso Primer Premio Federal de Humanidades en el Concurso Nacional "Grandes Temas Argentuayos" otorgado por la Fundación de la Caja Nacional de Ahorro y Seguro en el año 1989 por la redacción del guión del cortometraje "La Leyenda del Parametrol", adaptado de un cuento de su autoría. Como buzo deportivo su pasión es bucear en las profundidades marinas de los arrecifes de coral rojo; y como poeta ha intentado siempre sumergirse en las insondables simas y hondonadas del alma humana y en ese inasible sentimiento-misterio llamado Amor, si-

cia del paso del tiempo y captar el acecho impertinente de la Muerte. Como en la lírica Universal de todas las épocas y tendencias, Eros y Tánatos camporean en sus textos: pero no es la angustia empero la que prevalece, sino la intensa sensación de la frugacidad de las criaturas y la importancia de una vida digna y espiritiosa ya que nada ha de llevarse nadie de este planeta al partir de él: en suma, cuando la noche cae, lo ve regresar de la Honorable Alcaldía donde, co-

"Algún día habrá que acuñar el verbo 'turretizar' para describir la singularísima operación que Turreta articula sobre la realidad, transmutándola a su evocador lenguaje."

ADOLFO NIGRO: BOCETOS PARA UNA INSTALACION/PERFORMANCE TURRETA. BUENOS AIRES, 2000



"Rocha sin Fronteras" organizado por la Sociedad Argentina de Escritores, filial San Miguel de Rocha, en 1983. Durante un breve periodo desempeñó funciones ejecutivas en la Comisión Directiva de la dicha Sociedad. Durante su pertenencia a dicha comisión fue que accedió la Sociedad a un local propio.

guiendo su impronta y buscando respuestas a sus urgencias vitales, las que quiere comunicar a los lectores a través de su Poesía, como una "íntima" confianza del asombro y un eficaz testimonio de la extrañeza de estar, de repente, en el mundo; con todo, en medio de su hedonismo, posee la lucidez necesaria para tomar concien-

mo se ha dicho, cumple funciones de sesor, a su casa, sita frente a la plaza principal del otro lado de la plaza, cubriendo el trayecto en breves segundos caminativos, entre los niños que juegan al rango o se entregan a otros entretenimientos propios de su edad, y él va satisfecho del deber cumplido, habiendo hecho progresar un poco hacia la elevación cultural al pueblo que lo vio nacer, devolviendo de un modo u otro el presente vital que a través de dicho nacimiento le fuera hecho en su oportunidad, de la cual no tiene obviamente memoria pero sí referencias confiables y documentación segura. En 1991 concurre invitado, con los gastos de alojamiento pagos, al Tercer Encuentro de Escritores del Macrosur, en la ciudad de Rosario; declamó entonces sus poemas ante una multitud enervorizada, tal como no se veía desde su recordada presencia en La Paz en 1975: la experiencia lo sumió en un fatucundo período creativo, con numerosas interflexiones sobre la Soledad, la Gloria y la Función Social de la Poesía, de las que está emergiendo un libro de ensayos (en prosa). Las cercanías del Paraná, el Padre-río y todo eso: reverberación de las islas en el frente, pescade- (sigue en pág. 22)

(viene de pág. 21)

rías, bogas, dorados, surubíes, reflejos, juncales, boyitas de aspecto tontuelo saltando tiro-neadas por el que abajo picó, sonó, ojos metálicos, intoxicación por el aire, régulus cristatus saltando en el muelle entre peces cadáver, nidos de camoatí quemados con largas teas a la orilla del Colastiné pero cuya significación última es un gran interrogante.

Nació, como se dijo, en una ciudad concoplataense y vive actualmente allí; ello no elimina el periplo que, debido a los avatares profesionales de sus padres, realizó en su infancia por Colivia, donde vivió seis meses, destacándose particularmente en dicho periplo y avatares la ciudad de Juli, Colivia, al borde del lago Titicaca, donde vivió casi un año durante su extrema juventud, periodo particularmente significativo para la formación de un Poeta durante su formación; así recoge su poesía el estro de las vertientes de los ríos que desembocan al mar tras haber recorrido una de las selvas más vastas del planeta, con el encerrado rumor de otras aguas y tierras que, heladas, no desembocan en, sino que reflejan purísimas el alto cielo que, lejos de, poblado de estrellas, parpadear, permanece impávido pues no las tiene: vaya uno a saber por qué. El caso es que sobre Juli no se ciernen otras figuras celestes que los planeti del Sistema Solar, los cuales sí se ven pero, como ya los antiguos supieron, no titilan, lo cual no deja de ser un gran interrogante.

Este decurso acuático, empero, presta a sus poemas un cierto aire narrativo, cuyos diversos planos de enunciación revelan los diversos puntos de vista. Las alternancias en el develamiento psicológico de las criaturas apuntan hacia la configuración de cada ser humano, desnucando prejuicios, atroces sometimientos, hechos de talante discriminatorio y humillaciones inferidas, sin que falten tampoco otras conductas autotaritarias que, características del pasado, no han sido totalmente desarraigadas de la sociedad de nuestros días. Justamente, el juego especular pasado-presente constituye una de las constantes que A.T.T. instrumenta con ajustado equilibrio. Lo íntimo, lo cotidiano, lo histórico, lo cultural, lo biológico, lo propiamente reflexivo y lombriz se dan cita con igual transparencia y eficacia en su proteico

discurrir. Las referencialidades asignadas a los detalles culinarios, el vestuario, los mateos, rincones edilicios, animales salvajes y domésticos y plantas, hornamentales y de las otras, están por encima de cualquier detallismo frívolo, constituyendo, en su intensidad visiva e imparcialidad objetual, algo así como totems de la vida matérica, que no sería desacertado relacionar con profundas preocupaciones ecológicas y éticas de primer orden.

“Reflejos,
juncales, ojos
metálicos, régulus
cristatus saltando
en el muelle, nidos
de camoatí
quemados con
largas teas pero
cuya significación
última es un gran
interrogante.”

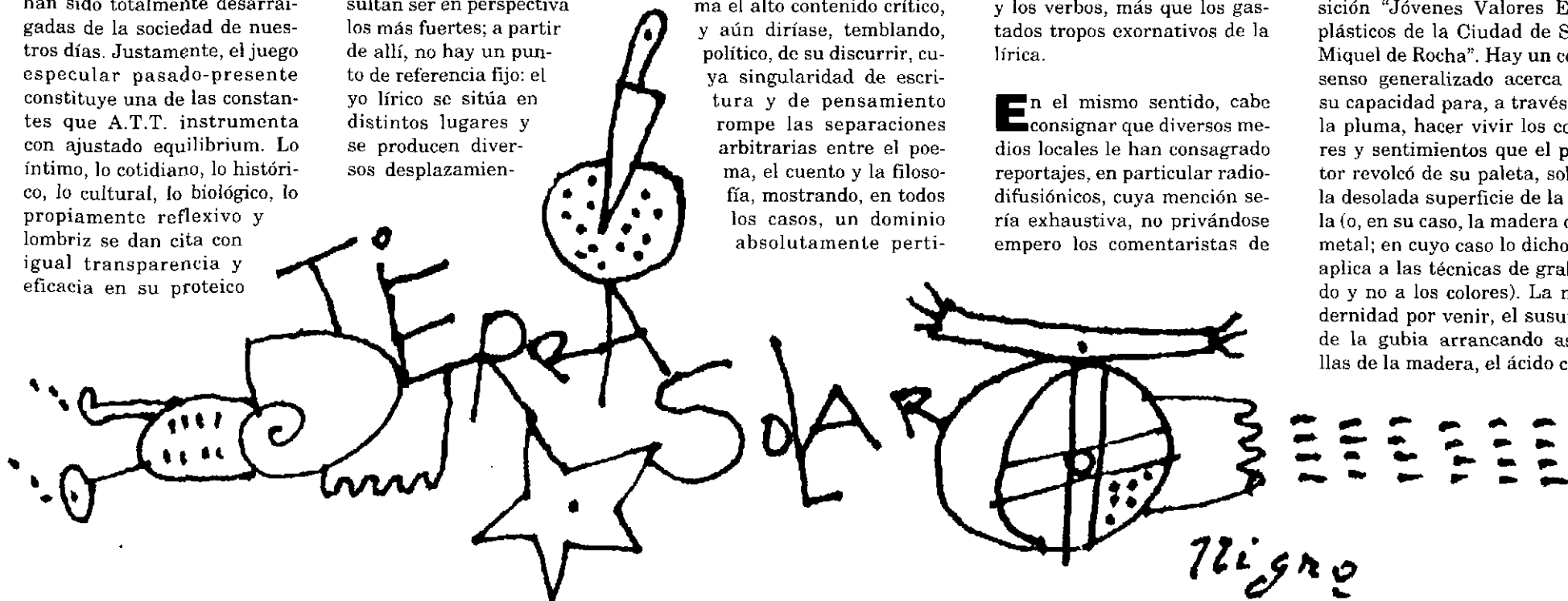
Tal variedad de efectos es particularmente notable desde las mismas primeras páginas de su último poemario, fruto de un viaje de ocho días a Mineápolis, Minnesota, Estados Unidos de América, y donde la relación contrastiva genera connotados adicionales como ser la presencia de diversas razas enfrentamentadas. Toda la revulsión se levanta contra la crueldad de los poderosos, así como la compasión se inclina hacia los supuestamente más débiles, que en rigor, en virtud de su vida más cercana a las veritates del Cuerpo y los vericuetos de la Historia, resultan ser en perspectiva los más fuertes; a partir de allí, no hay un punto de referencia fijo: el yo lírico se sitúa en distintos lugares y se producen diversos desplazamientos

de la mirada que deambula. El hombre, al perder su contenido espiritual en un mundo mecanizado vuelve a la barbarie; la mercancía, por su parte, cobra vida, la misma vida que a los paseantes les ha sido arrebatada. Así, el obrero percibe como vida propia la que desarrolla cuando se encuentra en su casa o en la barraca o en el bar, desarrollando las funciones más animales; y, en cambio, el tiempo que dedica al trabajo, esto es, al cumplimiento de sus funciones sociales, las más altas y propiamente humanas, se le antoja un tiempo ajeno, muerto, animal. Es una suerte de mundo inverso, donde lo inanimado sonríe —sería estúpido decir que sonríe sin objeto, ya que justamente se trata de un objeto— y lo animado (del griego *anima*, alma) queda desprovisto de ella. Sin embargo, el polo del sujeto no se funde con el polo del objeto. También ha concurrido, invitado, a una exposición de poesía ilustrada en el Chuy; el evento fue ampliamente comentado en la prensa local, y recogida incluso su participación subjetiva y objetiva en un periódico de Porto Alegre. Se destacaba, justamente, en dicha publicación, el hecho de que la vinculación del yo con el mundo observado es la de un contraste que de tan agudo habla por sí mismo, pero sin confusión posible, pues una vez efectuada la lectura integratotal de cualesquiera de sus textos se percibe algo más, un movimiento subliminal, presupuestos implícitos que contienen un sentido diferente pero a la vez isomórfico del literal, y nos remiten a la situación interna de la enunciación: anhelos, tensiones, alfas, omegas, intentos de liberación del yo lírico profundo, que rechaza críticamente la gran ciudad y el régimen social que la sostiene. De este modo, el anhelo de la calma de los mares y los ríos y las tormentas y los huracanes y los terremotos y el tsunami y las estepas altoheladas donde transcurriera su infancia, lejos de constituir un elemento arcádico, una suerte de paraíso perdido, son las figuras donde toma forma el alto contenido crítico, y aún diríase, temblando, político, de su discurrir, cuya singularidad de escritura y de pensamiento rompe las separaciones arbitrarias entre el poema, el cuento y la filosofía, mostrando, en todos los casos, un dominio absolutamente perti-

nente a los puntos considerados. Está muy lejos su poesía de ser una vulgar expresión del yo adolorido; menos que menos una mera efusión cruda y desnuda de un sujeto que hoy todos los avances de la filosofía y la mecánica cuántica ponen en cuestión: más bien logra este autor una opacidad y una superación del concepto mismo de autor, como si el texto se hubiera generado a sí mismo en el impulso de su enunciación que anula entonces la peripecia vulgar que queda notoriamente fundida en la escritura, constituyendo la condición misma de la emergencia de ese discurso Otro que expresa una ajenidad radical incluso del Sí Mismo, orientada hacia un azar que las Leyes del Caos declaran necesario y aún constitutivo del universo, así como significativo de un descentramiento que es el que posibilita superar el Logos occidental exclusivista y fumador y machista y alcanzar ese Fluir que es, por un lado, la prenda de la disolución del Yo y por otra la vívida manifestación de una existencia que Oriente ha intuido aguzadamente. La poesía genial de Turreta Thomé es un huevo de sol en la mesa del día. Maiúscula, verdadeira, bilhete em garrafa de naufrago, farol enfeitado de neblina e lua cheia, agujas de vudú sobre el rostro malo de la materialidade inconducente, su poesía no nasceu para estado de estante; no nasceu para ser mero livro, mas para ser livre, nas mãos que se precipitarem a buscá-la. Dela sai um vento que sopra esperpéntico, pestífero, na alma do mundo. Alberto é um calidoscopio descalado, menino de olhar desnudó a noite vitimada pelo amarelo das manhãs. Borboleta esmagada no livro de biologia. Grito da infância que se dissolve na Buca di Baco da palavra. Pastor e lobo em pele de metáforas e imagens desconcertantes, que saltam acrobáticas de cada página hacia el blanco cuello de nuestros brazos. Su lenguaje poético, de todos modos, se afirma sobre todo en lo concreto reivindicando como madera expresiva los sustantivos y los verbos, más que los gastados tropos exornativos de la lírica.

En el mismo sentido, cabe consignar que diversos medios locales le han consagrado reportajes, en particular radiodifusivos, cuya mención sería exhaustiva, no privándose empero los comentaristas de

resaltar la libertad de tono y la originalidad de voz que deja asomar las facultades insospechadas del sentir y creer que albergan (acá, algo sobre el nuevo milenio) y cuya no sumisión a la violencia de lo dado reinventa los aspectos concretos de la lengua y la existencia. Liberar el lenguaje es, en suma, una tarea histórica que aún falta cumplir. Pensar. Y hasta que se pruebe lo contrario, vivir. Vivir pohéticamente sobre la tierra exige al menos una puesta en crisis de situaciones y plantea la necesidad de apelar al coraje anónimo de tantos seres deshamparados de existencia, dejados de lado de la escucha de los otros y que buscan aún en su lenguaje la vida que se entregue a sí misma, teniendo en cuenta la clausura de los discursos razonables y la hanemia de la vida literaria nacional, cuya significación última es, sin duda alguna, un gran interrogante. Por el contrario, la vida honda y fructífera que distingue a sus textos los arrima al nivel de una escucha posible; más que posible, imperativa, e incluso imperiosa: como la lluvia que cae sobre un tambor abandonado en una plaza desierta, provisto el dicho tambor de un amplificador de 27000 voltios, ellos (los textos) demandan todo: todo del autor, todo del lector, para arrastrar a ambos transidos por la potencia voltística y emocional del Verbo hasta el punto de no retorno de la conciencia poéticabsoluta; tal como hizo Turreta cuando después de sus años en La Paz se instaló en Juli, fundando en 1978 con poetas, músicos, artistas plásticos y operadores radiodifusivos (uno de cada) una estructura, MEM (Música-Emoción-Medios), que permitió realizar la revista “Cuadernos memos” (1980-1984) así como organizar una serie de lecturas en vivo con poetas de la región rezitando sus poemas en sí mismos. Ha publicitado en varias revistas del Macrosur, lleva un diario (inédito) y otros de sus intereses son la exploración de cavernas y la pintura al aire libre. De hecho, escribió un texto para el catálogo de la exposición “Jóvenes Valores Emplásticos de la Ciudad de San Miguel de Rocha”. Hay un consenso generalizado acerca de su capacidad para, a través de la pluma, hacer vivir los colores y sentimientos que el pintor revolcó de su paleta, sobre la desolada superficie de la tela (o, en su caso, la madera o el metal); en cuyo caso lo dicho se aplica a las técnicas de grabado y no a los colores). La modernidad por venir, el susurro de la gubia arrancando astillas de la madera, el ácido car-



comiéndose el metal. Semejanza microcósmica de los ácidos *corriendo* por la plancha con el agua surcando la tierra reconstruía. Mitos aborígenes. Historia del Argenguay. San Miquel, carros con caballos con anteojeras y unas especies de cobertores de arpillerá empapados por la lluvia, en la puerta del único hotel, en uno de cuyos cuartos por lo menos dos fueron desgraciados sin saber muy bien por qué. Una tarde como una excepción, algo que no puede durar y por otra parte casi mejor que no dure, para qué. Un bajón. Mariposas de la alfalfa. Campo nuestro. Esperanzas del Macrosur. De sus vastas lecturas no puede salir impune. Pero siempre será un poeta indio. Mas con todo y su grandeza, poco o ningún valor le han querido conceder a estas muestras de pensamiento autóctono que en su poesía florecen los regímenes de Poder que, herederos de las clases dominantes del pasado, para las cuales el indígena era menos que una persona; cuando mucho un número, del que aquellos se han valido para afianzar valor y riquezas, ya que a su juicio todo hombre que piensa es un peligro inminente. Ingentes trabajos del Centro de Estudios Folclóricos de la Biblioteca Municipal de la Honorable Alcaldía de San Miquel de Rocha así lo confirman, a la vez que revelan el mundo riquísimo en imágenes e incluso la antiquísima presencia animal en la zona, particularmente a través de los armadillos. Alberto Turreta Thomé es rama de ese árbol frondoso (por parte de madre) pero desconocido, porque en ella (en él) los elementos que intervienen están basados en la naturaleza rural —excepción hecha de la citada excursión de ocho días a Mineápolis, Minnesota, Estados Unidos de América, fruto meramente del batcazo de un sorteo y no de ninguna manera de una vocación imperialista o una complacencia ni siquiera figurada con ese mundo mezquino de bajos apetitos materiales; lo mismo respecto del trabajo banquero, donde se ha desenvuelto de un modo envidiado y brillantístico pero sin comprometer prácticamente nunca su alma; no, lo suyo son las costumbres autóctonas, los ritos, las ofrendas religiosas, los ponchos, la bota de potro, el tatú carreta y todo lo relacionado con las onomatopeyas y el trabajo de todos los días en el campo (de lo cotidiano).

Esta persistencia en los aspectos biográficos de la vida de Turreta se justifica porque es un mismo impulso el que ordena su vivir y su trabajo poético. Siempre se ha preocupado nuestro autor por destacar que su iluminación filosófica, su decurso vital y su *élan* poético reconocen en su persona un origen único, origen que una antojadiza pretensión teórica gusta negar porque tal pretensión teórica ha nacido de la abstracción di-

visiva, carece de unidad interior y proyecta aviesamente tal desunión al resto del Universo que en vano pretende comprender, negándose, tras el velo de un rigor sólo aparente, el acceso a un verdadero proceso de universalización que no pasa, que no puede pasar, por esas apuradas generalizaciones. Todo esto, sin que sea óbice para asumir lo específico escritural de la inscripción de sus textos en la página en blanco, donde estos elementos fungen como paradigmas de su metapoética, con un trasfondo paródico que no es ajeno al fluir desencantado de la posmodernidad, cuyos avatares desconstruye de un modo valeroso y provocativo. Lo que mantiene vivas aún hoy, como decíamos, sus cenizas, es lo mismo que lo volvió ineluctablemente poeta: la conciencia visceral, empática, de que la lengua es un organismo en combustión, activo, que gasta y que consume, que vive y muere, hecho a la vez de sublimidades excelsas e inmundos detritus, pura y feroz materia nunca inherente, como la vida misma, gran marnutricio y a la vez vorador, matriz y forma insoportable de lo homínido, lengua palpitante en los hombres, de los hombres, por los hombres, para los hombres, con los hombres, a los hombres. Esto es vivacidad y energía, esto sí que es escribir, lo demás son mariconadas. Agregar: búsqueda del gesto inicial, iniciación sagrada de una demanda, demanda de un fundamento, no como otros que son mero acontecer, nostalgia por una realidad final que se presiente en otra parte y que nos reclama, reclamo de un mito que funde un rito, rito que será circular sin principio ni fin, etcétera, etcétera. Ha publicado en su país y el extranjero los volúmenes de poesía "Íntimos desórdenes" (Editorial Municipal de San Miquel de Rocha, 1972), "Secretas convicciones" (idem eadem idem, 1975), "Inevitables manifestaciones externas" (idem ibidem, 1978) y "En torno a una trilogía ya elocuente pero aún proyectiva" (1979, ensayo, publicado como prólogo a la reedición de los tres libros antes mencionados bajo la forma de un volumen único por la editorial Experiencias, de Quetzaltenango, Guatemala). Permanecen inéditas sus "Reflexiones sobre el arte del color", que recogen sus originales experiencias originales en el terreno de la refrangibilidad de la luz en los cañadones de su tierra natal, así como sus libros "Genealogía del Absoluto", "La Pavura de Ser", "La falsificación de Estar", "Oportunidades Por un Pelo Perdidas", "La curtiembre de los Dalton", "Sentimientos", "Peripecias" (testimonio, 7 volúmenes), el referido poemario inédito sobre su viaje a Mineápolis, Minnesota, Estados Unidos de América (inédito) y los veintisiete proyectos de recital oral y público, titulados todos ellos *Alma* y seguidos de un número romano, el vigésimo

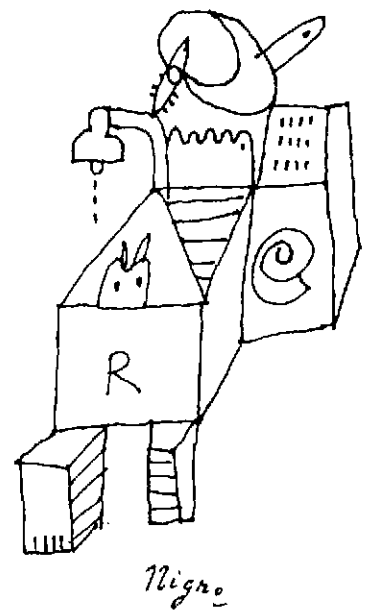
segundo de los cuales le hiciera merecedor del referido premio de marras (ver detalle más arriba). La reiteración en la mención de este título trae a colación una corriente constante y oculta en sus poemas, a saber, la nostalgia del más allá, configurando esa esperanza de redención que (hay que terminar la idea, herida en el costado, perro y lobo, paciencia y furor, iluminaciones; quizás en vertiente más profana, 40 watts, capitalismo y vampiros, hacer muchas salvedades, del tipo: todo esto cumpliéndose rigurosa y cabalmente en el propio territorio del propio texto, universo que se realiza en sí mismo y por sí mismo. Que no le falte un costado *flâneur*, en la tradición

“La poesía genial de Turreta es un huevo de sol en la mesa del día, farol enfeitado de neblina e lua cheia, agujas de vudú sobre el rostro malo de la materialidade inconducente...”

inaugurada por Baudelaire, Whitman, Neftalí Reyes y Borges, o algo así. Meter: Barthes, Jakobson, Walter Benjamin y toda la mersa. ¿Bajtín?, ¿o fue? La mercancía resulta burlada, dilapidada; la acumulación se torna imposible. Existen cientos, miles, millones de escritores que en rigor no merecen el nombre de tales, farsantes, felones, menos que pariplanetas orientales, a los que la crítica festeja por intereses inconfesables y motivos bajísimos, en un intercambio de gárrulos favores que enardece la mente y envenena la corriente sanguínea: casi ni vale la pena pensar en ello; son como una torpe muralla excrementicia (25 metros de alto sobre el nivel del mar, a lo largo de 4000 kilómetros, se la ve desde la Luna) que quisiera impedir con su aparato bélico y su nefausto poder sobre Diarios y Revistas y Radios el surgimiento de la Belleza y el Talento sobre el planeta Terra: pero pese a ello, en una demostración plamaria de que No Todo Lo Pueden, existen también autores que, como Turreta Thomé, siguen inventando la literatura, aunque difícilmente encuentran un editor y, si lo encuentran, un ensordecedor silencio mediático acompaña la salida de c/u de sus li-

bros. ¿Por qué se da esto así? ¿Por qué escapan estos tiempos presentes de la actualidad al debate crítico, a las aspiraciones superiores y a las escrituras singulares, las cuales hacen temblaquear las estructuras de lo Convenido y lo Establecido, atrayendo así las iras del Poder que intenta silenciarlas, dado que él vive de la pasividad, la costumbre y las falsas novedades, así como de la anulación de la facultad pensante a través de la banalización de la experiencia y la globalización del sentimiento? No obstante, ha escanciado su lirismo en la copa americana, publicando poemas y ensayos en los principales periódicos y revistas del Continente, entre ellas *Tierra Solar*, *Trasiego de Sensaciones*, *Sensaciones Especiales*, *Sensaciones Simples* Pero no por Ello menos *Sentidas*, *Vertical*, *Vértice*, *Vórtice*, *Fronteras*, *Sin fronteras*, *Encuentros*, *Voces*, *Palabras*, *Palabras al Viento*, *Palabras al Mar*, *Luces que a lo lejos*, *Cofre de Letras*, *Arca de Letras*, *Bargueño de Letras*, *Proa al mundo de las Letras*, *AlaLetra*, *Territorios*, *Superficies*, *Reflejos*, *Resonancias*, *Cantos*, *Cantares*, *Cantilenas*, *Canto a mí mismo*, *México* y *Entre Ríos*, *El lobo estepario*, *El cantar de la llanura*, *La lozana andaluza*, *Salto al vacío*, *El vacío que nos invade*, *Envuelta*, *Sur*, *Envuelta Sudamericana*, *La Cruz del Macrosur*, etc. También le han sido concedidas distinciones importantísimas de nivel internacional como el segundo premio Gonzalo Pavón Pereyra de la Secretaría de Cultura de la Excelentísima Diputación Provincial de Huelva, *Hispania*, *Europa*, en su convocatoria correspondiente al año 1973; la Rosa de Cobre de las Justas Florales de Majadahonda, 1975; el diploma de participante en el Seminario Internacional de Literatura Infante-Juvenil celebrado en Kébek, Canadá, en 1977, con la asistencia de destacados escritores en tres lenguas, a saber: (copy-paste).

Empero, no son las distinciones que han jalonado su fulmigiosa carrera de escritor lo que de veras interesa (su significación última es, a la postre, un gran interrogante) sino la comunicación de alma a alma, el íntimo cuchillo en la garganta, el anhelo de Ser que de ser en ser se transmociona, sin dejarse atrapar jamás. Poeta descalzo por las calles del infinito, ele nos abanana da janela do poema como raros sabem fazer. No baú de adjetivos, não ousarei anzolar algum que qualifique este poeta. ¿O acaso la instancia suprema de la magia tentativa del acontecer no configura una circunstancia tal que impide aprehender del totum aquello que el pohema es o podría llegar a ser? ¿Acaso cada intento de acontecer no es una aprehensión de instancias indudablemente sublimes en que la magia de las circunstancias es totum el pocma, más lo que él



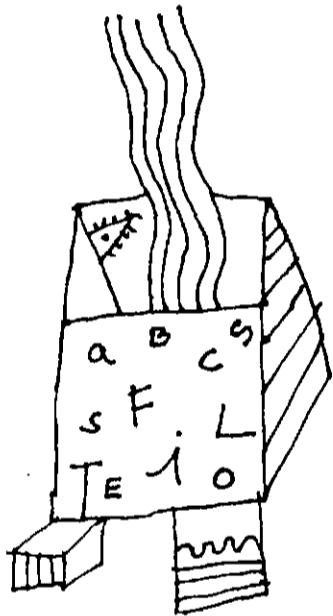
podría llegar a ser? ¿Acaso totum aquel en que acontece tal circunstancia duda de que cada poema es un mágico intento de aprehensión de instancias supremas, qué digo, Recontra-Supremas, aún cuando sólo ocurra ello en el preciso instante de la manifestación escrita, dado que no sería correcto sacar de estos hechos conclusiones propias de un espiritualismo demodé? ¿Acaso alguien que ha escrito estas palabras será responsabilizado por ellas ante algún tribunal? Estas inquisiciones y las que de ellas se pueden suceder hasta el infinito —o no— habilitarían conclusiones más o menos claras y hasta podrían llevarnos al autoconvencimiento de la interacción definitiva acerca de la apreciación final. Pero cuando sucede la pregunta sobre los fundamentos de la relación creador-objeto creado, sucede en la práctica un silencio rai-gal de profundas resonancias. O a lo mejor sucede que llevados por la imaginación más trascendente escribamos textos que fronterizando los más imaginarios accesos de la fantasía y el más racional y sólido conocimiento de la ciencia de la factible expresión humana, nos lleven, ambas actitudes, a la misma ignorancia que planea sobre la conmovida materia que al principio intentábamos sin éxito responder. Porque ¿qué decir del surgir del poema en nosotros o la falta de ese surgir?, ¿qué, del agotamiento y la desesperación de las fuentes nutricias de la poesía por largos periodos que equivalen a una suerte de enfermedad, el carcinoma de la Nada adueñándose de los parajes deliciosos de nuestra Oh Fantasía? ¿Y cómo explicar el hecho casi milagroso de que Turreta Thomé publicó su primer poema a los once años? ¿Pero acaso Leonardo, Mozart? Era de noche, un caracol se arrastraba por un peñasco dorado dejando un rastro enorme (¿enorme?) a través del cual el dicho caracol parecía nombrar todas las cosas que amaba, sendero, mente, olvido, salvación, clave, encuentro, universo, tiempo, perfiles, silencios, débil ruego, hombre, palabra, esperanza, muchacha, amor, paisaje, renuncia, pasión, olvido de nuevo, sensaciones, sen-

(sigue en pág. 24)

(viene de pág. 23)

timientos, y, eventualmente, en un contexto que no resulte vulgar, semen.

Alberto Turreta Thomé y Galiano nació en Santafé de Bogotá pero fue educado en Cali en el Colegio que la Compañía de Jesús posee de antiguo en dicha ciudad, pintado a la cal y exhibiendo en su capilla mayor algunas tallas deliciosas hechas por los manatíes, con sirenas dándole de comer a sus hijitos en un paisaje con palmeras: un ciclón, que bien pudiera ser un castigo divino, acecha en el horizonte, disimulado entre otras palmeras, más chicas; nació en el Palmar de Colón (Provincia de Entre Ríos, República Argentina) pero reside hace dieciséis lustros en Madrid (Hispania) donde se ha reencontrado con sus raíces y es director de programas de contenido cultural en la Radio Tres de R.N.E., algunos de los cuales le valieron el implícito reconocimiento del Presidente del Gobierno don José María Aznar; como veníamos dicien-



lligno

do, nació una lejana mañana de enero de 1939 entre golpes de tambor y marcado el cielo de signos inequívocos, como ser nubes flamígeras, tornados, aguaceros, etc., en Dakar, África, pero vive y trabaja en Quito, en una panadería que obligándolo a levantarse a las tres de la mañana lo fuerza también a otras cosas más; nació en la Universidad Federal de Rio Grande do Sul (UFRGS), sita en Porto Alegre, y reside en la cidade que lo veu nacer, despenhandose, tal vez como una lembrança de su nacimiento, como intensivista na Unidade de Tratamento Intensivo Pediátrico do Hospital de Clínicas de la misma; nació en 1949 pero ejerce la docencia desde 1966; nació en Sampacho, Córdoba, en 1966, pero desde 1980 reside en Tostado, Santa Fe; nació en Lyon, en 1960 pero actualmente reside en 1973; nació en Manaus, Brasil, pero su juventud transcurrió en el Departamento de los Pirineos, donde el hielo y la nieve lo achicaron hasta lo irreconocible; nació en San Salvador de Jujuy, donde vive y piensa y piensa que piensa; na-

ció en el Bajo Belgrano, se educó en Remedios de Escalada y vive en Alto Palermo; vio la luz en Mar Chiquita, pero sus raíces están en el aire; nació en Mina Clavero pero vive en Santa Cruz de Tenerife; nació en Angel Ferrari pero vive en Renault 12; nació en Sunchales pero vive en la Angostura; desde 1967 reside en Rosario, capital espiritual del Macrosur, que ha dado al mundo vírgenes y mártires tales como el Che Guevara, el Gato Barbieri, el Trinche Karlovich y Alfonsina Storni; nació en San Juan de Puerto Rico pero actualmente es dos personas, una de ellas vive en La Plata y la otra en Buenos Aires, dentro de todo, no tan lejos una de otra teniendo en cuenta que se trata, como se trata, de una época plena de crisis de movimientos poéticos que lo encuentran soberanamente indiferente y abocado tan solo a su trabajo, sus grandes interrogaciones, sus pavorosas perplejidades. Y de estas preguntas sin respuesta, unidas a la cantidad y calidad de experiencias del Poeta, ¿qué conclusiones es posible sacar, qué parámetros quedan en pie, qué sería del ser homínido si en su permanente renovación cíclica no hubiera dado con el lenguaje que le permite su integración al Universo? Pero detengámonos aquí; todo lo expuesto no tendría el menor sentido si no se dijera algo, en profundidad, sobre los móviles que subyacen por debajo de lo aparente y permanecen en la inenarrable incógnita que es la relación vida-muerte, ese espacio-tiempo del más megatérico misterio, hecho cenagoso del

“El Che Guevara, el Gato Barbieri, el Trinche Karlovich y Alfonsina Storni.”

que la palabra poética emerge chorreando el más luminoso de los amores posibles. Porque es esencial nombrar la presencia de un secreto acontecer subyacente que infiltrándose desde lo más remoto del cerebelo y lo más arcano de la protohistoria, anonada los alfabetos aún no descubiertos del asombro del silencio del temblor de los astros de la extrañeza del vivir, ese brutal resplandor que encenja, ese y seduce y es la Esperanza Final de la Anhelosa Unahmidad y lleva al latido de la palabra del sentido del instante del desafío de la significación última del gran interrogante de la puñeta de la Tremenda Jarcha de la Poesía. ■

C

Concursos

Numerosos concursos, como algunos de los abajo consignados, utilizan el conocido “sistema de plica”. El sistema consiste en incluir en un sobre grande, dirigido a la entidad organizadora del premio, la cantidad que se pide de copias de la obra concursante, anilladas, grapadas o cosidas, con una carátula en la que consta el nombre del certamen, el título de la obra y un seudónimo. También debe incluirse en este sobre mayor una plica, o sobre más pequeño, cerrado, que en su exterior repite los mismos datos (nombre del certamen, título de la obra, seudónimo) y en su interior contiene los datos personales del autor, dirección, teléfono y un breve curriculum. Cuando se aplica este sistema, se lo menciona expresamente, agregando cualquier particularidad si la hubiere; cuando no se aplica, se sobreentiende que los autores deben firmar las obras con su nombre verdadero. En cuanto a los premios españoles: se consignan sólo aquellos que admiten autores de cualquier nacionalidad; se debe calcular unas 200 pesetas por dólar, y tener en cuenta que rigen descuentos legales.

★ Por sexto año consecutivo, la empresa PASC, S. A. convoca a los/las amantes de la poesía a participar en los **Juegos Florales de Santa Coloma 2000**. Las obras deberán ser inéditas, escritas en verso, de tema y composición libres, con una extensión máxima de 150 versos, en uno o varios poemas. Se deberá indicar, en folio adjunto, nombre, apellidos, dirección y teléfono. Se admitirá un solo trabajo por persona. Todos los poemas presentados quedarán en propiedad de la empresa organizadora, la cual se reserva el derecho de publicarlos. Las obras han de enviarse a las oficinas centrales de PASC, S.A., en la calle América 23 de Santa Coloma de Gramenet (C.P. 08921) Barcelona, mecanografiadas a doble espacio y a una sola cara del papel. La convocatoria cierra el **11 de octubre de 2000**. Se otorgará un único premio, al mejor poema, dotado con la cantidad de **100.000 pesetas**, y dos accésits, dotados cada uno de **50.000 pesetas**.

★ Podrán optar al **VIII Premio de Poesía Ciudad de Córdoba “Ricardo Molina”** poetas de cualquier nacionalidad siempre que escriban en castellano; cada autor podrá presentar un solo poemario, que deberá ser inédito y tener una extensión de 700 a 1.200 versos. Los originales se presentarán por sextuplicado, en papel tamaño folio u holandesa y debidamente encuadrados. (Rige el sistema de plica.) Los trabajos deberán remitirse -por correo certificado con acuse de recibo- al Área de Cultura del Ayuntamiento de Córdoba, Plaza del Potro, 10, 14002 Córdoba, España, haciendo constar que el envío se hace al VIII Premio de Poesía Ciudad de Córdoba “Ricardo Molina”. El plazo de recepción

finalizará el **15 de octubre de 2000**. El premio está dotado con **un millón de pesetas** y la publicación de la obra en la editorial Hiperión.

★ **Convocatoria de Zapatos Rojos** para escribir siguiendo estas bases: deben presentarse textos relacionados con el o los temas de su interés o pasión: Amor, Magia y Sangre. No hay restricción respecto de la forma o el género, pero sí respecto de la longitud: máximo cinco (5) hojas tamaño carta (si es novela, obra de teatro u otra clase de texto largo, se aceptan fragmentos). Los textos pueden ser éditos o inéditos y los autores de cualquier nacionalidad y edad, siempre que escriban en castellano. Se seleccionarán tres textos de cada tema. Se hace constar que el impulso literario debe quintuplicarse, y por lo tanto presentar los textos en cinco (5) copias



firmadas con nombre real o seudónimo, en este último caso rigiendo el sistema de plica. Por correo tradicional, debe remitirse el material a la siguiente dirección con el siguiente encabezado: Convocatoria Zapatos Rojos (el tema elegido) Bogotá 2236 5to. Piso (1406), Buenos Aires. También puede dejarlo en la caja de Zapatos Rojos en centro cultural El Aleph (Juan Bautista Alberdi 1884, Barrio de Flores, Buenos Aires). O puede attacharse un archivo en formato RTF a info@zapatosrojos.com.ar. Del primer tema, **Zapatos Encarnados de Amor**, ya venció la fecha de entrega, pero hasta el **15 de octubre de 2000** queda tiempo para participar del segundo: **Zapatos de Magia Roja** (horror, hechizos, magia, cualquier texto que lo espante o lo encante). Para el tercer tema, **Zapatos de Roja Sangre** (crímenes perfectos o variantes, descubra quién lo hizo o hágalo usted mismo) hay tiempo hasta el **1 de noviembre de 2000**. Los seleccionados serán obsequiados con zapato recordatorio y listón rojo y bombón de chocolate en papel metalizado, que serán entregados en los Encuentros Especiales, durante los cuales los seleccionados participarán de una lectura temática junto a poetas invitados especialmente. Los seleccionados también serán publicados en Internet, en la página de Zapatos Rojos (www.zapatosrojos.com.ar).

★ Sello editorial Siesta, de Buenos Aires, convoca a poetas que escriban en español, sin importar su país de origen ni de residencia, a participar en su **Segundo Concurso de Poesía en Lengua Española**. Deberá enviarse un poema o conjunto de poemas, con una extensión no inferior a los 200 versos o líneas, en tres ejemplares mecanografiados o impresos, o bien en un archivo de Word 6.0 o compatible, vía e-mail. En una hoja adjunta deberán incluirse los datos del autor, teléfono y/o dirección electrónica. No se exige el uso de seudónimo, pero quien quiera usarlo podrá hacerlo; en ese caso rige el sistema de plica. El jurado estará integrado por los miembros del comité editorial de Siesta, que otorgará un Primer Premio, consistente en la **edición del libro**, y estará facultado

para otorgar todas las menciones que considere necesario. El ganador y los mencionados serán obsequiados con diez libros de la editorial. La recepción de trabajos está abierta hasta el **21 de octubre de 2000**. Deben ser enviados por correo a: Cerviño 4671 3° C (1425), Ciudad de Buenos Aires, Argentina, o bien por email a: concursosiesta@hotmail.com

★ La Fundación Unicaja convoca al **XVI Premio Unicaja de Poesía “Rafael Alberti”**; el mismo está dirigido a autores de lengua castellana de todas las nacionalidades que presenten obras inéditas, de un máximo de mil versos. Se enviarán cinco ejemplares mecanografiados a doble espacio por una sola cara, bajo el sistema de plica. El premio está dotado de **un millón de pesetas** e implica la publicación en la editorial Renacimiento; se otorgará un accésit de **250.000 pesetas**. Las obras deben enviarse antes del **31 de octubre de 2000** a: Obra Cultural de Unicaja, Plaza de San Agustín 3, 11004 Cádiz, España, indicando en el sobre: Para el Premio Unicaja de Poesía “Rafael Alberti”. El jurado se expedirá antes del 10 de diciembre. (Para más información: www.unicaja.es)

★ Se encuentra abierto el **Certamen Literario Latinoamericano 2000** organizado por la Editorial Universitaria Centroamericana (Educa). Pueden participar obras escritas en español, sin importar el lugar de residencia del autor; los trabajos no deberán tener menos de 80 páginas tamaño carta, mecanografiados a doble espacio. Se enviarán tres copias firmadas con seudónimo y en sobre cerrado los datos del autor (sistema de plicas), antes del **1° de noviembre de 2000**, a Apartado 64-2060 San José, Costa Rica. El premio será de **2.000 dólares** más la publicación de la obra por la editorial organizadora.

★ Ediciones Hiperión convoca a autores de hasta 35 años a su **XVI Premio de Poesía Hiperión**. Las obras deberán estar escritas en castellano y ser inéditas. La extensión y el tema son libres. No se admite la presentación bajo seudónimo o plica, sino que se solicita la especificación de los datos personales del autor junto a un breve curriculum con foto en las primeras páginas del original. La obra deberá enviarse en tres copias mecanografiadas a doble espacio a: Ediciones Hiperión, c/Salustiano Olózaga 14, 28001, Madrid, España. El plazo de admisión vence el **15 de diciembre de 2000**.

★ El Ateneo Español de México, AC convoca al **IX Certamen Literario “Juana Santacruz”**, del que podrán participar escritores de cualquier origen, nacionalidad y lugar de residencia, exceptuando a los miembros de la mesa directiva del Ateneo. Los trabajos tendrán una extensión máxima de 5 poemas en no más de 10 cuartillas tamaño carta, mecanografiadas a doble espacio por una sola cara. Rige el sistema de plica. El certamen queda abierto hasta el **15 de diciembre de 2000**. Deberá enviarse un original y dos copias a la siguiente dirección: IX Certamen Literario Juana Santacruz, Ateneo Español de México, AC., Isabel la Católica 97, Col. Centro Histórico, Del. Cuauhtémoc, CP 06080, México (D. F.). El premio, dotado de **10.000 pesos mejicanos** (equivalentes a mil dólares), será único e indivisible.

(sigue en pág. 34, col. 3)

Delfina Muschietti: "La poesía como un laberinto de traducciones"

Poeta, crítica, traductora y docente, Delfina Muschietti nació en Villaguay, Entre Ríos, en 1953. Ha publicado tres libros de poesía: *Los pasos de Zoe* (1993), *El rojo Ucello* (1996) y *Enero* (1999). Además realizó una antología poética de Pier Paolo Pasolini, *La mejor juventud* (1996). Actualmente prepara un nuevo libro de poemas y uno de ensayos, *Más de una lengua (poesía, subjetividad y género)*. Desde 1992 coordina el ciclo de lecturas "La voz del erizo", en el Centro Cultural Ricardo Rojas, de Buenos Aires.

entrevista de
Pablo Gianera

¿Cómo ves el panorama de la poesía más reciente?

—Las revistas hechas por jóvenes que están saliendo tienen propuestas extremas. Hace un tiempo escribí un artículo, "Tecnorama de los 90", en el que buscaba una especie de particularidad común para el panorama de los 90, que es muy disímil y heterogéneo. Si uno pone *Nunca, nunca quisiera irme a casa* y *La novia de Tyson* al lado parece que hicieran chispas entre sí. A propósito de la película *Titanic*, leí en una revista italiana el rótulo "tecnoromanticismo". Pensé entonces que el prefijo "tecnoromanticismo" podía definir ese elemento común que se da en la poesía de los 90 y que reúne propuestas tan heterogéneas y dispares.

—¿Qué entendés por "tecnoromanticismo"?

—Es una especie de pantalla que refracta y mediatiza el lenguaje. La superficie tecnoromanticismo trata de aplicar a la experimentación vertiginosa de los 90 tiene que ver no sólo con la pantalla de la computadora sino también de la televisión. Lo interesante es que nada es lo que parece ser y nada es un original. Entonces, está esa apuesta tan fuerte que tiene, por ejemplo, *La novia de Tyson* por lo que podría ser el "realismo" o el "lenguaje popular", como un intento de desterrar el procedimiento, el "artificio" y plantear un lenguaje brutalmente coloquial, en contra de lo que es un lenguaje "solemne" o "lírico". Por otro lado, en *Nunca, nunca...* hay un colmo de artificio, una especie de voluta arcaizante. Poniendo el tecnoromanticismo como elemento en común, es ingenuo pensar en una poesía realista en el 2000, y, por otra parte, es igualmente imposible ser Rubén Darío. A esta altura del partido no se puede pensar que no hay procedimiento en la poesía, que no hay artificio. El intento de que no haya un procedimiento es también un procedimiento. Son como utopías, pero no verdaderas. Tanto en unos como en otros hay un factor muy grande de incredulidad. Por las condiciones históricas en las que se produce esta

poesía es imposible creer en esas utopías, y ese descreimiento está en la raíz de la "fiesta" que proponen. Una fiesta desesperanzada y, por eso mismo, violenta: allí aparece un corte que superpone hiperprocedimiento con herida abierta en carne viva, la estética del cuerpo perforado.

—¿Cuál es esa "altura del partido" a la que te referías?

—Desde Mallarmé y Rimbaud en adelante nuestra manera de concebir la poesía está marcada por la idea del artificio. No sé qué pasará en adelante, pero por ahora no creo que se pueda salir de eso. Yo por lo menos no puedo. Creo que la poesía es experimentación, que en la poesía el lenguaje practica una torsión que pone en evidencia la lengua como innumerable. Por eso es tan importante para mí la traducción. La traducción es la lengua, como diría Derrida.

—¿Qué efecto tiene la tarea de traducción sobre tu propia escritura poética?

—Te diría que es más o menos lo mismo. Ese efecto de horadar la lengua que tiene la traducción, y que es en realidad la forma de ser de la lengua en general, alcanza en la traducción de poesía un lugar muy exacerbado. La última parte de *Enero* tiene mucho que ver con este trabajo de la traducción que, aunque horada la lengua, tiene siempre un punto de contacto con la lengua propia y hace que lo que supuestamente es de uno se abra a otra voz, a otra lengua, y produzca esa transformación vertiginosa. El efecto de traducción constante es condición de toda lengua. Toda lengua vive interferida por otras. La poesía, que es un colmo de todas las instancias de la lengua, es también un colmo de la traducción. En el proceso de escritura de la poesía uno traduce la experiencia, por ejemplo. Me interesa mucho lo que Freud decía en relación con la traducción del sueño, y el relato de un sueño: cómo el relato de un sueño es una traducción en el lenguaje de una experiencia más sensitiva. En ese sentido, la poesía parece desandar el camino del olvido que la lengua común, coloquial, opera sobre aquello que aparece más vívida-

mente como la experiencia sin lengua, si es posible pensar en algo como eso.

—La escritura sería entonces ya una forma de la traducción.

—A eso quería llegar. Cuando uno escribe ya está traduciendo.

—Siguiendo esto que vos decís, ¿qué resto de experiencia aparece traducido en Enero?

—*Enero* intenta trabajar sobre la experiencia solar de los veranos de la infancia en Entre Ríos y en Italia, que fundan mi vida. Una sensación de cielo y sol feroz que reencontré, traducido otra vez, en Pasolini y en Rimbaud, cuyos textos, a mi

go y empieza otra cosa diferente se plantea si no se ha detenido ya en una especie de molde que repite o, si por el contrario, tiene todavía la capacidad de experimentar algo diferente. En el caso de este libro apareció con esa voz, y yo misma me preguntaba dónde está lo que escribía antes... aquello en lo que me reconocía. Y, sin embargo, ahí estaba firme esta voz más narrativa, con un lenguaje más coloquial.

—¿La querés o le tenés desconfianza?

—La quiero en algunos aspectos. En otros le tengo desconfianza. Todavía no llegué al punto de decir que estoy conforme. Lo que sí he notado es que

cada día, y que me parece interesante trabajar. A lo mejor, la voz narrativa tiene que ver con esa búsqueda en las máscaras de la memoria, unida a una especie de investigación sobre los sueños.

—¿En qué consiste esa investigación?

—Escribo mis sueños en un diario y siempre me resultan un material muy interesante. En

“La escritura poética es un colmo de todas las instancias de la lengua, y también un colmo de la traducción.”



FOTO: JOSEFINA DARRIGA
Delfina Muschietti

voz, estoy traduciendo. Es como un laberinto de traducciones que trabaja con huellas o ecos de la memoria, restos de experiencias sensoriales y afectivas, que permanecen como pequeñas iluminaciones hasta en los momentos más velados u oscuros. Y allí también aparece, desprendida, la utopía del desierto, entre la pura luz y el silencio.

Después de la publicación de Enero, ¿estás escribiendo algo nuevo?

—*Enero* era un libro semi-cerrado hace bastante. Lo que estoy escribiendo me ha deparado una sorpresa. Aparece una voz narrativa a la cual no estaba acostumbrada en mi poesía y que no puedo detener. Muchas veces pienso que tiene que ver con la lectura de Pasolini. Además, siempre que uno cierra al-

tiene un efecto sobre el público mucho más fuerte que la otra. Un efecto más directo.

—¿A qué experiencias se liga este nuevo libro?

—Por un lado, se liga con la forma singular en la que a veces se traman amor y dolor: formas tan especiales que, por momentos, nos parece estar leyendo y escribiendo algún relato fantástico. Por el otro, tiene que ver con un momento de mi experiencia personal: comprar una casa, afincarme en un lugar. Y también con los lazos de ese lugar con un nudo de la infancia. Esta casa me recuerda la casa de mi abuelo en Entre Ríos. Ese afincamiento en un lugar desató un montón de núcleos que vinculan presente y pasado, que tienen que ver con la memoria actuando en cada momento de

El rojo Ucello, los meses están cortados por sueños. Pero en este libro los sueños tomaron un primer plano muy fuerte. Y la voz narrativa hace interferir los planos de la vida despierta con esa sensación de los sueños, tratando de reunir una voz en esa interferencia. Improvisamente para mí, en estos textos aparece también una forma de violencia. Estoy en eso mismo que vos describiste, como si no terminara de hacerme cargo de esos textos. En ese juego empezaron a aparecer otros textos, en los que sí me siento más complacida, que son las *miniaturas*, donde también aparece una voz narrativa pero más distanciada.

Más allá de esa reciente voz narrativa, ¿cómo se fue modificando tu poesía desde que empezaste a escribir hasta ahora?

—Leer y traducir modifica, inadvertidamente. Una empieza a descubrir su propia voz en las interferencias. O, mejor, que las interferencias definen el campo de la voz propia, siempre abierta a las otras y avanzando más allá de sus límites, desmarcándose. El oído puede afinarse para el ritmo y para el silencio, y una puede soltar la mano. La lectura simultánea de poesía, teoría y filosofía, además, ha actuado en mi escritura, entre cruces y nuevas iluminaciones —quiero mucho esta palabra, a medias entre Rimbaud y Benjamin—, llevándola por caminos azarosos o insospechados antes por mí. El contacto con los jóvenes, como escritores y como lectores, es también un estímulo (sigue en pág. 26)

Delfina Muschietti

miniaturas

I
dos amigas sentadas en la galería que mira al sudeste conversan en el calor de diciembre al juego verde y hordó de los mosaicos del piso sube en plano inclinado el perfil de sus voces: reviven las cosas que el año les trajo (ella no podía tragar y ella no se atrevía a decir) —contra el tapial hacia la izquierda el laurel blanco algo enfermo al que le cuesta florecer su pétalo ya casi transparente— hacia el fondo el esplendor de luna del jazmín que ha sido plantado unos meses atrás y rebosa perfumado: ese aire incansable de la noche de verano

II
la mano de la hija de 15 lánguida y firme sobre la falda la palma semi hacia arriba sigue a contraluz el movimiento en ondas que tiene el vestido sobre el pecho: cae en una dos tres vueltas de tela finísima casi tul casi azúcar impalpable contra la silueta apenas iluminada del borde de la piel de los dedos
abajo en el contorno de la cintura hacia el extremo donde la figura se corta se delinea a contra luz opaca sobre un fondo oscurecido la mano de algún amigo que la sostiene
desde lejos el aire de las venus helénicas

III
él había traído a casa de la calle un marco de retrato oval color borravino oscuro con relieve de hojas y florcitas doradas: un precioso kitsch del azar sería el contorno ideal para el abrazo de la foto la luz perfecta que caería sobre esa miniatura en blanco y negro

IV
en la playa el hijo de 13 observa atentamente al bebé de 2 que juega en la carpa vecina y sonríe plácido a la madre y sus no sin berrinches y mientras la mañana transcurre suave entre el rumor del mar y la gente el hijo piensa en el perro labrador con el que jugaba pacíficamente en el jardín de Andrés un amigo de su padre y dice: "Habría que tener bebés así: **bebés-labradores**: siempre"

V
"¿ya está todo florecido ahí?" dice con su voz sanadora mientras avanza septiembre y me obliga a alzar los ojos del campo minado del dolor crecido imprevisiblemente en el aire del cielo trae menta y alcanfor paño tibio con olor a **Vickvaporub** sobre el pecho herido y cansado como antes

VI
la caída a pique en el amor de los detalles: regresa en este hombre la línea que dibuja su boca su posarse uno sobre otro los labios y al fumar el toque de los dedos cuando quita el cigarrillo de la boca: vuelve en este otro el recorte los ojos de lámina acerada hasta el fondo de lago melancólico en la lancha sobre el río al atardecer de regreso a Buenos Aires en silencio y en el último eslabón desde el teléfono vibra el gesto íntimo de la voz —ahora perdida yo tras ella— anuda brillante acariciador abre mundos hace contacto con el sonido de la voz de aquel primero superpuesto en este fluido hasta mí prendida en los ecos de una constelación perfecta

VII
imposible el cielo los árboles el arco finísimo de lilas y color grana de la santa rita sobre la fuente de azulejos moros azules: aliento romano en la transparencia del aire y el vivo color verde de las ramas a pesar del otoño

VIII
son transparencias de luz que se cruzan en el cielo del parque de Olivos y aquel brillante de enero en la Plaza de Montevideo tras los pájaros y el rumor del agua en la fuente cuando se perdió el verano en la niebla blanca que cubría su cabeza y se ve nitida en la foto sentado en el banco con leve irritación en los ojos

IX
todas las estrellas del hemisferio Sur hacen arco sobre el fondo de pasto iluminado cae el jugo de limón picante en las brasas el olor a leña quemada cuando se prende el fuego en Entre Ríos: esa noche que se hacía toda verano en pleno julio un recorte del aliento alado del calor me acompaña

(viene de pág. 25)
muy interesante y productivo. Allí está, por ejemplo, el trabajo que realizamos en común con Karina Macció e Ignacio Trentalance, traduciendo a Rimbaud: el descubrimiento deslumbrante de una lengua extraña que no se deja domesticar por el paso de los años, los diferentes contextos de lectura y las sucesivas traducciones que no hacen sino tratar de "explicar" esa extrañeza. Nosotros, en cambio, nos proponemos suspender la explicación y mantener la extrañeza del texto-Rimbaud, y esa constante intromisión del inglés que tiene su lengua. Un desafío muy fuerte que incide en mi escritura. Esto, más que una descripción de mi trayectoria poética —tarea para la cual no me siento capacitada—, es una expresión de deseo. Ojalá se encuentre eso en lo que escribo. La experimentación que lleva la memoria hacia la velocidad de lo nuevo.

—*Hablás del contacto con los jóvenes, ¿qué te interesa de la poesía argentina que se escribe ahora?*

—Me interesa todo, y aquí y allá tengo mis puntos de encuentro más cercanos, donde me parece que hay poesía produciendo algo nuevo, que te hace detener y volver a leer, complacida o con dolor. Allí donde aparece al descubierto una forma de investigación que cruza el lenguaje con nuevas maneras de pensarse, de articular sí mismo y mundo, percepción y escritura, modos de la cultura hegemónica y las otras lenguas, que desarticulan y proponen nuevas miradas, nueva lengua para experiencias nuevas, o su revés, la experiencia nueva de una nueva lengua, que nunca deja de leer y reciclar la tradición, traduciéndola. Pienso en los últimos libros de Diana Bellessi, Arturo Carrera, Mirta Rosenberg, Mercedes Roffé, María del Carmen Colombo, Tamara Kamenzsain, Martín Prieto. Y por supuesto, en lo que producen los jóvenes: Ariel Schettini, Marina Mariasch, Vanna Andreini, Santiago Llach, Karina Macció, Martín Rodríguez, Romina Freschi, Anahí Mallol, y varios más.

¿*Qué va a pasar el año próximo en "La voz del erizo"?*

—Bueno, yo quisiera aclarar algo. "La voz del erizo" no fue el primer ciclo de poesía. Creo sí que fue el primero que tuvo ciertas características y persistió como estable. En toda la década del 80 hubo muchos ciclos, algo así como miniestallidos: dos meses en la fundación de la librería Fausto, dos meses en un bar que se llamaba Oliverio Gironde, dos meses en Babilonia antes del shopping, dos meses en el ICI. Eran ciclos inestables, o encuentros de poesía, o lecturas que organizaban revistas como *Diario de Poesía* y *Ultimo Reino*. Había un continuo movimiento, pero no un ciclo estable. Me parece que "La voz del erizo" tiene dos características que de algún modo lo distinguen. Una, que fue el primero que se mantuvo durante siete años; otra, que

instauró la modalidad de convocar a gente muy joven que no tenía un lugar institucional —estable y al mismo tiempo alternativo— en donde leer sus textos. Tal vez esa confluencia es lo específico de "La voz del erizo". A mí me produce un poco de orgullo y de gratificación ver que muchos de los poetas jóvenes que hoy están produciendo y circulando por otros ámbitos empezaron a leer en "el erizo". Leer no sólo entre sus pares, sino ante poetas más conocidos. Porque "La voz del erizo" fue también un lugar donde los poetas iban a escuchar a los poetas. Y había un lugar de producción en esa lectura. Esto me lo han dicho varios de los que ya tienen obra, y que fueron leyendo todo un libro a lo largo del ciclo, y les interesaba leer allí, con ese público, lo que estaban escribiendo. Había como una alimentación mutua entre los jóvenes y los no tan jóvenes. Para el 2001 no he pensado todavía si habrá una modalidad diferente. Me gustaría introducir algún cambio en el ciclo, pero todavía no sé bien cuál. Pero siempre manteniendo la matriz de una confluencia, de una heterogeneidad de voces. Y habría que agregar que además este año comenzó a funcionar un ciclo erizo-2 en la zona norte, en el nuevo Centro Cultural que abrió el Museo Raggio, de Vicente López.

—*Cuando pensaste el ciclo de "La voz del erizo" y los ciclos precedentes, ¿qué festivales te sirvieron de referencia y de cuáles te escapaste?*

—Quería que fuera un lugar exclusivamente de lectura de poesía. Que no se convirtiera en el escritor frente a un público que le hace preguntas. Me pareció que había otros lugares donde eso se practicaba. Quería que en éste, en cambio, solamente se leyera y escuchara poesía, y se cerrara ahí. Que la única voz que se escuchara fuera precisamente la voz del erizo. Los comentarios vendrían después, a la salida. La idea era acostumbrar el oído a volver a escuchar poesía, porque durante todo el siglo se fue afirmando la lectura silenciosa. Volver a poner en primer plano el sonido me parecía un ejercicio interesante. Eso era lo que yo quería: sólo escuchar poesía. Y al mismo tiempo mantener un criterio de selección.

—*¿Influyen tus gustos en esa selección?*

—Creo que soy bastante abierta. El único criterio —que también se me podría impugnar— es un criterio de calidad. Que haya un piso mínimo. Ahí confluye gente muy alejada de mi gusto, como otra muy cercana. Pienso que le he dado lugar a mucha gente de la que estoy muy alejada en términos estéticos, pero que creo que tiene calidad. El criterio de calidad es complicado porque genera también una cuestión con la exclusión. Como todo lugar de poder, es un lugar complicado, incómodo. O hacés concesiones, y amplias el piso, o te generás problemas.

¿*Cuáles son tus gustos? ¿De qué poéticas te sentís más cerca, en cuáles te reconocés?*

—Siempre amé las vanguardias, aunque hoy suene anacrónico. El Vallejo de *Trilce*, el Gironde de *En la masedula* o *Campo nuestro*, el último Juanele, el de los poemas larguísimo, ilegibles, que definen su barroco de la levedad. Y Alfonsina Storni y Sylvia Plath, por la fuerza irónica con la que dan cuenta del género y burlan el canon al mismo tiempo. Y antes Rimbaud, y después Pasolini, por la capacidad de reunir el aliento clásico y medieval con la experiencia más moderna, y hacer que la lengua actúe con la capacidad de los cinco sentidos en su punto máximo, y volver para nosotros sumamente extraño ese murmullo de la lengua tocándose con la música y el silencio contra el poder de lo hegemónico, aislados. Nunca Borges.

—*¿Interfieren tus funciones en el ciclo, y el lugar de poder que supone, con tu propio trabajo como poeta?*

—Sí. Provoca interferencias que muchas veces son complicadas. Muchas veces pienso: ¿acá me invitaron porque soy coordinadora de "La voz del erizo" o porque publiqué tres libros de poemas y una traducción de Pasolini? Genera además una especie de ilusión: dejo el "erizo" para ver qué pasa, como si eso funcionara como una especie de control sobre lo que uno escribe. Dejo el "erizo" y entonces voy a ser sólo la poeta. A ver qué pasa. No es éste el único lugar de interferencia, sino también el de "crítica de la universidad".

—*¿Cómo es esa tercera identidad?*

—Es un lugar fronterizo muy complicado también. Para el ámbito de los poetas, que tienen muchas veces un gesto despectivo hacia la academia, uno es más profesor que poeta. Y para la academia soy más poeta que crítica o investigadora. Es una doble cara que siempre actúa en desfavor de uno. Igualmente creo que el trabajo en los tres planos me produce un gran placer. Siempre se trata de leer y escribir. En la UBA me enorgullezco, por ejemplo, de haber dado a Juan L. Ortiz hace unos cuantos años ya, cuando nadie lo leía. En realidad en poesía argentina casi no había tradición en la universidad. No se leía nada. Pizarnik no se leía, ni siquiera Alfonsina Storni o Gironde... He incorporado en los programas de la materia que doy, no sólo a estos sino a los que producen a partir de los 80. Ahora el contacto con la poesía es un poco más fluido. Estoy escribiendo este año un libro de ensayos sobre lo que he estado trabajando en el campo de la poesía argentina para replantear el campo de la vanguardia a partir de Juan L. Ortiz, Gironde y Alfonsina Storni. Rediseñar el campo de la vanguardia en esas tres figuras y en lo que produjeron en la poesía posterior. ■

De la transparencia en poesía

Este ensayo y presentación de la obra de Elías Uriarte, "un escritor marcado por su radicalidad", sirve a Roberto Appratto para reflexionar acerca de lo que se entiende por transparencia en la escritura poética. Uriarte nació en Rocha, Uruguay, en 1945 y es autor de tres libros de poemas: *Trabahombre* (1978), *Breviario de la peste* (1985) e *Hiroshima* (1999), de donde proceden los poemas reproducidos en la página siguiente.

por Roberto Appratto

Quien lee o escucha un poema de Elías Uriarte recibe la carga clara de un pensamiento, siente su impacto, y se ríe, se sorprende y admira el producto sin saber, de entrada, a qué modelo atenerse ni cómo valorarlo; por detrás siente la extrañeza, no revelable en una sola lectura, de la forma de su pensamiento. Esto implica que el pensar, como acto, se solidifica en las palabras, en las construcciones verbales: que, en cada poema, y en un viaje instantáneo, el lenguaje se arma como una claridad autónoma que ilumina la dificultad de llegar a la idea con las palabras.

Esto requiere una precisión y un deslinde. Lo que se entiende por transparencia en poesía es un intento de escritura directa, con palabras que se "adelgazan" en relación con su objeto. La consideración de la poesía de Uriarte ayuda a descubrir que ese decir es siempre un falseamiento con intenciones estéticas: lo que se dice es aludido sólo para ser rescatado por la vía metafórica. La metáfora es, en esa poesía, una operación de sustitución de lo real por una versión estética que lo hace aceptable en términos de discurso codificado. Es decir que entrar en el mundo de la poesía por ese lado obliga a forzar tanto el texto (que se convierte en un acto ritual, en el metalenguaje a ser asumido como sello de lo poético, y, por esa vía, un decir solemne, distinto del lenguaje coloquial) como su recepción (que "entiende", no sin pasar por varias convenciones, lo que se figura decir). La llegada al objeto, por tanto, se hace oblicua; es el resultado de un juego de sobrentendidos que disimula, con estilo, un tipo particular de lugar común: no de hecho sino de comprensión, como si se hicieran circular los rasgos básicos de un universo medio, y en eso (en ese empate entre lo singular y lo vulgar) estribara la comunicación poética.

En Elías Uriarte, ese modo de la comunicación poética "sube": ése es su principal efecto. "Sube" porque la transparencia, lanzada en otra dirección, plantea un juego nuevo, una adscripción nueva de los

significados a los significantes; no porque sea "raro", sino porque son lo que son. En ese fenómeno puede verse una prolongación de la modernidad; después del chisporroteo, del alarde, del forzamiento retórico del cambio, de ese reino del significante que derivó, por ejemplo, en el neobarroco o en la poesía concreta, produjo un tipo de alusión directa al objeto, verificable por ejemplo en los modelos de Wallace Stevens y John Ashbery, que puede encontrarse en Uriarte en otra forma. Esa "otra forma" es la que puede llevar a entender su poesía como "filosófica", vertiente que ha dado lugar al desmán conceptual, a la repetición de lo libresco o "culto", pero que puede muy bien ser otra cosa. En la transparencia, lo que está en juego es la igualdad (forzada) entre signo e idea, sobre todo cuando lo que se quiere decir es abstracto y obliga a justificar palabras en términos conceptuales, pero no sonoros, de modo que el discurso descansa exclusivamente en su condición de enunciado sobre algún tipo de verdad. Uriarte podría figurar en esa categoría, aparentemente reaccionaria en relación con la vanguardia latinoamericana por la omisión del juego significativo, por la necesidad de un sustrato eidético para el texto.

Sin embargo, ese sustrato eidético, ese "tomarse en serio" lo que se dice, es objeto de una operación dialéctica en el mismo presente de la lectura: la dialéctica se sitúa en otro nivel, no "allá" (en el referente) sino "acá" (en la enunciación). En última instancia, lo que queda en jaque es el sujeto de la enunciación. ¿Quién habla en estos poemas? Por lo pronto, la poesía de Uriarte suprime la delegación a un hablante "entendido", un hablante "inspirado", un hablante "especializado"; no envía, por lo tanto, las palabras a una zona incierta, poética a priori, pensada para decir alguna otra cosa. La "filosofía" no es en él el aval significativo de los textos, ni tampoco un pretexto para la especulación. Eso que se ve es lo que es, el caso peculiar de un uso del lenguaje que, como excepción en el panorama actual de la poesía uruguaya y latinoamericana, impide su evanescencia.

Ir pasando de la inteligencia de los contenidos a la inteligencia de las formas es el proceso que afina, y hace indu-

dable, ese impacto que produce su claridad. Esa claridad puede aplicarse a cualquier tema, y el uso del presente en esta frase alude, además, a la condición intemporal de su poesía. Lo intemporal, cualidad de lo mítico, se sitúa sin embargo fuera del prestigio "cerrado" de los significados; fuera de la ritualidad, del acartonamiento con que se ha pretendido justificar la poesía como creación "fuera de la lengua" o más exactamente "fuera del pensamiento". La aplicación a cualquier tema supone un método, y ese método es el inverso al mítico: es la animación, la dra-

gama al poema con algo que lo excede; sin embargo, lo trascendente, que sí existe en su poesía, funciona de otro modo.

Puede decirse que, en lugar de dos planos (el texto y su idea base) hay uno solo: el poema, con sus accidentes (sonoridad, puntuación, silencio, duración, imágenes), que cumple con la función de actualizar, de simultaneizar el pensamiento en un éxtasis de enunciación, un envío (puede decirse) puro. Vale decir que lleva a la práctica el desideratum de la poesía desde Roman Jakobson: la materialización de lo abstracto. Y que, en clave ro-

FOTO: FEDERICO RUBIO



Elías Uriarte

matización del tema lo que golpea durante su lectura, y revierte, en presente, sobre el sujeto de la enunciación.

A esta altura vuelvo a preguntarme quién habla en los poemas de Elías Uriarte, y respondo: es el mismo para quien escribir poesía, así como reflexionar sobre la poesía, es un acto trascendente. Si esto parece una contradicción, examinemos la palabra "trascendente": si se relaciona con la textualidad, apela a un "afuera", a una exterioridad de significación. Hablar de lo kantiano, de Delmira Agustini, de Hiroshima, del exilio, del adverbio "sí", del miedo, de la noción "aproximadamente", del lenguaje, de lo moderno, de los samurais, podría ser entonces una problematización que lle-

gama al poema con algo que lo excede; sin embargo, lo trascendente, que sí existe en su poesía, funciona de otro modo. Puede decirse que, en lugar de dos planos (el texto y su idea base) hay uno solo: el poema, con sus accidentes (sonoridad, puntuación, silencio, duración, imágenes), que cumple con la función de actualizar, de simultaneizar el pensamiento en un éxtasis de enunciación, un envío (puede decirse) puro. Vale decir que lleva a la práctica el desideratum de la poesía desde Roman Jakobson: la materialización de lo abstracto. Y que, en clave ro-

Ese es el tiempo que se ha tomado Elías Uriarte para hacer poesía. Ha leído a Wallace Stevens, a Eliot, a Valéry, a

William Blake, a Baudelaire, a Lautréamont, a Pound, a Trakl, a Lezama, a Artaud, a Borges, a Eduardo Milán. Es profesor de literatura, pero no lee como un profesor de literatura sino como un poeta. Por lo tanto, ha dejado cosas afuera, y ha tomado de estos poetas lo que tienen de modelos en relación con su arte; un saber ha-

“La opción por la transparencia es un signo de cansancio de la vanguardia, el acto de entrega de las palabras al reino del significado.”

cer que comparten, sin duda, como una técnica, pero de la que se desprende algo que no es escritura y de lo cual la escritura es la manifestación, la superficie visible. Ese "algo" es una ética, una conducta ante el lenguaje. Uriarte lee eso en tales poetas, en sintonía con su propia lectura del mundo: la que consiste en traspasar, exceder, trascender el mundo como concepto, para que no se pueda ver sino como lenguaje. El impacto de su poesía reside en ese acto de poner el más allá de las ideas en el más acá del lenguaje, y con eso forzar un rápido viaje de ida y vuelta al significado que queda, como una vibración, como un toque oral, en cada palabra que usa. En eso consiste ser poeta: en eso consiste la ética, en el gesto de impedir que los supuestos se vayan a otra parte (que es siempre la misma, la de un acabamiento, la de una blandura complaciente que podría prescindir del texto) para convertirlos en materia escrita. Uriarte —y decirlo no es ninguna obviedad— se toma la poesía en serio, y eso supone no dejar nada "acabado".

No es mi propósito valorar por oposición, ya que eso significaría meramente una operación de rescate, de justificación de la obra de Elías Uriarte dentro de los escasos márgenes de la poesía en el Uruguay. Escribir poesía en el Uruguay es lo mismo que escribir poesía en cualquier otro lado, y la rareza de la suya no puede medirse en relación con cánones nacionales. Esta es (sigue en pág. 28)

Elías Uriarte

Revelación total

Canto a Emmanuel Kant

"llegados a los cuarenta años
todos los artistas de la familia
leen a Kant. No serás una excepción"

Leo a Kant.
Leo y leeré a Kant de aquí en adelante.
Yo y Kant iremos por las plazas, los parques, las
cuchillas,
Hollaremos las reflexivas hojas del otoño,
Nos hundiremos en la respiración escarlata de los
follajes,
Buscaremos un punto infinitamente pequeño e
infinitamente grande
Para acompasar la respiración del mundo.

Seremos inseparables.

Ante la Duda diré:
"Consideremos",
"Consideremos detenidamente",
Y luego: "Según Kant",
Y procederé en consecuencia:
Oh camino de la Sabiduría.

Mis amigos verán iluminarse mi frente,

Habrá un nuevo orden:

Seré

Manifiesto y sutil como el paso de una nueva
estación en una vieja estación,
O como el súbito amor que enrojece el mar de la
tarde y cava en el sonido una voz múltiple y
desconocida. ♣

Habrá un nuevo orden.

Dirán:

"Lee a Emmanuel Kant",
"Es kantiano"
"Su vida ha adquirido Filosofía
¿Quién diría?"

Y la Perversidad:

"Ha claudicado".

Leo a Kant y lo leeré hasta el último día de mi vida.

Soy kantiano y lo seré hasta el último día de mi
vida:

Sin esta pasión: ¿Cómo podría aprenderse Filosofía?

Ay,

Consideremos,

Consideremos detenidamente:

Esa hoja,

Kant,

El sol,

Kant,

El Deber,

Kant,

Kant,

Kant,

Kant,

Mi mente se ensancha,

Se aclara mágicamente el mundo circundante,

La voz más reposada,

El paso más seguro,

Y nace una sonrisa inagotable

Que llena de asombro a los Oscuros.

Ya no hay respuestas,

Ya no hay preguntas.

Me retiro un paso

Por detrás de mí.

Ya soy "a priori",

Ya soy mágicamente la Consideración Previa,

Ya soy, ay, Hipotético.

Desaparezco.

Adiós,

Adiós.

Oh, adiós.

Revelación total

"One thought fills infinity"
William Blake

Hace un instante
Tuve una revelación.
Aquí en el parque,
La verteré en español.

Levantaba mis brazos hacia el Sol,
Cuando supe
De repente:

"Soy moderno,

Yo soy un ser moderno,

En el centro de Nueva York podrá haber un hombre
tan moderno como yo,

Pero más,

Jamás,

Jamás.

En este instante este movimiento de tender los
brazos hacia el cielo,

Es un gesto absolutamente moderno,

De una modernidad indudable

Y comprobada".

¡Oh dioses, cómo soportar tanta verdad!

Pensé en Roberto:

Era un ser moderno,

Pensé en María:

Era un ser moderno,

Pensé en el vicjo del parque:

Era un ser moderno;

Pensé en vivos

Y en difuntos

Y en no nacidos,

Y hasta pensé en los dioses tan antiguos:

Todos eran seres de una indudable modernidad.

Sentí arder mi cuerpo

Que creía muerto:

¿Qué

Potencia o Dominación

Nos ha robado esta sencilla

Revelación?

¿Qué dios

Ha oscurecido la modernidad

Del mundo?

Una luz moderna temblaba en lo alto de los

plátanos,

Una paloma moderna picoteaba pan por el suelo,

Un vagabundo moderno secaba trapos en el fuego,

Mi cuerpo como un orgulloso estandarte ardía lleno
de modernidad.

Nuevamente alcé mis brazos hacia el cielo.

Percibí que un rito fundamental se ejercía en la
pequeña ciudad de Montevideo:

Mis brazos, mis dedos, eran los indicadores del
Tiempo.

Mi cuerpo estaba a la vanguardia sideral.

Admiré su lenta hipérbola en el aire de la mañana:

Un fragor de mundos paralelos

Ensordecía mis oídos,

Como una constelación reciente

El Siglo

Latía entre mis manos.

Caí de rodillas.

Supé:

Somos

La edición príncipe del Universo.

(viene de pág. 27)

más bien la ocasión de reflexionar sobre los efectos de la transparencia en la poesía, en tiempos en que la opción por la transparencia es un signo de cansancio de la vanguardia, el acto de entrega de las palabras, como cáscaras, al reino inmutable del significado; un paso más, y ese acto es el abandono de la poesía por el recuento de lo real.

Si Uriarte se toma la poesía en serio es porque cuida, protege al lenguaje de esa pérdida de sentido, sin pensar en la pérdida de sentido más que como un límite que puede impedir la unión del lenguaje con lo humano. De ahí los riesgos que corre con su actitud, de ahí que lo que aprende de sus maestros sea una ética de la dignidad para la cual escribir bien supone un dominio del habla poética: no hay en su poesía ese gozoso abandono a sus propios códigos, común en poetas de cierta trayectoria, sino una aguda conciencia de lo que implica el uso creativo del lenguaje. Así, ese uso se personaliza al tiempo que se endurece, se galvaniza, como un objeto: el riesgo de la solemnidad es trasladado de los temas a su enunciación, donde recibe un tratamiento irónico, leve, pero visible. Los poemas se mueven en función de una voz que los impulsa hacia lo claro sin perder la complejidad de la reflexión.

Hace un tiempo, en un reportaje radial, Uriarte señaló que si hubiera un aparato que pudiera medir la fuerza del lenguaje, buena parte de la literatura desaparecería. Sin duda, apela a la posibilidad de esa fuerza, y puede entenderse que su logro, tal como lo concibe, sería la coincidencia entre concepto y palabra; sería hacer que la reflexión, en todos los casos, se textualizara, que lo humano perdiera su natural abstracción para concretarse en el juego significante, inevitable para quien escribe poesía, y que por ese camino adquiere evidencia. Sería llegar a una primeridad de las ideas que no podría existir sino en la escritura. Eso no puede existir, a su vez, sin una profundización radical en la individualidad. Uriarte escribe en términos personales, lo cual significa que se sitúa en relación con sus temas de manera no transferible, y que esa situación implica un apartamiento cultural y no sólo poético: el texto es tan texto como el pensamiento es pensamiento, y la prolongación de esa premisa le permitió un texto como *Hiroshima*. En su apertura, en su "aireamiento", puede constatar la evolución mencionada de su poesía, del lado "formal" de su escritura, como una unión paradójica de coloquialidad y delicadeza que le permite, al tiempo que cuida sus palabras, situar el ritmo en el centro del verso, de manera implacable; por ese mismo lado, producir un movimiento de las ideas en bloque, en rozamiento constante.

Si escribir poesía es saber ocupar un espacio con las palabras, medir esa relación entre texto y sonido de modo que pueda evidenciarse el paso de las ideas, *Hiroshima* puede tomarse como modelo de la poesía de Uriarte, tal vez porque allí la evidencia de su trabajo es mayor que en cualquier otro texto publicado hasta ahora; tal vez porque esa evidencia, que consiste en la exposición de la retórica, en el uso de lo metafórico hasta borrar los límites entre lo directo y lo indirecto, fuerza al lenguaje hacia una designación de lo ambiguo. Es ahí que puede verse su encare de la poesía, en clave foucaultiana, como el arriesgadísimo acto de poner de manifiesto lo invisible, lo que circula en el inconsciente cultural: un estado móvil del pensamiento, que debe adquirir realidad gracias al texto.

"Si hubiera un aparato que midiera la fuerza del lenguaje, piensa Uriarte, buena parte de la literatura desaparecería..."

Todo lo dicho supone una valoración de la poesía de Elías Uriarte, o más bien un intento de situarla, con toda su complejidad, en el contexto de la producción poética actual. Da la impresión de que es imposible hacerlo sin incluir elementos de su trabajo fuera de la poesía, de su pensamiento tal como se expone en sus ensayos y en sus opiniones críticas. Elías, puede decirse, es un hombre para la reflexión literaria sobre la literatura, un escritor marcado por su radicalidad. Expulsarlo al territorio de la rareza, de las personalidades intransferibles, sería una manera eficaz de borrar su condición de modelo para quienes escriben poesía, o para quienes simplemente piensan en la literatura como algo más que un modo de expresión: tal vez como una voluntad de purificación, o de transfiguración del mundo. Alcanza con el párrafo final de su prefacio a *Hiroshima*, donde habla, en términos a la vez teóricos y ficcionales, de "expulsar a la diosa de la irrealidad del lenguaje", para entenderlo. Alcanza con leer detenidamente su poesía. ■

Goethe para el lector del año 2000

El Grupo Editorial Sudamericana y el Goethe-Institut Buenos Aires presentaron el 1º de junio de 1999 los cuatro volúmenes de las obras de Goethe. Ulrich Merkel, ex director del instituto y responsable de la edición, leyó ese día el texto que se reproduce aquí. El programa culminó con la puesta en escena original de la "Noche de Walpurgis", a cargo de Rubén Szuchmacher, Alejandro Tantanian y Edgardo Rudnitzky.

por Ulrich Merkel

Los textos de los "poetas nacionales" ya no parecen plantear ningún interrogante, sino sólo brindar respuestas que sirven para ser citadas en los discursos en las efemérides. La literatura que está viva, en cambio, siempre guarda algo de subversivo, de contradictorio, de ambiguo, precisamente porque se sustrae a todo intento de definición; y es por ese motivo que despierta la curiosidad del lector y lo mueve a leer y a pensar. ¿Es verdaderamente así, se puede afirmar que eso sucede también, a pesar de todo, con Johann Wolfgang Goethe?

Comencemos por interrogar la imagen del "poeta nacional". En realidad, este concepto es una *contradictio in adjecto*, un oxímoron. Porque o bien nos importa el poeta al que nada le importan las convenciones sociales y que se forja sus propias realidades ambivalentes a través de la escritura, o bien es unívocamente "nacional", como un himno, una bandera o una línea aérea. Los panteones de casi todas las naciones están llenos de bustos de poetas nacionales que, con toda justicia, cayeron en el olvido.

Hans Magnus Enzensberger describió, en alguna oportunidad, la trayectoria que tiene que recorrer la obra de un escritor para ingresar en los manuales de lectura escolar: para tales propósitos, la sociedad cuenta con "recursos que matan con toda amabilidad", dice Enzensberger. Se trata de una suerte de proceso de domesticación, al final del cual todos los alemanes, por ejemplo, saben a ciencia cierta cómo entender a Goethe. De hecho, la escuela es una institución estatal que educa a pequeños individuos para que se transformen en miembros de la sociedad; para ello, debe transmitir "valores". De esta manera, la literatura deviene proveedora de un "sentido" que es creído colectivamente; en el contexto de lo que se ha dado en llamar "clasicismo de Weimar", provee el valor de "lo bello, lo verdadero y lo bueno", o como invocaba aquel célebre verso de Goethe, "noble sea el hombre, generoso y bueno".

Señalamos el contraste entre el ideal y la realidad, y sin embargo hay una conexión: en los años 30 y 40 de nuestro siglo, los profesores alemanes solían citar a los clásicos Goethe y Schiller como exponentes de un

"pueblo de poetas y pensadores", mientras se asesinaba a millones de personas en nombre de ese mismo pueblo. Por lo visto, cierta idea de la ciudad de Weimar no sólo queda cerca de Buchenwald en términos geográficos.

La estrechez de miras de la recepción germano-nacional comenzó en vida de Goethe, entre 1802 y 1803, cuando en la Universidad de Jena, Schelling afirmó refiriéndose a Fausto: "A otros los compartimos con las demás naciones, pero a éste lo tenemos para nosotros solos, ya que su estampa ha sido cortada del núcleo del carácter alemán y de su fisonomía esencial". Esa perspectiva nacional caracteriza la recepción de la obra de Goethe en Alemania a lo largo de todo el siglo XIX; lectura que persiste en los tiempos del emperador Guillermo II, en el nacionalsocialismo y llega casi hasta nuestros días en la ideología socialista de la RDA.

En 1962, el presidente de la RDA, Walter Ulbricht, canonizó a Fausto como "el más elevado ejemplo del hombre utópico tal como lo concibe el socialismo". En ese discurso, titulado *A la nación alemana*, interpretaba las últimas palabras de Fausto (en la segunda parte del drama), aquellas donde se habla de tierra libre y pueblo libre, como una visión histórico-filosófica del Estado obrero y campesino. Dicha interpretación estaba pasando por alto un pequeño detalle: en la citada escena del *Fausto II*, el protagonista está ciego; cree que sus trabajadores construyen para el futuro cuando, en realidad, están cavando su propia tumba. A la magnífica ironía del autor sigue la ironía de la historia: tan sólo 27 años después, el Estado de la RDA cavó su propia fosa.

Lo que subyace a ese problemático proceso de recepción de la burguesía ilustrada es un recorte muy limitado de la vida y la obra de Goethe, tanto como del clasicismo de Weimar. Ese proyecto literario, pedagógico y de política cultural fue desarrollado por Goethe, primero solo, luego en forma conjunta con Friedrich Schiller entre 1794 y 1805. La intención era establecer un canon de reglas estéticas y poéticas y crear obras litera-

rias ejemplares para educar a la nación alemana en términos estéticos y morales. Es lícito preguntarse si acaso el clasicismo alemán no buscaba distraer la atención de los procesos políticos que se desarrollaron en Europa durante y después de la Revolución Francesa. Estoy parafraseando la tesis del germanista y ensayista alemán Jorg Drews: el clasicismo alemán es el más tardío de los períodos clásicos europeos; ya casi desde un principio, su relación con la anti-

fracasó porque no resultó una iniciativa efectiva en el campo de la política cultural. Sin embargo, sobrevivió en las ansias de la burguesía alemana a modo de reparación simbólica por el frustrante fracaso de la revolución de 1848: el proyecto clasicista se tornó en una suerte de Arcadia, reino de lo bueno, lo verdadero y lo bello, alejado de la política y de la realidad, lo que sin embargo no fue obstáculo para que, en este siglo, sus adherentes fueran finalmente activos nazis o socialistas.

Cuando estaba preparando la edición en cuatro tomos de los textos de Goethe que publicó Editorial Sudamericana, me encontré en mis lecturas con tres versiones muy diferentes de Goethe. Por un lado, el Goethe clásico que ya mencionamos, el de la recepción alemana burguesa-nacional; luego uno totalmente diferente, pero no menos unilateral, el Goethe romántico de la recepción hispano-franco-argentina; y finalmente el Goethe real, el ambivalente, el que podría suscitar el apasionado interés

del lector contemporáneo, ése que lamentablemente poco o nada se ve en la clase de literatura alemana. Como no podía ser de otra manera, el primero que se refirió a ese Goethe contradictorio, ambiguo y, precisamente por eso, universal y actual, fue el pensador más subversivo del siglo XIX: Friedrich Nietzsche.

Antes de dedicarme a esa dimensión tan atractiva de Goethe, permítanme algunas observaciones sobre la recepción argentina del escritor alemán, un tema tan fascinante que merecería ser tema exclusivo de una ponencia. Interroguemos por lo pronto al escritor más conocido de la Argentina en el mundo, a Jorge Luis Borges, quien como es sabido establecía sus raíces culturales en Europa y llegaba a poner en duda incluso la existencia de una "argentinidad", de una identidad cultural de su propio país. En su ensayo "Sobre los clásicos" Borges se refiere al Fausto de la siguiente manera: "Para los alemanes y austriacos, el *Fausto* es una obra genial; para otros, es una de las famosas formas del tedio". Es lícito aventurar que él mismo se consideraba parte de los "otros". De hecho, los especialistas argentinos en Borges aseguran que en toda su obra apenas si hay vestigios de una lectura diferenciada de Goethe.

Encontramos otro indicio en la autobiografía de Ernesto Sabato *Antes del fin*, publicada en

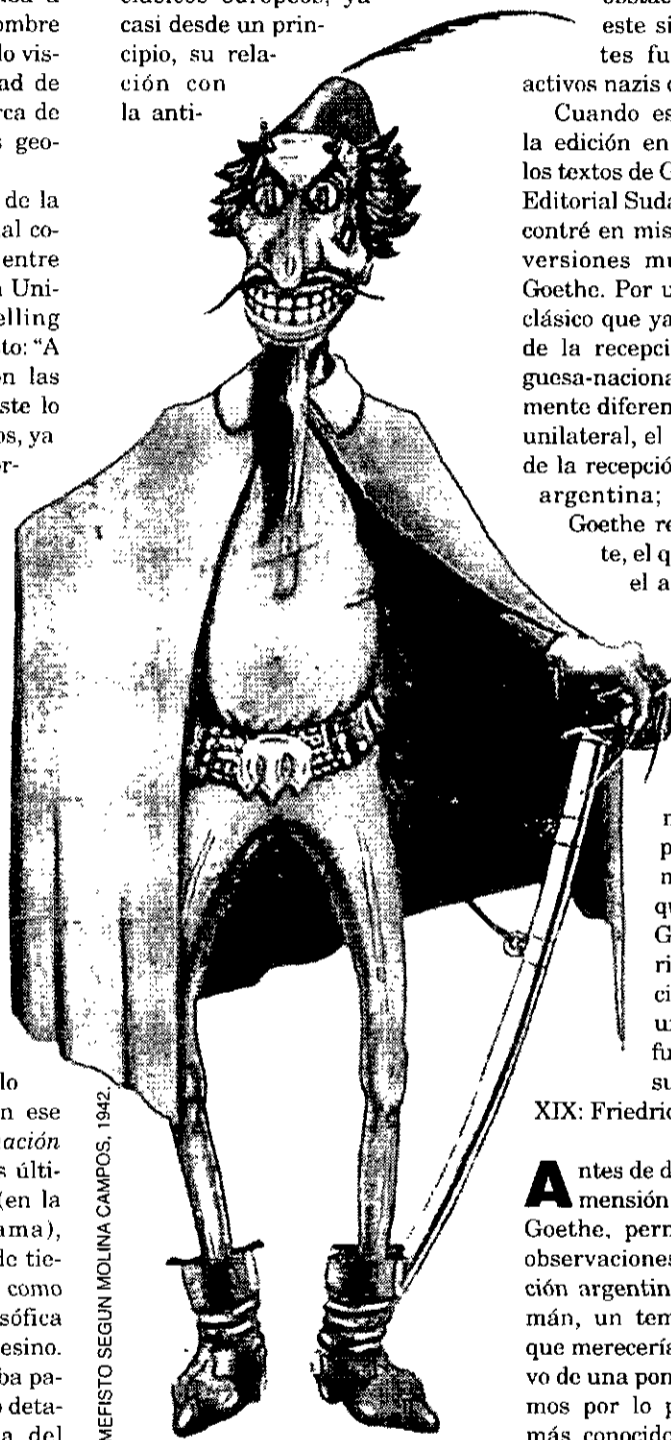
1998. Cuando escribe sobre "las grandes creaciones del romanticismo alemán" menciona también a "Goethe y su inevitable *Werther*". Lo más probable es que fuera lectura de sus años de estudiante en La Plata. Si bien

“ Los profesores alemanes citaban a Goethe como exponente de un ‘pueblo de poetas y pensadores’, mientras se asesinaba a millones en nombre de ese mismo pueblo. ”

Sabato reconoce la "sensibilidad romántica" del libro, sus formulaciones suenan un tanto estereotipadas y hacen suponer que percibió bastante poco de la consumada ironía, del elaborado lenguaje y estructura de la novela.

Por lo visto, lo poco que se ha oído y leído de Goethe en la Argentina, incluyendo el *Fausto*, que apenas subió a los escenarios, se lee a través de una mirada romántica. Y lo único que se estudia realmente en todos los colegios argentinos es el *Fausto*. *Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta obra*, de Estanislao del Campo, un relato en verso sobre las impresiones de un gaucho ante la ópera homónima de Gounod, escrita en 1866 en un lenguaje literario, el castellano gaucho, que buscaba separarse de las tradiciones española y europea y fundar una "literatura criolla". El punto de partida es la ópera de Gounod, que a su vez se basa en la cuestionable traducción del romántico Gérard de Nerval. ¿De nuevo el romanticismo? ¿Pero sólo en la Argentina? La *Fura dels Baus*, el grupo teatral de Barcelona que fue invitado por el ICI, Centro Cultural de España, para presentar en Buenos Aires su "F@usto Versión 3.0" describe su puesta como una versión libre del *Fausto* de Goethe, "padre del romanticismo alemán".

Una buena fuente para adentrarse en las razones de esta situación tan lamentable es el libro de Udo Rukser *Goethe en el mundo hispánico*, publicado en 1958 en alemán y en 1977 (sigue en pág. 30)



MEFISTO SEGUN MOLINA CAMPOS, 1942.

güedad griega y romana estaba cubierta por polvo de anticuario. La literatura alemana llegaba a ese período clasicista cuando el pensamiento ya se había vuelto prosaico, cuando ya estaba comenzando una nueva era con las nuevas formas de producción manufacturera e industrial.

Es Goethe mismo quien decreta la muerte del proyecto del clasicismo de Weimar en el tercer acto de *Fausto II* con la caída simbólica de Euforión, hijo de Fausto y de Helena, fruto de la unión ideal entre el espíritu alemán y la belleza griega. Esta es la mirada que echa Goethe, viejo y desilusionado, sobre el proyecto que fue central en la mitad de su vida, que hizo surgir una gran poesía, pero que

(viene de pág. 29)

en castellano. El autor remite a la historia de la cultura española en el siglo XIX, que recién hacia el 1900 se liberó de la parálisis católica-dogmática y cuya recepción de las obras de Goethe, comenzando por *Werther* y siguiendo por otros textos, tuvo lugar en clave romántica. En 1803, *Werther* seguía en el Índice de la censura; en 1824, la Universidad de Cervera envió una misiva en la que celebraba al rey Fernando VII felicitándolo "porque ha concluido con la fatal manía de pensar". De hecho, en la primera mitad del siglo XIX, la élite intelectual de España estaba en su mayor parte en el exilio y se enteraba de la literatura y la filosofía alemanas en Londres y en París. A los pocos que llegaban de alguna manera a Alemania les podía suceder, por ejemplo, que hacia 1848 se toparan con un clima intelectual en el que críticos literarios que marcaban el tono, como Wolfgang Menzel, Ludwig Borne y otros, tacharan a Goethe, con corrección republicana, de vasallo de los príncipes, de egoísta apátrida, de escéptico insensible, de mujeriego peligroso y de hereje consumado.

En las últimas décadas del siglo XIX y a comienzos del siglo XX, la recepción hispánica del "romanticismo" alemán jugó un papel considerable para la emancipación intelectual de España; claro que se trataba de una versión del romanticismo sin su dimensión metafísica y de una imagen de Goethe filtrada por la recepción francesa en la que tenían menos importancia las particularidades literarias que plantearlo como paradigma de la emancipación a modo de ejemplar "hombre universal y antidogmático", una imagen que también irradió hacia América aunque con menor alcance.

Es que ya en pleno siglo XIX, las antiguas colonias hispánicas se habían acercado a los enemigos tradicionales de España, a Inglaterra y a Francia, a medida que se iban liberando del influjo cultural de la otrora Madre Patria y comenzaban a buscar su identidad cultural. No sólo en el caso de la Argentina, sino también de otros países latinoamericanos, hasta fines de la Segunda Guerra, era París la que determinaba la recepción literaria y el sistema educativo, mientras Londres lo hacía con las relaciones económicas. Tan sólo con el golpe de estado de 1943, y con el primer gobierno de Perón en 1945, la Argentina comenzó a orientarse hacia los Estados Unidos en materia de cultura y economía; tan sólo en las dos últimas décadas comenzó a retroceder el fuerte influjo de la cultura francesa y empezó a avanzar, muy de a poco, la percepción de Alemania, sobre todo de Berlín. Sin embargo, la recepción de Goethe en la mayoría de los países del Nuevo Mundo, y con ello en la Argentina, se limitó casi siempre a la historia de Fausto y Margarita (la segunda parte de *Fausto* es bastante

desconocida), a *Werther* y a algunos poemas y baladas. Las obras teatrales de Goethe no tuvieron prácticamente ninguna repercusión y tampoco las novelas de Goethe, con excepción de *Werther*, provocaron demasiado interés ni en España ni en el Nuevo Mundo.

Arriba así a lo esencial de mis reflexiones, a saber: plantear un alegato a favor de una nueva mirada abierta sobre Goethe. Les propongo que vuelvan a leer *Las Penas del Joven Werther*, aquella bellísima obra de la juventud. No sólo vale la pena porque es la "novela rosa", la *sentimental story* más vendida de Goethe. Es mucho más que eso. La novela epistolar no sólo narra un suicidio por un amor no correspondido. Dicho sea de paso, en tiempos de Goethe esa historia provocó una verdadera fiebre wertheriana y una epidemia de suicidios, de modo tal que Goethe se vio obligado a expresar en público, para contrarrestar esa interpretación, que no había que tomar la novela en esos términos.

Decíamos que es más que una historia sentimental. *Werther* es también un relato sumamente moderno sobre la creciente pérdida de conexión con la realidad que deriva en el inevitable suicidio. La condición que vuelve posible esa monomanía patológica es que *Werther* se libera progresivamente de todo vínculo social, lo que va sucediendo en etapas: la mirada de *Werther* sobre la escena idílica en la que Lotte reparte el pan entre los niños es la mirada de un solitario que ya no puede pertenecer al grupo; y en el momento decisivo —uno suele pasarlo por alto— *Werther* renuncia a su trabajo. No por nada el joven Goethe, que se sabía vulnerable, en un momento difícil de su vida se decidió por el trabajo disciplinador como funcionario estatal en la Corte de Weimar.

En vistas de la magnitud de la obra que Goethe creó a lo largo de 60 años de productiva escritura, es una ilusión siquiera mencionar aquí todos los textos cuya lectura o relectura me gustaría recomendarles. Por esa razón permítanme concluir con algunas observaciones sobre *Fausto*, a modo de parte por el todo, se entiende. Es el texto en el que Goethe trabajó durante 60 años y hasta pocos días antes de su muerte, y que como ningún otro cautivó la imaginación de los lectores alemanes y no alemanes. Naturalmente, *Fausto* es infinitamente más que la mera historia de la cándida muchacha rubia y el profesor alemán que la seduce y la abandona con un niño. Lamentablemente, en los países hispanohablantes de América, *Fausto II* sigue siendo prácticamente desconocido y no existe de hecho ninguna traducción en verso que sea legible, por lo cual tuvimos que optar por publicar en nuestra edición de Sudamericana una versión en prosa. Por lo demás, dado que la ilustración francesa y centroeu-

ropea no tuvo efecto en la España cristiana y católica, hubo un sinnúmero de malentendidos: el Mefisto de *Fausto I* se interpretaba como diablo cristiano y hasta casi el día de hoy, se leía el final de *Fausto II* (en la medida en que resultara conocido) en los términos de la salvación cristiana.

En realidad, Mefisto es parte de Fausto y encarna en él el lado que corresponde a una razón radical sin ningún respeto ni miramiento y, a la vez, un oportunismo igualmente irrespetuoso para el cual el fin justifica los medios. No es por cierto la pasta con la que se forma un buen ciudadano que se avenga a integrarse al estado. En algún pasaje, Fausto lo define como el "extraño hijo del caos": si partimos de las investigaciones actuales sobre el caos en las ciencias naturales, podemos ver ese caos como neutral en términos de valoraciones. Cuando Mefisto se le aparece a Fausto en la escena del gabinete de estudio, su presentación se corresponde con el segundo postulado de la termodinámica que establece, en una interpretación libre, que todo orden tiende al caos: "Soy el espíritu que siempre niega y con razón, pues todo cuanto tiene principio merece ser aniquilado, y por lo mismo, mejor fuera que nada viniese a la existencia. Así, pues, todo aquello que vosotros denomináis pecado, destrucción, en una palabra, el Mal, es mi propio elemento".

Esto es una concepción del mal radicalmente postcristiana, vale decir moderna, que nos remite a las definiciones de la filosofía contemporánea. No es Dios quien gana la célebre apuesta sobre Fausto del "Prólogo en el cielo", sino Mefisto. Un siglo y medio de interpretación cristiana y burguesa pasó por alto ese párrafo de la escena en que Fausto y Mefisto negocian el contrato en que Fausto declara su rotundo desinterés por el más allá: "Poco puede inquietarme el más allá. Convierte primero en ruinas este mundo y venga después el otro en buena hora".

Es tan basta la bibliografía acerca de *Fausto*, incluyendo obras recientes, que ni siquiera los especialistas pueden estar al tanto de todo. Aún así, quisiera destacar un libro de Hans Christoph Binswanger que vale la pena leer sobre todo porque abre perspectivas muy interesantes sobre el *Fausto II*. Binswanger fue profesor de economía en la Universidad St. Gallen y su libro, publicado en 1958, lleva por título *Dinero y magia. Interpretación y crítica de la economía moderna sobre la base del Fausto de Goethe*. Allí, Binswanger remite a los tres pilares del plan fáustico, vale decir de la economía moderna, cuyo primado era incipiente a principios del siglo XIX, pero que luego desplegó toda su efectividad: la invención del papel moneda, el nuevo derecho de propiedad, la incorporación de energía mecánica.

Tras el intento fracasado en

la primera parte de conducir a Fausto al "momento supremo" a través del amor y del sexo, Mefisto intenta lograr su cometido en el *Fausto II* a través del éxito económico. Fausto se transforma en empresario. Por lo pronto, en la escena de la corte imperial aparece como asesor del Emperador en asuntos financieros, apoyado por Mefisto. Cuando está volviendo de su excursión a Grecia, hacia donde había partido para buscar a Helena, encuentra una franja costera que se propone ganar al mar y transformar en tierra cultivable. En agradecimiento a sus servicios, el emperador le cede esas tierras. Con un despliegue masivo de mano de obra y de energía, Fausto logra secarlas y ganarlas para el cultivo, de manera que vence a la naturaleza con los recursos de la técnica. Antes de lograrlo debe, sin embargo, forzar el traslado de una vieja pareja que habita el lugar, Filemón y Baucis, quienes están tan ligados al valor de uso de su propiedad que no la quieren vender y terminan muriendo durante el traslado. Poco antes de terminar la gran obra, Fausto queda ciego.

La escena decisiva es aquel "momento supremo" en el que Fausto, empresario exitoso, pero ciego, confiando en el progreso económico para beneficio de la humanidad, cree escuchar a sus trabajadores que le están ganando nuevas tierras al mar, cuando en realidad, están cavando su propia tumba. De hecho, el escepticismo de Goethe se vincula a los inicios del proceso de industrialización y de la moderna economía del dinero, que percibió con lucidez en los primeros treinta años del siglo XIX y sobre cuyos peligros desarrolló una crítica visionaria. En la conocida balada *El aprendiz de brujo* se cristaliza su escepticismo respecto de los instrumentos del progreso técnico que comienzan a desplegar su dinámica propia, hostil a la vida y a la naturaleza, la balada sobre aquel que no puede librarse de los espíritus que ha convocado.

Una de las escenas más interesantes de *Fausto II* es la de la invención del papel moneda por Mefisto, o sea por Fausto, en la corte imperial. ¿Qué hace un jefe de estado moderno cuando están vacías las arcas públicas? Manda imprimir dinero, ya que el papel moneda no es otra cosa que una promesa de pago en un futuro que nunca se vuelve realidad. Claro, nunca se habrá de cumplir la promesa de respaldar los billetes con el oro de las tierras del Emperador. Sólo un personaje mantiene la calma en el curso de la consecuente corrupción, del enriquecimiento generalizado y de la inflación que se desencadena: el bufón. Este personaje se sale a tiempo de la especulación para invertir en bienes tangibles. Mefisto comenta para sí: "¿Quién duda aún de la agudeza de nuestro bufón?"

Junto a la traducción en prosa de las dos partes del *Fausto*,

incluimos en el primer tomo de la nueva edición de Goethe los versos de la "Noche de Walpurgis" que el escritor eliminó, en un ejercicio de autocensura, por consideración moral hacia sus lectores burgueses en la primera edición de *Fausto I* en 1810. La traducción en verso de Ricardo Ibarlucía significa una novedad absoluta en castellano. Esos fragmentos permanecieron ocultos en los comentarios de las sucesivas ediciones anotadas en alemán. Al reponerlos, la "Noche de Walpurgis", expurgada en materia de moral, se transforma en una misa satánica verdaderamente obscena y blasfema y con ello se vuelve visible la estructura original del drama. La misa satánica constituye un verdadero contrapeso al "Prólogo en el Cielo": Fausto vaga por el mundo puesto entre Dios y un Anti-Dios.

Margarita, cándida y temerosa de Dios, que hacia el final del *Fausto II* aparece como una Mater Dolorosa que conduce a un pálido cielo cristiano ("El eterno-femenino nos atrae"), es caracterizada también como una bruja ávida de oro y de sexo, la primera en ascender a Blocksberg para entregarse a una orgía sexual: "Pues, para ir a visitar/ Al Maligno en su morada/ La hembra siempre nos lleva/ De ventaja mil zancadas". Y durante la misa negra, Satán canta dirigiéndose hacia los machos cabríos: "Dos cosas grandes y espléndidas/ Hay para vuestro placer/ el oro resplandeciente/ Y el sexo de la mujer". Son el afán de posesión y la sexualidad los que dominan el mundo y los que lo sostienen en lo más profundo: una postura para nada alejada de la que sustentó ese contemporáneo de Goethe que fue el marqués de Sade.

Goethe solía describirse como "un hombre ensamblado", aludiendo al hecho de que no se veía como un sujeto que se pudiera reducir a un común denominador. En la medida en que logremos percibir la infinita multiplicidad de sus textos que derivan en incontables ramificaciones, llenos de contradicciones y de matices, que logremos acercarnos a ellos sin ideas preconcebidas, la lectura de su obra se podrá transformar en una travesía llena de descubrimientos placenteros.

Hay indicios de que traductores más jóvenes en el mundo hispanohablante comienzan a interesarse por volver accesible a los lectores en idioma castellano este tesoro casi desconocido de la literatura europea. En última instancia, resulta difícil de imaginar que la ironía de Goethe, que "es la ironía de un hombre de mundo y de un antropólogo escéptico, a quien la vida le ha enseñado que se puede esperar cualquier cosa de la naturaleza humana" no sea descubierta por los lectores de una ciudad cosmopolita como lo es Buenos Aires, de la que suele decirse que después de Nueva York, presenta la mayor densidad de psicoanalistas. Ojalá sea así. ■

PREGUNTAS QUE NO TIENEN RESPUESTA NI LUGAR

Alejandro Rubio. *Metal pesado*, Siesta, Buenos Aires, 1999. 98 páginas.

Dos formas tiene la meditación en la poesía de Alejandro Rubio. Una se basa en el uso intensivo de un tipo de interrogante falsamente retórico, insensato y desproporcionado, y en cierta variación rítmica que convierte lo insignificante, e incluso lo ridículo, en altísima cuestión trascendente (la trascendencia es uno de los valores que esta poesía sostiene y desvirtúa en un movimiento expansivo único. Otro, es el lirismo). "¿Está mal usar colita?" En esta primera forma de la meditación que *Metal pesado* construye —"edifica" podría decir Rubio con un léxico más afín— no aparece jamás la pregunta por lo obvio que, por lo general, desideologiza y resiste (y son estos sus dos objetivos de máxima) interrogando las causas. "¿Y por qué está mal usar colita?" sería la pregunta exacta del que intenta denunciar un prejuicio y afirmar la entera libertad en la libertad de peinado. En este caso, tan extraño a la interrogación que usa Alejandro Rubio, la única intención de la pregunta es la de la pauta: da pautas únicas para no desviar la respuesta y se hace retórica, afirma en lugar de preguntar, limita ritmo y expansión y dice: "no, no, no está mal para nada usar colita". En la poesía de Rubio, muy por el contrario, el mundo moral se presenta de lleno y en su máxima pureza, casi de modo incuestionable ("acá las cosas pasan", escribe Rubio), porque lo obvio ideológico, lo que requiere de un pensamiento correctivo, revelador, perspicaz y bien pensante, no tiene ningún lugar.

La poesía de Rubio interroga, en una de las formas de su meditación, sobre lo que está bien y lo que está mal, directamente y sin aprensión vergonzante. Y dice las auténticas tribulaciones de un sujeto eminentemente moralista (no importa aquí cuán nimio o cuán fundamental sea el asunto de sus tribulaciones) sin por eso prestar ningún servicio a la confirmación de un sistema moral: sostiene la interrogación y sus signos, y desvirtúa la respuesta cantada. La poesía de Rubio pregunta en lugar de pregonar: piensa. El tipo del poema "Cuatro meditaciones" es, de modo clarísimo, eso: un tipo que piensa y pregunta, y, además, sus interrogantes *pasan* en el poema ("acá las cosas pasan"). "¿Mal, o? ¿Qué se quedan/ mudos cuando, mudos cuando/ oyen las arcadas? ¿Mudos cuando/ las preguntas, mudos cuando/ las respuestas?" (Como se ve, la prosodia del verso atiende, también, a una sílaba dilecta en el lenguaje poético de Rubio: "mu" de

Música mala, su primer libro de poemas; "mu", de vacas resignadas que no dicen ni "mú"; "mu", de los "mudos" que callan "cuando" es hora de explicar: "Ahora/ quisiera que ustedes/ me explicaran".)

Alejandro Rubio se permite preguntar no lo obvio sino lo imposible, lo que no tiene lugar y casi ni respuesta "¿Está bien que no llame al mozo?", (¿qué pregunta es esta?! ¿qué quiere preguntar en verdad?!). Pero también, cuando sí hay respuesta, la interrogación —camuflada bajo el deseo subjuntivo— auspicia réplicas inconvenientes en situaciones típicas de cierto folklore literario. Dice el poeta: "Quisiera pagarte con versos/ Y la puta contesta:/ 'Tendrían que ser del divino Rubén,/ así te dejaría/ chuparme la concha un rato'. (¿Qué tipo de respuesta es esta?!)

La segunda forma de la meditación en los poemas de *Metal pesado* es narrativa y se da por etapas. Produce no una expansión sino un desarrollo controlado y requiere por momentos de un personaje, un escenario y su descripción llena (es el caso de "El carancho" —una versión de "El cuervo" y su "filosofía de la composición" de E. A. Poe— de "Domingo al mediodía" y de "Bedoya, agosto, 1998") y por otros de una lógica vacía y un cuento corto ("Proposición categórica A: todo S es P/ proposición categórica I: algún S es P/ proposición categórica E: ningún S es P / proposición categórica O: algún S no es P/ Nada más puede decirse.")

El impulso narrativo que mejor le cuadra a esta segunda forma de la meditación relata el progreso de un razonamiento pero, a la vez, construye un ritmo que, en algunos casos, es ajeno a cualquier figura de continuo: "que va del hambre a la captación/ del tiempo que pasa, y de la captación/ del tiempo que pasa a la idea/ puro pánico, de que el destino existe./ Y asociada a esta, la idea/ de que todo muere". Los cortes de verso interrumpen el característico fluir del pensamiento en los sitios exactos en donde una idea cristalizaría del siguiente modo: "que va del hambre/ a la captación del tiempo que pasa/ y de la captación del tiempo que pasa/ a la idea de que todo muere".

El desarrollo de la reflexión en los versos de *Metal pesado* gana cadencia y sentido no en la continuidad ni en el encadenamiento de motivos sino en los cortes de la sintaxis: un pensamiento tortuoso. En "El carancho" la cesura del verso revela un último viraje que define esta segunda forma de la meditación. Si el pensamiento filosófico desarrolla una idea en argumentos, y hace un uso del tiempo narrativo ordenando razones, Rubio cita a Derrida, Deleuze y Foucault, "comentaristas avezados" e imputables, y arma nuevas cláusulas periódicas, corta y revierte, sostiene y desvirtúa: "corporal y lingual. Todo tex-

to/ es retórico, la filosofía misma, una vez/ utilizada la hermenéutica deconstructiva revela/ su esqueleto retórico, cada silogismo./ pasame otra lata, no es más que una construcción/ de figuras que persuade por su belleza, la forma misma/ del silogismo es una estructura/ más bella que cierta. Ahuecando que viene la cana: Derrida."

¿Cómo piensa la poesía de Alejandro Rubio? Interroga y cuenta en una admirable figuración rítmica que sostiene y desvirtúa pregunta y narración; da mérito a la anécdota sin lanzarla al podio del ejemplo; se cuida de nivelar lo alto y lo bajo, lo magno y lo mísero, "el gran arte" y la metafísica "perdularia", pero tampoco los hace combatir en el poema porque no le interesan ni la lucha, ni la resistencia ni la denuncia, ni ninguna de sus instituciones. El tipo, el poeta, Dios, sube al tren del Oeste y medita acerca de su propia filosofía de la composición: "Tengo que terminar antes de Moreno./ tengo que terminar con una frase digna de Wilde, aguda, mordaz, lúcida/ y sonora. Paseo la mirada por el vagón/ pero no veo nada, rostros cerrados, cuerpos/ desecados, en pose/ de descanso militar; por las ventanillas/ transcurre el Oeste del Gran Buenos Aires./ perdulario, abrumador, el poema corre/ y la frase no aparece, sólo palabras/ sueltas; concha... pelos... pileta... papa/ nicolau... metástasis... dupla.../ todos... terminalés..." y después: "vacío sólo está/ mi cerebro".

Nora Avaro

EL HUMOR CONCEPTUAL DE UN POETA BASTANTE ESPORADICO

Ergoto de Bonaero. *Cuodlibetos y Pantunetos*, Ediciones Vive quien anda, Buenos Aires, 2000. 71 páginas.

Nacido Adán Hryniewicz, el autor de este libro adoptó un nombre de pluma que, traducido, vendría a significar Espolón de Buenos Aires: Ergoto de *ergot*, espolón en francés, y Bonaero de *bonaerense*, abreviado. La misma lógica parece haber llevado a Ergoto de Bonaero a condensar y reformular el soneto en una estructura de doce versos repartidos en tres estrofas de cuatro, de las cuales la del medio repite versos de las otras dos; el carácter prescindible de esta estrofa está graficado con unos macroparéntesis a cada lado. El exótico pantuneto deriva su nombre de *pantún*, vocablo de origen malayo que designa un tipo de poema de versos endecasílabos distribuidos en cuartetos con cierto esquema de rima alterna. "El pantún se difundió en Francia —explica Ergoto—, cultivado por Victor Hugo, Leconte de Lisle,

Teodoro de Banville y Carlos Bodler (= Baudelaire). En nuestro país es desconocido; al menos no tengo noticias de que alguna poetisa o algún poeta lo haya cultivado."

El volumen contiene cantidad de composiciones de este tipo, entre las que se destacan aquellos pantunetos de ocasión, como los dedicados a la revista *Ultimo Reino* en el vigésimo aniversario de su fundación, al editorial del N° 1 de la revista *Hablar de poesía*, a la revista *León en el bidet*, un "Pantuneto al genial Javier Adúriz", otro a Reynaldo Jiménez, otro "Pantuneto al genial Aquiles Fabre(gat), director de la revista LA MURGA", etc. Para tener una idea de cómo suenan, pongo este "Pantuneto a Gabriela Bejerman": *¡Gabriela, la de espíritu exquisito!, la diosa verdaderamente fuerte, / aquella que llegó del infinito, / surgiendo triunfante de lo inerte. / (La diosa verdaderamente fuerte, / gustosa espera siempre tu misiva, / surgiendo triunfante de lo inerte, / buscando la mejor alternativa.) / Gustosa espera siempre tu misiva, / tu sueño, tu sentir, tu manuscrito, / buscando la mejor alternativa. / ¡Gabriela, la de espíritu exquisito!*

Poeta "bastante esporádico" —según confiesa él mismo—, Ergoto de Bonaero no quiso desaprovechar la oportunidad de incluir sus poemas inéditos de ciclos anteriores, como los publicados entre 1954 y 1957 en la sección Intermedio Lírico de la revista mensual *Rojinegro* con el seudónimo S. Lises, o los pseudopoemas llamados "Fermentos ultravioletas", escritos algunos en Londres, donde vivió "desde el miércoles 17-AGOSTO-1966 hasta el sábado 14-SEPTIEMBRE-1967". Con estos últimos, Ergoto se propuso "ridiculizar las producciones sin medida ni rima y, por si fuera poco, casi sin significado, probando que carecen de auténticos valores poéticos, que se los puede escribir a montones y que, en general, son SIN TON NI SON". Partidario acérrimo de las formas y las fórmulas, Ergoto recuerda, desde su marginalidad del segundo cordón industrial de Buenos Aires, a Bernardo Schiavetta, cordobés en París, cuyo ideario estético lo empuja a niveles de artificio difíciles de igualar, como no sea venciendo el miedo al ridículo y desarrollando casi exclusivamente los procesos del hemisferio izquierdo del cerebro (cálculo, análisis, etc.). Pero la radicalidad de Schiavetta convierte las críticas en prendas de homenaje, hay que reconocerlo. Al lado de su hiperformalismo narcisita y megalómano (ver *Texto de Penélope*, Alción Editora, Córdoba, 1999), lo de Ergoto no puede sino resultar ingenuo, sin pretensiones. Sin embargo, para decirlo banalmente, los pantunetos de Ergoto merecen formarse sus lectores, como sin duda también los hipersonetos, versos retrógrados y poemas cuadrados de Schiavetta.

Los pantunetos se complementan con los cuodlibetos, "escritos que agradan o elegidos a gusto de uno" y que, a falta de mayores precisiones, uno tiene a identificar con las prosas que se alternan con los poemas. (Cuodlibeto debe ser una suerte de equivalente en esperanto del conocido adverbio latino *quodlibet*.) Junto a los que cabría denominar cuentos breves, están los que cabría llamar grosso modo ensayos, como "Breve historia del preservativo", "Camino al psicotrasmismo" (sobre el "yoga relámpago" de Gurdjieff), "Traducciones deficientes en los filmes yanquis", "Carta abierta a todos los movimientos humanizadores y benevolentes", o "Las oraciones reversibles" que bien podría añadirse al notable libro de Sebastián Bianchi *Atlético para discernir funciones* (Ed. del Dock, Buenos Aires, 1999; ver recuadro en página 37 y opinar si esta frase de Ergoto no es de la misma tónica que las de Bianchi: "La riquísima dueña de esta mansión y de varios apartamentos en Mar del Plata es la sucesora de Natalio Perigordo"). La tendencia de Ergoto, así como en la morfología de las palabras, es intervenir los géneros literarios, recrear los existentes o crearse unos a la medida de sus ocurrencias e intereses, como hace un trovador.

Cuodlibetos y Pantunetos trasciende el género al que pertenece: libro de escritor aficionado, en edición de autor. Se trata de una obra conceptual, a la que debe pensarse un poco a la chilena, digamos a la luz de un Juan Luis Martínez. El dibujo del ex libris, por ejemplo, dice Ergoto de Bonaero y tiene una estrella federal de 5 puntas adentro de la cual hay una pata de gallo, con su característico espolón. Espolón de Buenos Aires, dice abajo, y más abajo todavía: "El uso del EX LIBRIS es un signo de distinción." Ricardo de AYAX (1914-1995) Filósofo Argentino.

Al principio es la sospecha, después entra la seguridad de que cada dato y cada fecha forman parte de una constelación, las aclaraciones son disparates lacónicos que ponen de manifiesto los biografemas latentes de los versos; verso "Yo nací en Agronomía"; nota al pie "En realidad, nací en Paternal, limitando con Agronomía, pero pasé casi toda mi infancia a 100 m. del gran parque Agronomía, del barrio del mismo nombre"... Verso "Horas gratas de colonia", nota al pie "Me refiero a la colonia de vacaciones de Agronomía, que en aquel tiempo no tenía pileta de natación". En este aspecto el libro es de una gran unidad estilística. Ese poema por ejemplo tiene 6 notas; léanse de corrido, y el poema como glosa de ellas.

La risa abunda en boca de los tontos, según la sentencia latina, pero el humor atonal de Ergoto hace una pirueta semiótica y se subsume en lo concreto, la nota justa y la fecha cierta, ese nivel de literalidad (sigue en pág. 32)

(viene de pág. 31)

dad donde no queda nada de poca importancia y cada línea pide su glosa. Todo el libro es un constante apilar de biografías que, en combinación con unos textos y seudotextos, produce el efecto desestabilizador de la literatura naïf. Ergoto sería un artista de la limitación, si no fuera porque su manía de explicitud no tiene límite. "Las cosas de mi infancia" tiene nada más que dos notas, una para describir el juego de la billarda, otra para suministrar los datos de una revista de 1943, *El Purrete*, que "se publicó semanalmente poco más de un verano", lo que vendría a explicar el verso "y EL PURRETE veraniego".

Ergoto de Bonaero vive en Moreno, provincia de Buenos Aires, en la calle R. Gutiérrez 2641 (esq. Balzac), C.P. 1744; la dirección va completa porque el libro no parece tener la más mínima circulación comercial y, si esta reseña resulta efectiva, tal vez alguien quiera solicitar por correo un ejemplar de *Cuodlibetos y Pantunetos*.

D. G. Helder

¡HUYA EN LO POSIBLE DEL RETRUECANO, CANTON!

Darío Canton. *La historia de ASEMAL y sus lectores*, Mondadori, Buenos Aires, 2000. 275 páginas.

La historia de ASEMAL y sus lectores es un libro complejo, errático, insistente. No cada texto considerado aisladamente —aunque también— sino la totalidad del volumen. De ahí tal vez las múltiples entradas y protocolos de lectura que admite: una poética, una autobiografía, una historia. Y esta enumeración sería todavía incompleta si no se agregara que cada una de estas instancias se carga de sentido por su contigüidad con las otras: el registro autobiográfico que impone el tono epistolar, por ejemplo, explícita en muchos casos aquello que aparece velado en los poemas; y los poemas, a su vez, la historia nacional. De todos estos hilos parciales surge la historia de ASEMAL.

¿Pero qué fue ASEMAL-TENTEMPIE DE POESIA? Darío Canton, nacido en 1928, y sociólogo además de poeta, hasta 1973 había publicado *La saga del peronismo* (1964), *Corrupción de la naranja* (1968), *Poamorio* (1969) y *La mesa* (1972). Publicaría luego *Poemas familiares* (1975) y *Abecedario Médico Canton. Vademedicumnemotecnicusabreviatus* (1977). Exceptuando *La saga del peronismo*, disponible en el sitio www.poesia.com, el resto de sus libros resulta actualmente inconseguible. En 1974, hartado de las laberínticas burocracias editoriales y financie-

ras que suelen acompañar la edición de los libros de poesía, Canton emprendió la creación y el envío por correo de una hoja, doblada al medio, donde iría dosificando sus inéditos. ASEMAL es la mesa en sentido inverso, "una palabra que me gusta, un antídoto contra tantas personas e instituciones empeñadas en 'hacer bien'". El objetivo fue acortar la distancia temporal entre el momento de la escritura y el de la lectura.

La hoja contaba con secciones fijas. Cada una de estas secciones (Vida cotidiana, Ayeres, Taller, y alguna otra menos estable) corresponde en realidad a una subdivisión de la poética de Canton y supone un ejercicio de estilo. "Huya en lo posible del retruécano", le advertía a Canton uno de sus lectores. "Canton, huya en lo posible de sí mismo", podría haberle dicho. Porque, cuando aparece —y aparece bastante seguido, con diversa felicidad— el retruécano no es nunca accesorio sino constitutivo. ¿Qué otros elementos dan forma a la poesía de Canton? Algunos, los más notables:

Registro coloquial (acuérdate Canton con uno de sus correspondientes: "Me parecen muy exactas sus observaciones en cuanto a que la lectura de la hoja 'era muy parecido a conversar'"). Un marcado gesto narrativo que no tiene vinculación alguna con la extensión (irrumpe en poemas breves, medios y largos), y que alcanza su epítome en el poema que abre el número 1: "Un día el hombre entra en el subte/ para ir al empleo/ el tren cierra sus puertas/ no las abre más". Sintaxis acotadísima: casi no hay signos de puntuación. Y, acaso el rasgo más relevante, interrumpir el contexto de una palabra o de una frase y rodearla de —incrustarla en— otro distinto; así trabaja por ejemplo un aviso leído en un colectivo: "Se ruega/ a los señores pasajeros/ que corran sus muertos/ hacia el interior del coche/ para que puedan/ ascender los vivos". Y a partir de esta última matriz, evidentemente, el chiste, el humor. Un humor que oscila, por poner dos referencias, entre el nonsense (consúltese "Hambruna en la ciudad", o el poema que empieza "Se casan esta noche el tornillo con la tuerca") y Nicanor Parra.

En los últimos números, Canton incorporó una separata, "El cuento del poema" (algo similar al inédito *Alrededor de una mesa*, cuyo adelanto apareció en *Diario de Poesía* N° 35), donde desnuda la génesis de varios de sus poemas. Tanto esa genética como el intercambio con sus lectores permiten advertir la completa premeditación de la poesía de Canton, su total dominio sobre los materiales con los cuales trabaja.

El arco cronológico en que circuló ASEMAL (mayo de 1975-abril de 1979) merece una pregunta. ¿Cómo ingresa, si es que ingresa, el hecho histórico en el hecho verbal? Veamos dos ejemplos. "Parques y

Pascos", en el número 13 (diciembre de 1976), que evoca —voluntariamente o no— a "El durmiente del valle" de Rimbaud, dice: "Los porteños/ cuando pueden/ llevan a sus hijos a las plazas/ lugares abiertos/ arbolados/ césped que varía según la época... En esos lugares/ no hace tanto/ se fusilaba". O, menos elusivamente, en uno de los poemas de Vida Cotidiana, incluido en el mismo número: "SE PREVIENE/ Que habiendo recuerdos/ a disposición de los lectores/ la Dirección sólo permite/ el uso del presente/ con la condición expresa/ de no hacerse responsable/ por accidentes que pueda causar". De todos modos, la marca histórica —y hasta ideológica— se sobreimprime, se confunde con el juego formal, que empuja todo a una irrisión, aunque no siempre —y cada vez menos— festiva.

Mientras llega el momento de poder leer sus otros libros (y aún después), *La historia de ASEMAL*, los poemas de ASEMAL son algo más que un "tentempié de poesía". Son un banquete.

Pablo Gianera

LA PERTURBACION O TODA FILIACION ES UNA COMEDIA DE ENREDOS

David Wapner. *Tragacomedias y Sacrificiones*, en www.poesia.com, junio del 2000.

Tesis: *Tragacomedias y sacrificiones* es un carro artillado lanzado contra el estado de las cosas en la literatura argentina y el libro más radical de la última década.

Hipótesis: Mezcla de prosa y verso: un verso lo más antimusical posible, que abarca casi siempre una oración, y una prosa que enuncia frases como "la marquesa salió a las cinco". Autonomía de las frases: muchas de ellas, por sí solas, narran, describen y exponen ¿qué? La artificiosa expansión de un momento brevísimo donde la sucesión de acontecimientos y percepciones se agolpa. Beckett: "Supón que nos arrepentimos" "¿Arrepentirnos de qué" "Oh...(reflexiona) No haría falta que entráramos en detalles": ésta es la estructura de muchas de las situaciones presentadas. Jarry: humor de alta escuela, lógica alterna, el rey que declara sublimemente para huir después ante la primera laucha. Parra: como el chileno, Wapner encuentra ese límite inferior del habla donde cualquier artificiosidad resulta posible a costa de su propia irrisión. Lamborghini: Wapner parece haber entendido mejor que su autor, más concretamente, el concepto de "horrorreír".

Una lectura de Beckett, Jarry, Parra y Lamborghini que no está en los papeles del

congreso permanente de poetas de los últimos años. Dos temas dominantes: el cuerpo y el discurso. Un cuerpo que se enferma o se rebela contra su propietario con una multitud de tics, que sufre mutaciones de ciencia ficción y con el que nunca se puede contar. Un discurso que nunca logra encontrar la correspondencia clásica con el mundo, por exceso o por defecto. Una galería de personajes fantasmales o lanzados a proyectos desmesurados con la certeza del fracaso. Un espíritu iconoclasta que, por ejemplo, lo lleva a burlarse de los poemas metapoéticos comparando la vejiga que se vacía con una lapicera que se descarga sobre el papel. El mundo de Wapner ha sufrido un disloque fundamental: donde estaba el espíritu está la materia, donde estaban los lazos familiares está la muerte, donde estaba la piel está el esqueleto o un par de guantes de seda negros. La imaginación de Wapner, "las cosas que se le ocurren", es tan fértil que sería inútil tratar de ejemplificarla con una o dos citas. Baste decir que ha cumplido con el precepto juvenil de Borges: no vestir nociones comunes con el método conceptista, sino instalarse en un plano fantástico más alto.

Demostración: ¿A qué idea de la literatura refuta frontalmente este libro? Digamos —y estoy pensando en símbolos más que en personas— a la de Pablo De Santis y Delfina Muschietti, a una narrativa que todavía pretende hacer un uso alto de los géneros y a una poesía que practica una arqueología diluyente sobre los restos de la vanguardia. A esto Wapner responde con una variedad formal y una falta de complejos como se ven poco. ¿Y por qué es el libro más radical de la última década? Porque los mejores poetas del 90 —Gambarotta, Durand, Casas, la lista puede reducirse o ampliarse a gusto y el concepto se mantendrá— a pesar de su espíritu crítico todavía no han podido desprenderse del todo de la sombra de sus antecesores, todavía tienen que discutir su lugar con ellos, llámense Giannuzzi, Saer, Eliot, la poesía norteamericana en general.

Wapner, en cambio, sabe que toda herencia se dilapida y toda filiación es una comedia de enredos. Su relación con los precedentes literarios es tan desfachatada y ligera como su relación con sus objetos. En esto el único que le sigue los pasos, por su voluntad latinoamericana que cuestiona tanto el localismo como nuestras relaciones carnales artísticas con el Primer Mundo, es Santiago Vega; pero Vega provoca apologías y rechazos tan inmediatos como irreflexivos y, de última, inocuos. Wapner no (o espero que no): su libro está hecho para turbar a propios y extraños. Cuando parecía que no era posible ningún frisson nouveau y que estábamos condenados a leer a y sobre Mattoni ad nauseam, Wapner se

levanta y abre la ventana. ¿Y ahora qué hacemos?

Alejandro Rubio

CONJETURAS DE LA AMBIGÜEDAD: DE HEMINGWAY A LA MUJER BARBUDA

Juan José Hernández. *Cantar y contar, bajo la luna nueva*, Rosario/Buenos Aires, 1999. 96 páginas.

Siendo a la vez poeta y nadador, no sorprende que el nuevo libro de poemas de Juan José Hernández lleve por título *Cantar y contar*. Apenas cambiando una letra pasamos de un género a otro y en esa variación lo importante es su economía, el modo sutil en que lo idéntico se vuelve diferente, el misterio de ese cambio. Pero Hernández trabaja el género, simultáneamente, en dos sentidos: como forma discursiva y como identidad sexual: oscilación entre lo poético y lo narrativo y, también, entre lo masculino y lo femenino. Sin abandonar la música del verso, narra el tránsito de un sexo a otro.

Subtitulados "Poemas y retratos", es posible distinguir, respectivamente, una serie de textos que evocan la infancia provinciana y otra que privilegia el problema del género. Esta distinción es, sin embargo, aparente; tiende a borrarse a medida que avanza la lectura y comprobamos cómo los rasgos de una estética están presentes en la otra. Es tan voluptuosa la naturaleza, como inocente la sexualidad explícita: "la mancha azul (...) en un limón maduro" (en "Vuelo nupcial") vuelve a aparecer más adelante como "la mancha azulada/ en el sitio adorable donde acaba su espalda" (en "Racismo"). Pero hay otro goce en la poesía de Hernández determinado por la rigurosa elaboración sonora de sus versos. Exigen una voz que los interprete, antes que una interpretación les dé un sentido. En el principio hay una sensibilidad, no una razón. La escritura es, entonces, una mediación entre dos cuerpos.

La categoría de género pone de relieve el carácter social, no biológico, de las identidades sexuales y la imposibilidad de pensarlas aisladamente. Hernández abre el libro con una cita de Martí: "Componemos una vasta sociedad de enmascarados", preanunciando poemas que se proponen quitar las máscaras de los estereotipos culturales que determinan autoritariamente qué es un hombre, qué es una mujer. Detrás de cada icono que impone una identidad genérica, Hernández encuentra su contrario: así, el Hemingway de las hazañas "masculinas" oculta, quizás, su doble "ambiguo y narcisista/ de bíceps poderosos, como los de un atleta/ en un film porno hard homosexual/ a quien un negro sodomiza". Simétrica-

mente, "es probable que la mujer barbuda/ del cuadro de Ribera haya sido/ en realidad, un hombre". En ambos casos la ambigüedad aparece como una conjetura (quizás, probable) porque lo importante del género en estos textos no es su afirmación sino su enigma.

Al estereotipo sexual Hernández le opone el mundo encantado de la infancia. Poemas donde un niño descubre que la naturaleza es mágica porque ella no conoce el pecado. No hay bien ni mal, sólo seres entregados al placer de su esencia: la alegría de la enredadera trepando por la pared del patio, el jazmín floreciendo dulcemente, el esplendor del verano. Antes que el sexo estableciera su diferencia, la ambigüedad era bella y perfecto el andrógino. La figura del transexual resume este ideal de un goce inocente: "Me contó que su belleza ambigua provenía/ de un hechizo de luna que sufrió cuando niño/ al entrar por error en una choza/ donde se reclinaban las menstruantes novicias. (...) Entre todos los sexos, Nancy eligió ninguno".

El libro se cierra con una impecable traducción de seis poemas de Paul Verlaine, dedicados a la homosexualidad femenina. Sin olvidar que traducir es escribir entre dos lenguas, la poesía de Juan José Hernández se refleja y se ilumina en los versos de Verlaine: un erotismo socialmente "maldito" es representado, legitimado, con imágenes de la naturaleza. Esta sensualidad propia del simbolismo francés determina también, en *Cantar y contar*, una música. Por supuesto, ante todo.

Samuel Zaidman

EL PRECIO, EL VALOR, EL COMERCIO, EL TRABAJO

Alessandra Molina. Usuras del lenguaje, Siesta, Buenos Aires, 1999. 42 páginas.

Si "la usura es una de las palancas más poderosas para la formación de los presupuestos del capital industrial" (de acuerdo con una definición canónica y ortodoxa: K. Marx, XXV, 624, *El capital*), ante el título del texto que la poeta cubana Alessandra Molina (1968) nos propone y que obtuvo el segundo premio en el Primer Concurso de Poesía Siesta, no pueden soslayarse las preguntas acerca de lo que el lenguaje usura del poeta, de lo que el poeta usura del lenguaje, en parte porque todo el texto no deja de preguntarse insistentemente su lugar con respecto a los grandes conceptos de organización social propuestos por Marx para pensar la sociedad del capital: el precio, el valor, el comercio, y el trabajo; en parte porque no resulta impropia la glosa según la cual se puede decir que la li-

teratura es una de las palancas más poderosas para la formación de los presupuestos del capital lingüístico-cultural.

El del poeta, se sabe, es un trabajo, expresión de la vida y sacrificio de la vida, uso de la fuerza de trabajo y gasto, pero fundamentalmente en tanto manifestación básica de la cultura: alteración deliberada de la forma de la materia. Trabajo duro si los hay (transformar la materia bruta de la lengua materna) pero improductivo en la sociedad del capital: no forma plusvalor. Del lado del puro gasto, es un proceso en el que el trabajador pena más allá de los límites del trabajo necesario. Trabajo realizado en un plustempo (más allá de la jornada de trabajo), trabajo que roba el tiempo del reposo y que por eso escribe del reposo, escribe la desmemoria en el plustempo del darse a recordar. Del lado del hurto casi, como la usura, o casi, improductivo, impostor casi, como un traje de segunda mano usado como disfraz, extrae de su carencia misma (de lo inválido) su valor (que no tiene precio).

A partir de esta coyuntura se ha desplegado más de una poética, por lo general con reverberaciones hacia lo maldito de la literatura o del poeta o de su tarea. Pero Alessandra Molina da una versión particular, un toque que se expande hacia otras posibilidades en que el extrañamiento de la lengua, su connivencia con lo enigmático o lo siniestro, en el pequeño espacio del poema, exhibe su valor artesano, deliberadamente anacrónico como anterior a la producción seriada, y obliga a la singularidad del acto de lectura, al artesanado de la relectura. En ese espacio-tiempo sustraído (individualizado y por eso valorado en su espesor social) también el sujeto se extraña, se explora, se mira en proceso: el cuerpo se fragmenta, la mirada lo observa desde lejos, la voz se pregunta por lo que la ropa y los discursos (la comedia del decir, del lado de lo útil del discurso) hacen a la constitución de una subjetividad también fabricada en serie, también alienada en la identidad de sexo-género, para des-hacer lo alienado de las relaciones habituales entre las cosas, entre los sujetos, para descubrir y decir, por ejemplo, lo que no hay de amor en las relaciones amorosas, lo que no hay de sujeto en las relaciones intersubjetivas.

Por eso la instancia de la maldición del lenguaje se desdramatiza mientras inquiere por el drama universal (del nacimiento, de la muerte, del vacío que hay en medio): cuando lo que importa es contar una, dos, tres, cuatro mil bolsas de nylon transparente sin reliquias ni souvenirs, llenas del aire lleno de cada una entre las otras, se escribe en el vacío, se corrige la voz puliendo ese lenguaje que viene dado y sucio, endurecido por la inmundicia, ese lenguaje que confunde las palabras, como una vigilan-

cia inevitable ante lo velado ejercida por la palabra en verso. En ese mismo lugar se da a conocer lo que tiene de íntimamente político la escritura de Alessandra Molina: una poética que se ubica sin lugar a dudas en su tiempo, la voz de una joven que no puede dejar de acusar el impacto del cambio en la economía cubana, cambio económico y cultural que con el ingreso del dólar, los capitales extranjeros y el aluvión turístico (la doble economía) abre el paso a formas específicas de la "globalización" cultural, es decir, a la presión cada vez más fuerte de los valores económico-culturales de los EE.UU.

Entonces la usura que Alessandra Molina hace del lenguaje, es menos un plus que una sustracción. Cuando el proceso va del trasiego al sueño y el cuerpo joven se tensa hacia el dolor el poema se posa como un veneno, como una mancha azul sobre la lengua, y anima el instante de la desmemoria. Mientras los mercaderes compran y venden, moderan el lenguaje, evitan paradojas, hay que alertar el ojo de la nuca, volverse hacia lo inútil, buscar un sitio de reposo donde no hay nada que contar, para "encontrar la aguja en el pajar/ en la unión de las alas/ en el paisaje aéreo", "y una vez comprendido/ que no alcanza el universo para lo natural/ mientras que al artificio sobra/ el más pequeño espacio", el poema se vuelve un junco seco, una varita, un arco, un garabato, antepuesto al paisaje. Una mueca, un traspie en el camino, que en su inutilidad vuelta molestia atrincheran su resistencia.

Anahí Mallol

EL VERSO QUE SATISFAGA LA MAYOR CANTIDAD POSIBLE DE NIVELES DE EXPRESION

Edgardo Dobry. Cinética, Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 1999. 55 páginas

Cinética se abre con un poema que no es una declaración de principios pero sí una muestra del campo de problemas en el que se mueve Dobry (Rosario, 1962). Se titula "Altura" y lo reproduzco en razón de su brevedad: "Impacto de lo estrecho en vía recta:/ si se besan las puntas de los codos/ oreja es una flor en cada mano.// Roza, aun con miedo, la boca del áspid:/ pues crece un sueño en el encierro/ como el oído tapado alza la voz.// Hora en que se cierran los espacios:/ sólo se salva cuanto salta al tiempo.// Mas justo lo difícil, ese puente". Como puede verse, el poema entero podría haberse originado en un desafío formal: escribir tres tercetos endecasílabos, blancos. También se verá que el autor ha salido exitoso de la prueba: la métrica es impecable. Otra co-

sa también puede notarse: Dobry, además de tomar en cuenta las sílabas fuertes y débiles, no desconoce la diferencia entre sílabas largas y cortas y las toma en cuenta en su clásico equilibrio musical, como lo demuestra el segundo verso, donde se alternan una larga débil y una larga fuerte. Pero la prueba difícil del poema está en el último verso; tengo la impresión de que, puestos en el mismo brete que el autor, la mayoría de los poetas hubiera elegido compensar el más coloquial "pero" con el artículo "el" antepuesto a "puente". Aquí Dobry eligió según el sentido: el déctico "ese" señala una posición del yo lírico, diseña sutilmente una escena: se nos está hablando en sentido figurado, es claro, pero casi podemos ver a alguien en una orilla señalando hacia la mentada obra del ingeniero. Así que Dobry sacrifica, sin vacilar, el elemento coloquial, que por otra parte el clima del poema no requería. Hay que notar también que la diferenciación, perdida desde los antiguos, entre duración larga y corta de las sílabas no viene en el bagaje clásico de la poesía castellana, sino que ha sido utilizada, si bien escasamente teorizada, por los poetas versolibristas con oído.

Podemos concluir de lo anterior que Dobry tiene un sistema con el que construir poemas. La costumbre nos lleva a esperar la repetición de este sistema en los poemas que siguen. No se da: Dobry no se pone a explorar servilmente el acervo clásico, aunque insiste en un trabajo sobre la métrica; la rima rechazada en "Altura" será recuperada en sendas traducciones de Browning y Yeats (justamente donde el criterio de traducción "fiel" la proscibiría); el tono y el léxico coloquiales aparecerán esporádicamente en varios poemas y serán el principio constructivo del más largo de todos (y posiblemente el mejor), "El poema de las botas y las horas perdidas"; etcétera. De esta sucesión de discretas violaciones de las expectativas hay que deducir algo que pone a Dobry en un lugar único entre los poetas que trabajan con formas fijas: su ética es "situacionista", se adapta e incorpora lo contingente de la materia poética, más allá y más acá de la aplicación de un receptor retórico estricto.

Es que Dobry no es un restaurador, un hombre que piense que la poesía extravió el camino alrededor de 1920 y que hay que volver al viejo y ancho sendero; por el contrario, es un hombre que ve ruinas en los monumentos, y viceversa. Opera en un cruce de tiempos que niega la progresión, evolucionista o revolucionaria, de las vanguardias; esto no lo lleva a pensar, como acusan frecuentemente los postreros legatarios de estas últimas, que todo tiempo pasado fue mejor. Se maneja con respecto a la tradición (lo que incluye por supuesto hermetismo, surrealismo, creacionismo, imaginismo, etcétera) con un criterio, pragmático, utilitario casi: el

mejor verso es el que mejor satisface la mayor cantidad posible de niveles de expresión, y punto. De tan escandalosa muestra de sentido común deberían aprender algunos neoclásicos que por ahí escriben; los nuevos prosaístas, a la inversa, deberían atender a su reflexión acerca de la específica forma poética. Que en *Cinética* no se limita únicamente a lo prosódico, por cierto (analizar el tratamiento de la imagen en el libro, que combina conceptismo, hermetismo montaliano e instantaneidad japonesa, daría lugar a otra reseña; me interrumpo aquí).

Alejandro Rubio

SUMA VIVA

María del Carmen Colombo. La familia china, Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 1999. 58 páginas.

María Del Carmen Colombo nació en Buenos Aires en 1950. Integró el Grupo El Ladrillo. Publicó *La edad necesaria* (1979), *Blues del amasijo* (1985) y *La muda encarnación*, obra ganadora del Primer Premio de Poesía Quinto Centenario (1992). Su último libro, *La familia china*, es un conjunto de textos poéticos, instalados al borde del género, que condensan una tradición de marginalidad, humor, disparate, lirismo, disonancia y metáfora pura en la que relumbran Macedonio, Arlt, Cortázar, Gironde, Norah Lange y Osvaldo Lamborghini, entre otros. Suma viva que logra atravesar estas lecturas y resurgir con voz propia, tan libre como irreverente. En esta rítmica combinación de lo coloquial con la risa erudita, música e imágenes novísimas constituyen un mapa de múltiples recorridos, en la minucia y en la desmesura. Los ojos semicerrados, achinados, miran sin pestañear, no se inmutan, y siguen observando lo que parece imposible de ser visto, con una sonrisa impávida, permisiva, en un efecto de sin censura.

Mirada abierta, bucólica, desaforándose en una escucha que suena ilimitada en su manera de soslayar lo más grave con lo más agudo, o lo más pequeño. Dibujo oriental, que pareciera eludir una tercera dimensión a cambio de una cuarta. Leemos: "Cuando el ideal baja a la Tierra, con la fuerza que derriba las barricadas metafísicas, sus pies de niebla pequeña sienten la alegría del descenso". Lo abstracto se da la mano con lo concreto indefinidamente, conformando una de las escrituras más originales de la literatura argentina actual. No hay ingenuidad alguna en este juego entre el saber y la experiencia, la luz y las sombras, donde el accidente poético desborda toda la ley. Lo chino no podría ser otra cosa, en el sentido de que parece resumir una reflexión tan amplia (sigue en pág. 34)

(viene de pág. 33)
como acotada. Se dice de lo chino, a sabiendas, y eso acentúa una rebeldía que la risa intenta suavizar, en esta escritura metafísica, que no para de reír y fascinarse, a un tiempo, por todo. ¿Pasea por Oriente? Más bien es un brillante paseo de Oriente por Occidente, que alcanza su viceversa. El elemento yin fluye como el agua y no deja de sonreír nunca. El efecto más intenso que esta voz produce es el de la alegría, entendida en su sentido más esencial, como la libertad del movimiento ante la relatividad y la absolución de las que sólo la lengua es capaz. Poderosa voz creciendo, de las ruinas de una cultura, aliviada de temor, y por lo tanto, de sentido, desapegada. Tan personal, que parece nombrar todo por primera vez. De una soñada síntesis, o de un sensualísimo choque entre Oriente y Occidente, arremete entonces, esta poética, plena de gracia, que no deja títere con moraleja.

Susana Cerda

LA POESIA COMO DESCRIPCION O ESTELA DE LO FUGITIVO

Carlos Riccardo. *La orilla, tsé=tsé, Buenos Aires, 2000.* 39 páginas.

En la cabeza del pequeño dios del viaje, dice Segalen, uno mete lo que quiera. Ese pequeño dios del viaje es hermano del no menos pequeño dios de la descripción. Se elucubran metáforas, parecidos, parentescos. Se toman atajos y se plasma "pictóricamente" el objeto que está delante de nosotros. El cuadro puede ser sublime, majestuoso, o bien banal y transparente. No importa. La cuestión consiste en ser capaces de engendrar un texto —majestuoso o sublime, pero nunca banal y transparente. Se puede experimentar el mismo frenesí frente a un paisaje que frente a una página en blanco: el mismo vértigo. Lo que está allí no existe, carece de importancia. Un árbol, una nube, una montaña, un río: cosas que no existen más que en la medida en que son pasibles de ser descritas, es decir, más que en la medida en que sirven de soporte para la descripción de quien se propone pintarlas con palabras nuevas —y, por lo tanto, nuevas combinaciones de palabras, nuevas notas.

Carlos Riccardo "hace uso" de una orilla banal y transparente, la parte de tierra contigua al agua. Una mera línea discordante, desprolija y móvil que sinuosamente invade y cede terreno. Es tan poco para hacer con eso un libro. Es como partir de cero: poner en lo que no hay lo que está allí sin ser visto. Las palabras no se ven, y en la naturaleza abundan: los "entonces" de las olas;

los "mientras tanto" del viento; los "tal vez" del frío; los "quizá" de las nubes. Pareciera que el poeta es aquel que tiene oídos más que ojos. Porque el poeta no ve hacia fuera sino hacia adentro, no explorando dentro de sí, sino mirando hacia adentro a través del afuera, de lo banal y transparente que puebla lo cotidiano.

"Briznas de contraste, la doble perspectiva del camino: los pastos rápidos del amanecer, las somnolencias del claroscuro." Así empieza este libro, con una declaración de principios. Veremos no lo que hay, sino lo que el poeta cree estar viendo. "Superficies. Erosiones. Reminiscencias" (otro título posible que hubiese hecho justicia al modelo): no hay que ver para creer sino para saber. La descripción no es más que una puesta en escena de los devaneos imprecisos de quien escribe. Imprecisos: porque la poesía está hecha de imprecisión, y donde no hay imprecisión no hay poesía. Pero la imprecisión no basta: hace falta la música, el ritmo. El material de la poesía son las palabras, un poema no es más que un ingrátido tejido de palabras, un entramado autónomo, libre, de palabras. La disposición, el sonido y el contenido de esas palabras, unidos al recuerdo de lo visible y al recuerdo de lo audible, produce una sensación anímica descrita como "fugitiva y soñadora", lo que llamamos "estado efectivo del espíritu". Decir eso es fácil, pero transitar verdaderamente ese camino... El que lo consigue que se saca de encima un gran peso, un gran cargo de conciencia.

Las palabras son todo. Cualquier ley externa, cualquier sutileza de la razón, cualquier discusión con la vida, cualquier referencia inmediata a la vida, cualquier directa o indirecta imitación de la vida, puede vivir en la poesía igual que una vaca en la cima de un obelisco. Y poco importa si la retórica es barroca, seca y magra como la carne fría, o cortante como la hoja afilada de una navaja de afeitar. La poesía es como la zona de lava de la que se habla en este libro: "destinada a la contradicción": "Sobre un campo irisado por montículos de sombra, se recorta un cielo duro, roturado por un lacio fulgor. Escombros y pastizales indican el trasiego de sangre; y la marisma seca, el ralo prestigio de la tierra mezclada al sol". La poesía es un bello paisaje leído, una "estela en la nula diafanidad" de las conciencias que cuando se disipa no deja más que un cielo blanco sin estrellas con una verdad —una sola— iluminando el espejo negro del agua en la noche. Y esa verdad es: digamos las cosas de manera que el resultado sea bello, intolerablemente bello. Parpadeemos, salgamos a buscar "lo que hay". Se escribe porque "no hay".

Guillermo Piro

(viene de pág. 24)

★ El Excelentísimo Ayuntamiento de la Cañada convoca a poetas de cualquier nacionalidad de habla castellana al X Premio Internacional de Poesía "Encina de La Cañada". Las obras deberán ser inéditas y tener entre 400 y 500 versos; rige el sistema de pliegos. El envío se hará por triplicado en papel de 30 cms de longitud, antes del 1 de julio de 2001, a X Premio de Poesía "Encina de La Cañada", Ayuntamiento de Villanueva de La Cañada, Centro Cultural La Despernada, c/ Olivar 8, 28691, Villanueva de La Cañada, Madrid, España. Se concederá un único premio indivisible de 325.000 pesetas, y la edición de la obra.

P

Polémicas

Estimada gente de Diario de Poesía:

No hace falta felicitarlos por su revista. Más allá de gustos, tendencias, apreciaciones etc., se sabe que hacen un trabajo invaluable por la causa (¿perdida?) de la poesía. La calidad se impone, y no es casualidad que ya lleven más de una docena de años ininterrumpidos y 54 números publicados. Cifras casi milagrosas para una revista literaria. No hace falta pues que yo los felicite ni que los elogie, pero sí considero que es necesario criticarlos cuando no están a la altura de lo que pretenden y de lo que pretendemos los lectores. Espero entonces que no se me enojen. Lo mío no es de mala onda.

Me alegré mucho cuando vi que el nuevo número estaba dedicado a Ingeborg Bachmann, una autora importante y demasiado poco conocida en el ámbito de la lengua castellana, como bien señalan. No me detendré en ponderar los indudables aciertos de la producción ni tampoco estoy en condiciones de hacerlo con competencia, ya que no soy ningún especialista en el tema. Me limitaré a criticar, desde el punto de vista de un lector medianamente culto y conocedor de los idiomas involucrados.

El primer problema está en la edición de los textos alemanes. Hay demasiados errores. Algunos, si bien molestan, no afectan la comprensión de los textos, pero otros sí. Lamentablemente las traducciones también dejan qué desear. Para ejemplificar mi crítica, señalaré dos detalles de la "Cronología" y analizaré más a fondo la versión del poema *Salmo*.

Refiriéndose, en la "Cronología", a la ópera de Henze *Der Prinz von Homburg*, confunden el poblado de Homburg con el puerto de Hamburgo, y atribuyen además la base del libreto a un tal "Ludwig von Kleist", tratándose en realidad de Heinrich von Kleist, uno de los más importantes escritores alemanes del período clásico. En la misma "Cronología" traducen la obra filosófica cuyo título original supongo que es *Ludwig Wittgenstein. Zu einem Kapitel der jüngsten Philosophiegeschichte* en forma francamente hilarante como *L.W. Hacia un capítulo de la más joven his-*

toria de la filosofía. La traducción correcta sería: *L.W. Acerca de (o Sobre) un capítulo de la más reciente (o "novísima", si se quiere) historia de la filosofía*.

Veamos ahora el poema *Salmo*. Elijo este, porque casualmente tengo el texto original a disposición.

En la edición alemana de *Diario de Poesía* hay nada menos que trece errores. Evidentemente demasiados. Me limito a señalar dos de los más graves: en la segunda estrofa de la primera parte faltan cuatro palabras pertenecientes a los versos 5 y 6: ...*schwören, dass alles, / alles...* Y se transcribe mal una palabra del segundo verso de la segunda parte: *Wäle* en vez de *Wälze*, cosa que hace que (yo por lo menos) no entienda nada.

La traducción comienza con un error que no me parece menor. *Schweigt* es segunda persona del plural, es decir se refiere a un sujeto colectivo: "Callad" o "callen". La reducción a la segunda persona del singular intimiza el poema indebidamente, en todo caso da una pista equivocada para la interpretación. Sin aventurarme a una interpretación detallada del texto, considero que alude al contexto histórico de la superación de la herencia nazi y al clima decididamente hipócrita en el que se fundaron tanto la RFA como la República de Austria. No es casual por lo tanto la invocación de un sujeto colectivo.

En la cuarta estrofa de la primera parte lo que se quiebra no es, como lo sugiere la traducción, la puerta (¿de vidrio?), sino la luna que se compara con una vasija de barro: lo que hay que dejar no son "vidrios" ni mucho menos "picaportes", sino "tostados" y el "asa"...

El segundo verso de la segunda parte no es fácil de traducir, hay que admitirlo. Literalmente sería: "Acerca (o trae) rodando una ciudad". Dejémoslo ahí. Pero de ninguna manera puede significar "Lárgate a una ciudad". No de ninguna manera.

Y en el verso siguiente no hay porqué cambiar la "ciudad" por un "pueblo" (¿?)

La traducción del verso subsiguiente es al menos débil. La Bachmann habla de "asumir, tomar posesión de un cargo" y no de conseguir una changuita...

En el verso final de la segunda parte no me parecen equivalentes *Steilhang* y "desfiladero", en todo caso serían preferibles "escarpado" o "arrecife".

En la tercera parte, finalmente, sucede un "error fatal" (*a fatal error has occurred*: Windows en cualquier momento clausura la sesión poética). *Erde* de ninguna manera es una aposición de *Augen*. Lo "quemado", "agobiado", "enmarañado" no es la tierra, sino los ojos. El texto alemán no admite la menor duda. Me permito aclarar con una traducción casera: "Ay ojos, quemados por el sol que almacena la tierra, / cargados con el fardo de lluvia de todos los ojos, / y ahora enmarañados, entretreídos / por las trágicas arañas hilanderas / del presente..."

Bueno, chicos, basta de hacerme el malito. Espero que no me tomen a mal mi pedantería.

Les mando un abrazo fuerte y les deseo mucha suerte para el futuro de la revista. Si alguna vez puedo serles útil, estoy a su entera disposición.

Saludos,

Atila Karlovich

★ ★ ★

Estimado Atila:

Hemos recibido su e-mail sobre el "Dossier Bachmann". La edición

tuvo evidentemente algunos problemas. Le aseguro que es algo que nos apena mucho y que hubiéramos querido evitar. A través suyo, le pedimos disculpas a todos nuestros lectores.

Pero, más allá de todo esto, su carta abre también un juicio general sobre la calidad de las traducciones y, a manera de ejemplo, analiza los términos en que traduje "Salmo", uno de los poemas incluidos en la "Antología poética". No pretendo cambiar su opinión negativa sobre el resultado final de mi trabajo, pero creo que usted merece que responda a cada una de sus objeciones. Al hacerlo, confío en que ambos tengamos la posibilidad de reflexionar sobre las tremendas dificultades que presenta al traductor la poesía de Bachmann.

Empiezo por decirle en qué pienso que tiene toda la razón: en la tercera parte de "Salmo", *Erde* (tierra) no es una aposición y los participios *beladen, versponnen* y *verwet* corresponden ciertamente a *Augen* (ojos). El primer verso es sumamente difícil de traducir por la extraña posición del sustantivo *Erde*: *O augen, an dem Sonnenspeicher Erde verbrannt*. Mi equivocación ha sido adjudicar los participios mencionados a la "tierra", sin duda por una contaminación semántica derivada de mi interpretación previa de la frase como apódoxis. La composita *Sonnenspeicher*, que traduje como "granero del sol", puede dar la idea de un sol que se almacena, pero no de que los ojos son quemados "por el sol que almacena la tierra", como usted dice. Los ojos no son quemados por el sol (*von der Sonne*), sino en el (*an dem*) almacén, depósito o granero del sol. Bachmann, por otra parte, parece jugar con el significado de *Speicherofen* (calentador, caldero u horno de cerámica) para sugerir que los ojos se han quemado en el caldero con el calor de la tierra (*sich verbrennen an dem Sonnenspeicher Erde*). Tal vez podamos reformar la traducción de la siguiente manera: "Ay, ojos quemados en el horno de barro del sol". Pero lo más correcto, preservando la imagen del granero, sería: "Ay, ojos marcados a fuego (*Erde verbrannt*) en el granero del sol, / agobiados por el fardo de lluvia de todos los ojos, / y ahora enmarañados, entretreídos / por las trágicas arañas / del presente..."

Dejo de lado, como notará, la sugerencia implícita de traducir *Spinnen* como "arañas hilanderas" en lugar de hacerlo simplemente como "arañas" para detenerme en otras de sus observaciones. En lo que concierne al segundo verso de la segunda parte, entiendo que "lárgate a una ciudad" es una licencia que tiene el derecho de recusar de plano. Pero a mí, como traductor, la opción que usted propone no me satisface en absoluto: "Acerca (o trae) rodando una ciudad". Le juro que no entiendo. Veamos: según los diccionarios, *wälzen* significa "hacer rodar", "laminar", "arrollar", "aplanar", "apisonar", "extender con un rodillo". En el verso en cuestión, tenemos la expresión compuesta *heranwälzen*, que subraya la idea traer algo, de ir engendrando o produciendo algo. Puesto a retraducir este verso, diría: "Ve erigiendo una ciudad, / elévate desde el polvo de esta ciudad".

Como verá, le concedo que no hace falta cambiar "ciudad" por "pueblo", pero discrepo con usted cuando sostiene que, en los versos siguientes, mi traducción de *Amt* por "empleo" suena a conseguir

una "changuita". Aunque acepto que mi traducción puede resultar indebidamente neutra, reproduce una forma bastante habitual de referirse a la obtención de un puesto o cargo en la función pública, sinónimo entonces de estabilidad y progreso.

En cuanto al primer verso del poema, quiero que sepa que tomé la decisión de recrearlo en segunda del singular, porque *Shweigt* no es aquí un imperativo de orden, sino de exhortación. Mi intención fue darle una entonación afín a la forma en que han sido traducidos los *Salmos* a nuestro idioma. Aunque entiendo que a usted le parezca que esta decisión "intimiza" demasiado el poema, yo no lo percibo así: el "tú", tiendo a pensar con Martin Buber, es la forma primordial de toda invocación. En todo caso, hubiera preferido "callad" a "callen".

Menos justificado me resulta su comentario sobre el verso final de la segunda parte. Usted dice que hubieran sido preferibles las palabras "escarpado" o "arrecife", pues no le parecen equivalentes a *Steilhang*. En efecto, no lo son. La palabra que figura en el poema de Bachmann no es *Steilhang*, sino *Steilwand*, que no es sino un risco, una pared rocosa cortada a pique y un paso estrecho entre montañas. Quizás hubiera sido mejor "despeñadero". En cambio, *Steilhang* es "precipicio" y, según el contexto, podría llegar a traducirse como "acantilado", pero de ninguna manera como "arrecife", que en castellano significa al menos dos cosas: por un lado, un camino afirmado o empedrado (por ejemplo, una ruta o carretera) y, por el otro, un promontorio o banco formado en el mar por piedras, corales, etc.

Tampoco estoy de acuerdo con su crítica de la traducción de los más que enigmáticos versos finales de la cuarta estrofa de la primera parte de "Salmo": "*der Mond in der Tür fällt zu Boden, / laß die Scherben liegen, den Henkel...*" Admito que su interpretación es sugestiva, pero no la encuentro plenamente justificada. Usted se figura la luna como una vasija de barro con un asa (*Henkelkrug*). Pero *Scherben*, en plural, se dice principalmente de añicos o pedazos de vidrio y, en segundo término, de fragmentos de loza o porcelana. ¿Dónde está el barro? ¿Por qué no imaginar, llegado el caso, que la luna se compara con un jarrón, un plato, una taza, una bandeja? Pero en el poema sólo tenemos que "la luna en la puerta cae al suelo". El sujeto es *der Mond in der Tür*: en ningún lugar se dice que la luna cae en (delante, frente a) la puerta, sino que la-luna-en-la-puerta se desmorona. Lejos de aludir a una vasija, la expresión -equivalente a cuando decimos "la-luna-en-el espejo"- más bien parece hablar de la luna que se ve a través de la mirilla de la puerta. Al caer, interpreté yo, se hace añicos.

Recordemos que el verso siguiente (*laß die Scherben liegen, den Henkel*) no tiene como sujeto a la luna, sino a una segunda persona en modo imperativo. El verbo *laß* introduce una expresión que podría traducirse, con mayor claridad, como "no recojas". *Die Scherben* son "los añicos", "los vidrios" o "los pedazos de cristal". ¿Y *Henkel*? El término no sólo significa "asa", como aparece en la primera acepción de la mayoría de los diccionarios, sino en general cualquier "manija" o "manilla" (*Handhabe*). Por metonimia, si tenemos "puerta" y "añicos", lo que sigue no puede ser el asa de un jarrón. Yo in-

Ingeborg Bachmann - traducción de R. I.

Salmo

1
¡Calla conmigo, como callan todas las campanas!

En la placenta del miedo
las sabandijas buscan nuevo alimento.
A la vista cuelga cada Viernes Santo una mano
en el firmamento, le faltan dos dedos,
no puede jurar que todo,
todo no haya sido y que nada
será. Se hunde en un arrebol,
endiosa a los nuevos asesinos
y anda libre.

De noche sobre esta tierra,
meter la mano por la ventana, apartar las cortinas
para que se descubra la intimidad de los enfermos,
una úlcera llena de alimento, dolores sin fin
para todos los gustos.

Los carniceros, con guantes,
hacen retener el aliento a la mujer desnuda,
la luna en la puerta cae al suelo,
no recojas los añicos, el asa...

Todo estaba listo para la extremaunción
(El sacramento no puede ser administrado.)

2
Qué vano es todo.
Trajina una ciudad,
levántate del polvo de esta ciudad,
consigue un puesto
y disimula
para no ponerte en evidencia.

Salda las promesas
ante un espejo ciego en el aire,
ante una puerta cerrada en el viento.

No hollados son los caminos en el despeñadero
/del cielo.

3
Ay ojos, marcados a fuego en el granero del sol,
agobiados por el fardo de lluvia de todos los ojos,
y ahora enmarañados, entretreídos
por las trágicas arañas
del presente...

4
En la cuenca de mi enmudecimiento
deposita una palabra
y siembra bosques a ambos lados
para que mi boca
descanse toda a la sombra.

Psalm 1 Schweigt mit mir, wie alle Glocken schweigen!// In der Nachgeburt der Schrecken/ sucht das Geschmeiß nach neuer Nahrung./ Zur Ansicht hängt karfreitags eine Hand/ am Firmament, zwei Finger fehlen ihr./ sie kann schwören, daß alles/ alles kann nicht gewesen sei und nichts/ sein wird. Sie taucht ins Wolkenrot/ entrückt die neuen Mörder/ und geht frei./ Nachts auf dieser Erde/ in Fenster greifen, die Linnen zurückschlagen./ daß der Kraken Heimlichkeit bloßliegt./ ein Geschwür voll Nahrung, unendliche Schmerzen/für jeden Geschmack.// Die Metzger halten, behandschuht/ den Atem der Entblösten an./ der Mond in der Tür fällt zu Boden./ laß die Scherben liegen, den Henkel...// Alles war gerichtet für die letzte Ölung./ (Die Sakrament kann nicht vollzogen werden.) 2 Wie eitel alles ist. Wälze eine Stadt heran./ erhebe dich aus dem Staub dieser Stadt./ übernimm ein Amt/ und verstelle dich, um der Bloßstellung zu entgehen.// Löse die Versprechen ein/ vor einem blinden Spiegel in der Luft./ vor einer verschlossenen Tür im Wind.// Unbegangen sind die Wege auf der Steilwand des Himmels. 3 O Augen, an dem Sonnenspeicher Erde verbrannt./ mit der Regenlast aller Augen beladen./ und jetzt versponnen, verwebt/ von den tragischen Spinnen/ der Gegenwart... 4 In die Mulde meiner Stummheit/ leg ein Wort/ und zieh Wälder groß zu beiden Seiten./ daß mein Mund/ ganz im Schatten liegt.

terpreté que se trataba más bien del picaporte o asa de la puerta, pues a veces *Henkel* se emplea familiarmente con el significado de *Klinke*, aunque también podría haber dicho "empuñadura", "aldaba", "falleba", "pasador".

En fin, toda traducción es evidentemente perfectible y en cada verso se pone en jaque toda nuestra capacidad de interpretación. Como dice una de las traductoras que participó del "dossier", traducir a Bachmann es como jugar a la palabra intrusa. La indeterminación de las imágenes potencia este problema y, al mismo tiempo, hace de su intraductibilidad la justificación para nuevas recreaciones.

Le agradezco mucho sus comentarios y el pormenorizado análisis de un poema tan complejo como maravilloso.

Un cordial saludo,

Ricardo Ibarlucía

Estimado Ricardo:

Quiero dejar sentado que no quise emitir "una opinión negativa sobre el resultado final de la traducción", sino que consideré que era un trabajo que acertaba en transmitir el clima de los poemas (no lo dije, por cierto, pero es así), pero que en varios aspectos podía mejorarse. Coincidió plenamente con lo que usted dice de las "tremendas dificultades que presenta al traductor la poesía de Bachmann". Es un desafío al que hay que animarse y no sé si yo me hubiera animado. Es que hay demasiados giros que se escudan en una relación muy íntima con el idioma alemán y, por lo tanto, se le escabullen al traductor.

En la tercera estrofa de la primera parte usted traduce *greifen* por "descubrir". Creo que esta li-

encia no es necesaria ya que el verbo significa "asir, tocar, agarrar", mientras *in etwas greifen* quiere decir "asir, meter la mano, los dedos", o también "manosear". Me parece además que se justifica conservar en la traducción los dos infinitivos (*greifen, zurückschlagen*). Ambos remiten a la actitud del ladrón, el que se mete indebidamente en un ámbito secreto, velado.

Es verdad, no hace falta suponer que la poeta está comparando la luna con una vasija de barro, pero sí con una vasija. En todo caso insisto en que, para mí, lo que se hace añicos es la luna.

Insisto también en que *heranwälzen* significa algo así como "acercar rodando". El verbo sugiere una imagen como los esclavos egipcios que acercan las enormes piedras para construir las pirámides o una tramoya de teatro que hace aparecer una ciudad en el escenario. Desde luego soy consciente que mi sugerencia no va como traducción (y menos como traducción poética). Es horrible, pero insisto en que es el sentido literal de lo que dice el texto alemán. Habrá que seguir buscando.

Su comentario me ha hecho reflexionar sobre la traducción del principio de la tercera parte. Tiene razón: no es el sol el que quema. Sugiero por lo tanto: "Ay ojos, quemados por la tierra acumuladora de sol". Además *Sonnenspeicher* es también la palabra que se utiliza hoy en día para los acumuladores de energía solar.

En cuanto a las arañas "hileras" tiene razón: está de más. Quería subrayar que el nombre del bicho en alemán está emparentado con el verbo hilar. Pero no hace falta.

Bueno, Ricardo, espero que estos comentarios le sean útiles.

Le mando un abrazo y le digo que ha sido un placer discutir con usted,

Atila

Estimado Atila:

También para mí es un placer discutir con usted.

En su última carta hay dos cuestiones, de distinto grado de importancia, sobre las que quisiera llamar su atención. La primera es tan sólo una aclaración a propósito del infinitivo *greifen*, ya que de ninguna manera traduje este verbo como "descubrir", sino que opté por una perífrasis para dar cuenta de la acción completa que se describe en la estrofa. La segunda es su acierto, ahora sí, sobre el posible sentido del verbo *heranwälzen*. Le confieso que me resulta muy sugestiva la imagen de los esclavos tirando de una carretilla cargada de piedras o la tramoya de teatro que se desplaza sobre un escenario. De ser así, el verso hablaría más de "arrastrar" una ciudad que de erigirla. Estaría en juego la idea de "remolcar", "cargar" o "trajinar". Esta última palabra, derivada del latín *trahinare* (infinitivo de *traho*) entiendo que tiene, por lo demás, la ventaja de significar "acarrear" o "traer a la rastra", al mismo tiempo que conserva toda la carga semántica del *heran*, que subraya el movimiento de "acercar" algo.

Ahora bien, llegado a este punto, permítame que le invite a reflexionar sobre el sentido de la primera parte de "Salmo" con el propósito de encontrar una mejor traducción. ¿Cuál es el asunto de estos versos? Luego de la exhortación de las campanas que llaman a silencio en señal de duelo, se menciona una "placenta", de la que se dice que ha engendrado algo que

produce miedo u horror. Si esta palabra introduce ya la escena de un parto, la imagen de los bichos (o sabandijas, como traduce Rodolfo Modern) que buscan en ella nuevo "alimento" (*Nahrung*) sugiere la de un aborto o la de un feto que, nacido acaso prematuramente, no ha podido vivir.

El verso siguiente confirma, a través de la evocación del Viernes Santo, que se trata de la muerte del hijo, así como la mano sin dos dedos subraya la idea de que esa muerte es vivida como una mutilación. Esa mano, que cuelga del cielo como una acusación, no puede jurar, esto es, no puede sostener que todo lo relativo a ese hijo nunca haya existido, ni puede resignarse a que nunca existirá. Sin embargo, se ha hundido "en un arrebol" (*ins Wolkenrot*), endiosa los "nuevos asesinos" y anda libre.

En las dos estrofas siguientes volvemos a toparnos con la mano, esta vez de noche. Vemos a alguien "meter la mano por la ventana" (*in Fenster greifen*), como usted dice. Las cortinas se apartan para poder espiar lo que verdaderamente ocurre en la sala de un hospital. Allí están los enfermos, que exhiben su miserable intimidad, su dolor sin fin, las úlceras que sirven de alimento (*Nahrung*), al igual que la placenta. "Carniceros con guantes" (¿otra forma de nombrar a los "nuevos asesinos", las "sabandijas"?) hacen retener el aliento a una mujer que yace desnuda. Es el momento del parto. La mujer puja, ayudada por los médicos.

La siguiente imagen es la que estamos discutiendo, apenas separada por una coma, como para indicar que completa la escena en el hospital. En la puerta hay algo luminoso que en castellano llamamos luna, empleando un sustantivo de género femenino, heredado del latín. En alemán, el término *Mond* y, como usted bien sabe, es masculino. Según Borges, Nietzsche pudo así comparar la luna con un monje. Con toda modestia, me atrevo a imaginar que al hacerlo tuvo presente -o se dejó llevar por- la proximidad fonética entre las palabras *Mond* y *Mönch*. Reencontramos la misma imagen en George Trakl, cuya influencia sobre la poesía de Bachmann fue muy importante durante este período.

Releyendo ahora el poema, creo que hay razones suficientes para sostener que esta metáfora reaparece en la cuarta estrofa de "Salmo". La luna que asoma en la puerta, me aventuro a decir, es comparada con un sacerdote que ha venido a dar a alguien el último sacramento. Quizá pelagra la vida de la madre, quizá la del niño o la de ambos. Por los versos finales sólo sabemos que ha llegado tarde. Vemos entonces que se desploma, que da consigo en el suelo.

En esta lectura, *Henkel* aludiría directamente a la luna, que en un plano simbólico representa un monje que cae de rodillas. La luna, cuyo cuerno se asemeja a una manija o asa, constituiría la última esperanza a la que aquella mano mutilada del principio aún podía aferrarse. Pero se ha desmoronado. En el piso yacen los añicos. Ya de nada sirve recogerlos: la muerte se produjo antes de que se pudiera administrar la extremaunción.

Aquí me detengo y, haciéndome eco de sus valiosas observaciones, le propongo a la luz de esta lectura una nueva traducción, que difiere, como notará, en otros puntos salientes de la anterior. [Ver recuadro en esta misma página.]

Reciba usted un muy cordial saludo,

Ricardo Ibarlucía

P

Libros de poesía

★ **Alemián, Ezequiel. Rayar, Selecciones de Amadeo Mandarin, Buenos Aires, 1999.**

"Escribir una frase cada día de mi vida, que no pueda ser corregida ni descartada. De ese proyecto, que puede ser abandonado en cualquier momento, y que inició el 19 de abril, Rayar es el primer registro", anuncia el autor al principio de este cuadernillo. ¿Se puede considerar poesía? La lectura, en todo caso, puede resultar apasionante y llena de reverberaciones si se acepta el juego. Nacido en 1968, Alemián publicó dos libros de poemas, *La ruptura y La devastación*, y una suerte de novela, *Intentaré ser breve*.

★ **Almafuerte. ¡Avanti! Carriego, Evaristo. ¡De todo te olvidas! Quevedo, Francisco. Amor más allá de la muerte, Ameghino, Rosario-Buenos Aires, 1999.**

Tres antologías, de entre 122 y 126 páginas, visiblemente destinadas a acercar la poesía a un público más amplio que el habitual. Subtituladas, respectivamente, "Poemas para fortalecer nuestro espíritu", "Los mejores poemas del autor" y "Su mejor poesía amorosa", fueron realizadas, la segunda -selección y prólogo- por Pedro Orgambide, la tercera -selección, prólogo y notas- por Beatriz Actis, y la primera no se dice por quién. En los tres casos, acompañan al libro una suerte de miniposter y un tarjetón con un poema extraído del volumen.

★ **Ananía, Pablo. Hemos construido este país desde el principio al fin equivocados, Ambigua Selva, Buenos Aires, 1999.**

Si Alberto Girri está notoriamente en el origen de la poesía de Pablo Ananía, y con él una poética conceptual, rigurosa y despojada, con advertir esa presencia no basta para dar cuenta de qué es lo que Ananía viene ofreciendo a partir de su primer libro, *Tontas preocupaciones* (1963) y ya a lo largo, con este, de siete títulos que muy probablemente configuren una de las más lúcidas y originales tentativas que produjo la poesía argentina en el último cuarto de siglo. Porque así como Ananía no sólo no disimula su origen girriano sino que lo pone muy a la vista, al riesgo incluso de parecer estar copiando su retórica, así como en otros momentos adopta ostensiblemente recursos del Siglo de Oro español, del mismo modo su obra entera puede verse como un gran homenaje y una gran cita que, entre otros muchos, involucra a Pound, Quevedo, Murena, Browning, Gelman, Ortiz, Góngora y Catulo. Ya en el "Aviso al lector" de su tercer libro, *Ciudad irreal* (1987), Ananía define su propuesta como "un plagio" y como "resultado de incontrolables mimesis y hueco por el que se filtran voces", para agregar que se escribe "a conciencia sobre lo ya escrito y discurriendo el texto por sí mismo, casi sin voz de autor"; luego, en *La comedia continua* (1989), habla de la escritura como el lugar donde la palabra se concibe como residuo. A partir de esa extrema conciencia de que la poesía es li-

teratura, artificio, libre de cualquier esperanza de originalidad, completud o comunicación, y cada vez más envuelto en la serenidad de una desilusión extrema, *Hemos construido este país...* presenta un cierto viraje hacia una escritura más balbuceante, musical y afectiva, lo que de algún modo aparece explicitado en el prólogo, un conmovedor homenaje del autor a su padre, el poeta comunista José Portogalo, con cuya obra -realista, combativa y sentimental- Ananía no parece tener coincidencia alguna pero con la que así y todo se conecta de una manera tácita, como quien entra en contacto con una fuente de limpia energía. (D. F.)

"Final": *Cuando caiga el telón y todo/ haya quedado a medio hacer/ surgirá de golpe lo no efímero:/ retratos, flores secas, reliquias.// Cercado es todo, reducido/ a un vaho gris, un polvillo letal.// Y yo, retraído a mi forma/ original sin luz en el hueco cruel/ del pensamiento en sí.*

★ **Angeli, Héctor Miguel. La gran divagación, Tiago Biavez, Buenos Aires, 1999.**

"No escribiría un solo verso más si no estuviera convencido de que la actitud de la poesía es fundamentalmente ética", dice Angeli en una suerte de texto introductorio, que concluye señalando: "Me resulta imposible observar mis versos desde arriba. Desde abajo, los veo como una forma de mi debilidad para estrechar la grandeza del mundo". Sórdido y a la vez inocente, blasfemo y satírico, piadoso y lírico, como apunta Guillermo Ara en la contratapa, Héctor Miguel Angeli (1930) publicó ocho libros de poemas, entre 1948 y 1991. *La gran divagación*, como explica en una noticia inicial, reúne casi todo lo que editó hasta ahora, incluidos al final algunos textos no publicados en libro, y excluyendo, salvo un poema, todo el primer libro, así como tres poemas del cuarto, *Las burlas* (1966). Por otra parte, el segundo, *Los techos* (1959), fue objeto de varias correcciones.

"La golosina". *Por la calle/ compré una golosina/ tan fresca y dulce, / tan alegre y vana, / que Dios vibró en ella/ como María/ al final de la serpiente. / Dije Dios. / Por primera vez/ pronuncio ese nombre, / vasto y confuso/ como un ruido de máquinas/ al sol.*

★ **Aparicio, Carlos Hugo. El silbo de la esquina, Ediciones del Rosedal, Salta, 1999.**

Aunque nació en 1935 en La Quiaca (Jujuy), desde 1947 Carlos Hugo Aparicio vive en Salta, donde integró la "generación del 60", que, sin romper del todo con la herencia que en esa provincia impulsaron poetas como Manuel Castilla o Jaime Dávalos, la despojó de rasgos lorquianos y nerudianos, abandonando un tanto la temática del paisaje y los tipos humanos de la región y adoptando el verso libre (aunque en este libro no faltan algunos sonetos), así como un tono más sosegado y coloquial, una actitud más reflexiva, cargada de interrogantes existenciales, y una mayor atención hacia los hechos concretos de la vida cotidiana en un mundo urbano o suburbano. Antes que este, y a partir de 1965, Aparicio publicó tres libros de poemas, tres de cuentos y una novela.

"Ropa de uno": *En la silla/ desnuda/ se cuelga/ y salen sus sombras a helarse con la mía// sin puños se le exprimen/ hacia la tierra formas/ dejándome/ de andar ardiendo siempre/ con nieve/ propiamente/ en las costuras// y ya no de comidas// sus manchas/ son de aceites de esperas junto al pol-*

vo// hasta la bolsa/ húmeda del alba// el cuerpo de tinieblas.

★ **Aulicino, Jorge. La línea del coyote, Ediciones del Dock, Buenos Aires, 1999.**

El concreto mundo circundante también puede ser leído, también la literatura -y los textos en general, y el arte- pueden vivirse como experiencias vitales. Pocos como Aulicino lograron en la poesía argentina una tan productiva simbiosis entre lo que se llama "la experiencia personal" y la observación del mundo, por un lado, y, por el otro, la cultura como series de elementos que se reflejan e interpretan mutuamente, en busca siempre de un "algo más" entre filosófico y religioso, aunque ese "algo más" sea la comprobación de su propia ausencia. Se lo puede advertir en los cuatro extensos poemas que componen *La línea del coyote* junto a otros rasgos que definen a este poeta desde hace tiempo: reflexión intelectual, ironía reticente, una suerte de fascinación por ciertas escenas y ciertas palabras que adquieren dimensión de símbolos, una obsesiva interrogación sobre el sentido de todo. Pero aquí Aulicino acentúa las constantes de su tentativa, y de un modo más audaz y original, tan épico como lírico, tan conceptual como imaginista, haciéndose cargo del estado actual de las cosas para desplegar un discurso deliberadamente heterogéneo y fragmentario, imposibilitado de detenerse mucho en algún hallazgo, como si necesitara permanentemente desmentirse y buscar en otro lado. (D. F.)

★ **Bandin Ron, César. El cerebro mágico / Le cerveau magique, Ultimo Reino y Fondation Internationale Universitaire de Paris, Buenos Aires, 1999.**

Más convencional, pero sólo un poco más convencional, y también más variado en propuestas literarias y registros que en sus libros de los últimos años (*El globo de la muerte, Collage de la nadadora suplicante, Canto desigual del ganso y Plancton*), Bandin Ron entrega aquí un poema-libro compuesto de algunos textos en verso y muchos en prosa. La impresión general es de anotaciones presididas por un tranquilo sentido del humor, que a veces admite matices delirantes, un poco a la manera del mejor surrealismo, o bien juegos verbales que no parecen pretender más que ser francamente eso, juegos, y también por el afán coleccionista de observaciones, situaciones y frases que caracteriza a la mejor producción del autor. La edición es bilingüe, castellano y francés, en traducción del poeta, crítico y psicoanalista Louis Soler. (D. F.)

Estigado Señor Roccatagliatti: Le escribo para informarle/ acerca de mi prigrera visita al campo de los Corkado... / Estimada Señor Roccatagliatti- Le escribo para informarle/ acerca de la primera visita al campo de los Cortado... / Estimado Señor Roccatagliatti: Le escribo para informarle/ acerca de mi primera visita al campo de los Corrado.

★ **Bisso, César. Isla adentro, Ediciones Culturales Santafesinas, Santa Fe, 1999.**

Sociólogo, periodista, docente universitario y autor de seis libros anteriores de poesía, César Bisso nació en 1952 en Santa Fe. Aunque vive en Buenos Aires, la presencia fluvial del paisaje santafesino es decisiva en estos poemas, precedidos por un prólogo de Francisco Madariaga: "Este poeta trae, para mí, desde el fondo y la corona de sus islas, que lo engalanaron de paisaje

-el eterno paisaje de los inocentes- poemas donde se lee *¿tendría la eternidad rumbo de aguas estancadas?* Y esto se lo pregunta para el caso de que hubiera *diluvio, caos, sacramento*. Todo esto compromete a nuestra imaginación y a nuestro sueño, cuando creemos, primordialmente, en el agua, y tratamos de bajar y subir por el río eterno".

★ **Braier, Marta. Gestos de minué, Tierra Firme, Buenos Aires, 1999.**

"Cincuentona": *La adolescente que mujer abriga/ ha de ser por decreto acribillada. / Oiganlo bien: con balas certeras/ a puntual hora un domingo de mañana. // Suenan impropio el exceso de esperanza, / insensato el ardor. // Qué alharaca de tules. Qué atrevida! ¿Pedir peras al olmo a estas alturas? / Mis señoras, a sentar cabeza. / Hay que tirar del carro, todavía.*

★ **Brecht, Bertolt. 80 poemas y canciones, selección y traducción de Jorge Hacker, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 1999.**

Cuando en 1927 se publicó *Hauspostille*, primer libro de poemas de Brecht, algo, mucho, cambió en la poesía (y no sólo en la alemana). Lo mismo había pasado exactamente cien años antes con la aparición del *Buch der Lieder* de Heinrich Heine. La comparación excede la casualidad cronológica: Adorno escribió una vez que el Heine ilustrado había desenmascarado al romántico. Algo parecido podría decirse de Brecht, pero en relación al expresionismo. Eclipsada por el éxito de sus obras teatrales y por poéticas posteriores, irónica, sin regodeos metafísicos, sin explosiones líricas, frecuentemente alegórica (pero con muy pocas apariciones de metáforas), la obra poética de Brecht acaso sea, vista ahora a la distancia, uno de los fenómenos más importantes en el panorama (no demasiado profuso) de la poesía alemana del siglo XX. Estos 80 poemas y canciones, seleccionados y maravillosamente traducidos por Jorge Hacker, cubren todo el itinerario de la poesía brechtiana, incluyendo textos extraídos de su producción teatral. "B.B. Limpio. Práctico. Feroz." Así imagina Brecht en un poema su propio epitafio. Así es también como poeta. (P. G.)

"Epitafio para M.": *De los tiburones logré escapar. / Al tigre lo derribé a tiros. / Los que me devoraron/ fueron los pijos.*

★ **Busignani, Carlos M. En el cristal del llano, Ediciones del Dock, Buenos Aires, 1999.**

Autor de *Cantos de Ceniza* (1985), *Las cosas no resisten* (1990) y *Pulso clandestino* (1994), Carlos Busignani mantiene un tono grave y un léxico con tendencia a lo solemne ("dáviva de la sangre", "ansia", "ardida penumbra", "fuego indecible a los hombres", "balastradas secretas") que contrapesa con la contención, la acentuación discreta, precisa y eficaz y, como señala Joaquín Giannuzzi en la contratapa, la presencia de "las cosas, los elementos concretos, los 'datos inmediatos de la conciencia' que se ofrecen a los sentidos".

★ **Cuesta, Rodrigo. Pan de noche, Bajo la luna nueva, Rosario, 1999.**

"El poema mordiéndose la cola, el yo en pugna con lo real, la experiencia destructiva del amor, son los motivos que Rodrigo Cuesta ronda sucesiva y obstinadamente", dice la contratapa firmada por Horacio Castillo. Nacido en 1974, Cuesta publica así su primer libro.

★ **Elytis, Odisseas. Elegías de Oxópetra, Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires, 1999.**

Publicado originalmente en 1991, al cumplir Elytis ochenta años, este conjunto de catorce poemas tuvo en poco tiempo una repercusión enorme y numerosas traducciones. La traducción directa del griego, el prólogo y las notas corrieron por cuenta de Nina Anghelidis y Horacio Castillo. El libro incluye también una completa bibliografía de la obra del premio Nobel 1979, incluidas las traducciones al español.

★ **García Hernando, Leonor. Tangos, Mascaró, Buenos Aires, 1999.**

Hecha de una irrefrenable sucesión de imágenes fuertes, esta es una poesía arrojada a exponer las insatisfacciones, los interrogantes, los recuerdos y los anhelos de una subjetividad que pugna por encarnarse en palabras para construir un mundo terrible y mágico, en el que las referencias a objetos y situaciones muy concretos se integran a un orden regido por el asombro y la intensidad. Quienes gusten de una poesía así, tienen mucho que disfrutar en el cuarto libro de Leonor García Hernando, nacida en 1955 en Tucumán y residente en Buenos Aires. Aunque es fácil de situar en una tradición en la que caben el Neruda de *Residencia en la tierra*, Enrique Molina, Olga Orozco, Blanca Varela o Jorge Eielson, hay algo muy propio en la elección de las palabras y en el tono, y cada frase parece encajar naturalmente en una poderosa corriente, lo que sumado al dominio del ritmo y las cadencias y a la aptitud para encontrar imágenes sugerentes, permiten hablar de una "personalidad poética" evidente y de infrecuentes virtudes estéticas, lo suficiente como para vencer las prevenciones de quienes aspiran a un poco más de distancia o de reflexión. (D. F.)

★ **Corbea, Federico. Realidad necesidad presencia, Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires, 1999.**

Octavo libro del autor, que nació en 1934 en Buenos Aires y reside en Francia. *Para sostener una esperanza* (1959), *El arte único* (1968), *Logopea* (1972) y *Persona del instante* (1990) son algunos de los títulos que componen su obra, no muy difundida pero sí muy valorada por otros poetas argentinos de varias generaciones.

"Psiqué": *Del cosmos y la tierra apiñados hay en nosotros un eco. / Alimento voz demasiado interior para mentir, / tu cuerpo visible siembra toda su aventura.*

★ **Gourinsky, Celia. Inocencia feroz, Editorial Argonauta, Buenos Aires, 1999.**

"El amor que resuena en los textos no deja ni por un instante de situarse en el centro de un estallido", dice en el trabajo introductorio Miguel Espejo. Nacida en Buenos Aires en 1938, Celia Gourinsky publicó en 1959 su primer libro, *Nervadura del silencio*, al que siguieron, entre 1971 y 1982, otros cuatro, todos francamente situados dentro de una vertiente que en la poesía argentina delimitan los nombres de Aldo Pellegrini, Enrique Molina, Olga Orozco, Francisco Madariaga y Alejandra Pizarnik. Esta edición incluye dos dibujos de Molina.

"Certeza del poeta": *Van y vienen los pasionarios de la tristeza, le cantan con opíparas lágrimas, fallos y pervertidos de sí mismos, le cantan bellamente a las bellas tris-*

tezas // Siento aquellas puñaladas defensoras, mentiras de la mentira, y me obligo a descubrir a Su Majestad La Tristeza, socio diablo que entre los diablos, no perdona

★ **Herrera, Horacio Félix. Notaciones, Aleción, Córdoba, 1999.**

"Glosa", la primera de las tres partes en que se divide el libro, contiene poemas, algunos muy largos, basados en cuadros (Modigliani, Manet, Moore, Tamayo, Botero, De Chirico, etc.). En la segunda, "Imago", cada poema habla en un modo descriptivo de alguna especie de mariposa (melanargias, hipparchias, vanesas, etc.) y la última, "Día tras día", adopta el aspecto de un cuaderno donde se van anotando pensamientos, observaciones, quizá recuerdos, mayormente escritos en verso y ordenados por fecha entre el 29 de diciembre de 1998 y el 21 de febrero del 99, como si la consigna hubiera sido escribir uno o varios poemas diarios. Parece evidente que para Horacio Herrera la poesía nada tiene que ver con la espontaneidad o la expresión, y sí con un trabajo muy consciente, si bien sostenido en una búsqueda espiritual que "denuncia el desierto imaginativo que ofrece el mundo moderno", como dice en la contratapa Martín Sosa. Austero, grave, a veces solemne, siempre reflexivo y riguroso, Herrera (nacido en Córdoba en 1956, residente en Buenos Aires desde 1982 y autor de otros dos libros de poemas) es un autor a tener muy en cuenta, con un discurso y un sistema de preocupaciones muy propios, aunque su abordaje sea bastante arduo por la superabundancia de referencias culturales y por cierta monotonía en el tono y la actitud, salvo en algunos tramos de la última parte, acaso el tramo donde esta poesía adquiere mayor creatividad, diversidad y riqueza. (D. F.)

★ **Lamborghini, Leónidas. Personaje en Penehouse y otros grotescos, 1999.**

Tal vez "Moza", publicado en el número 13 de *Diario de Poesía* (primavera de 1989), sea uno de los más bellos y sutiles poemas de Lamborghini, o al menos el que más lo aproxima al lirismo al que su poética se viene oponiendo desde el *vamos*. Pertenece al grupo de poemas hasta ahora no incluidos en libros escritos durante el exilio mexicano del autor (1977-1990), al igual que otras dos de las cuatro partes de este libro, "Personaje en Penehouse" y "El paseo". La restante, cuatro prosas reunidas bajo el título de "Meloapas", es más reciente.

★ **Marechal, Leopoldo. Largo día de cólera, Colihue, Buenos Aires, 2000.**

Con motivo del centenario de Leopoldo Marechal, la colección "Musarisca" de Colihue incorpora esta antología, seguramente necesaria para advertir que no sólo Marechal merece ser visto como el novelista de *Adán Buenosayres* o *El banquete de Severo Arcángelo* o como un integrante más del movimiento martinfierrista en los años veinte. Del ultraísmo y la violentamente abigarrada imaginería vanguardista a un cierto neoclasicismo conceptual, un impresionante dominio de las técnicas poéticas y una poderosa creatividad le permiten a esta poesía desplegar una amplia gama de posibilidades, entre la alegoría filosófica o religiosa y la celebración de lo argentino, entre el humor y el lirismo amoroso, el ensayo escrupulosamente versificado y la parodia. La selección de Miguel Espejo, también autor del prólogo, incluye textos

de los once libros que Marechal dedicó al género, de una serie de poemas "dispersos" o "desconocidos" y de otra de inéditos, incluida la letra del tango "La mariposa y la muerte". Para destacar el extenso "Poema de la física" (1979), quizá una obra maestra en su estilo.

★ **Moore, Esteban. Partes mínimas y otros poemas, Editorial Martín, Mar del Plata, 1999.**

Quinto o sexto libro de Moore, y tal vez el más original, jugado y

exultación, de noche y luz", dice en la contratapa Abel Posse. Correntino, autor de varios libros de poemas y de ensayos, Oscar Portela califica a estos poemas, al final del libro, de "hijos de la sombra" y "pecados contra la vida", "escritos en márgenes de libros, en márgenes de situaciones, sobre lívidos cielos de la conciencia, en las situaciones nunca suficientemente tabuladas de una soledad nombrada, pero jamás suficientemente expiada".

Sebastián Bianchi

Lección I: objeto directo

Es el modificador del núcleo verbal que puede conmutarse por la forma pronominal variable lo-la-los-las. Si pasamos la oración a la voz pasiva el objeto directo se transforma en sujeto. El pueblo admira al gran futbolista. El pueblo lo admira. El gran futbolista es admirado por el pueblo.

- 1) La enfermedad venció al poeta.
- 2) Mostraban cierta fatiga algunos obreros.
- 3) Hacía música el límite de los grillos.
- 4) Saludó al lobo de mar, saludó a la calandria y al tero, el forastero descalzo y sin amigos.
- 5) El bandoneón expresa su pena a rajatabla.
- 6) El ruido ensordecedor lo hacía la generación del sesenta.
- 7) Por detrás de los cables unían las piezas al mecanismo.
- 8) El albañil tiene casa de material y hembra maestra de escuela.
- 9) Canto clásico pon monjes pedían las mujeres, con la boca abierta y despintada.
- 10) De las grietas en el agua hacían pastizal las liebres.
- 11) Así su encanto adquiría un predominio de excelsa flor.
- 12) Ofrece sin pausa transformaciones integrales y el espectáculo maravilloso de su evolución y progreso.
- 13) Silbaba el pollo, letra de amor por ella, su desconsuelo.
- 14) Las dos habitaciones contenían muebles.
- 15) Había silencio, el ruido solitario del mar, la inmovilidad con fugas de ciempiés.
- 16) La agarré de puntín.
- 17) Vos siempre la agarrás de puntín.
- 18) El hilo del cuento arrastra un juguete de plástico duro.
- 19) Hoy he buscado señales en mis contemporáneos, dejé piedras y marcas de tiza y un muñeco espantado de su aspecto.
- 20) Tus pobres padres gastaron pues en vano su dinero educativo.
- 21) Aprendieron a usar cuchiy rayador.
- 22) El ave fénix ponía su canto precoz en pentagrama.
- 23) Patea el aire y lo corre avanzando.
- 24) Pero, escuche, haga el favor, escuche...
- 25) Un inmenso perro flaco había corrido a un muchacho a caballo, por la picada del puerto viejo.
- 26) Los de enfrente esgrimieron a su espadachín mejor, un tal Vigni, Rodrigo Vigni.
- 27) Mi vana devoción la había exasperado.
- 28) La usura me daba en el rostro su cachetada.
- 29) Caracteriza la realidad provincial y mundial y pauta la implementación progresiva de la transformación.
- 30) Emeterio llevó un último martillo al banquete de la prosa.
- 31) Abrió su pétalo de sonido la corneta de cartón pintado.
- 32) La criatura sentimental cantará el elogio de la vida provinciana.
- 33) Tu incapacidad no invalida mi testimonio.
- 34) Conciba, y para, y críelos, y no los suelte, y los tendrá.
- 35) Batman traduce al Drácula de Ramón Menéndez Pidal, siglo XIX.
- 36) Ha cubierto su rostro antiguo con máscara de celofán.
- 37) El extraño paladín mecánico venció al instinto defensor de la vida.
- 38) Maxi, el emperador, sometía a su población a cargo con el masivo consentimiento de los últimos.

La primera es esta de doce lecciones que compila Sebastián Bianchi en su *Atlético para discernir funciones*, breve pero indispensable tratado de gramática puesto en circulación por Ediciones del Dock (Buenos Aires, 1999).

maduro, sobre todo en las breves prosas poéticas de "Partes mínimas", primera de las dos secciones del libro. "La fragmentariedad en que cae la creación, al estilo de Eliot en *The Waste Land*, cuando el sentido último de las cosas se ha perdido, surge aquí centrifugando el sentido hacia la diversidad de lo mínimo", escribe en el prólogo Osvaldo Picardo.

★ **Portela, Oscar. La memoria de Láquesis, Dunken, Buenos Aires, 1999.**

"Poesía de desgarramiento y de

★ **Quiroga, Jorge. La casa abandonada, BCZ Editores, Buenos Aires, 2000.**

Vinculado al grupo que en 1972 y 1973 hacía la legendaria revista *Literal*, colaborador de *La Ballena Blanca* y *El Ojo Mochó*, Jorge Quiroga (1943) publicó antes dos libros de poemas, *Cuaderno nocturno* (1991) y *Las otras historias* (1996). Complementado con excelentes dibujos, cercanos al grafismo, de Ana Aldaburu, *La casa abandonada* contiene 63 poemas breves o muy breves, sin título, que apuestan a la desnudez ver-

bal, a la concisión y a la sugerencia. "Hay una sombra aforística permanente en estas poesías, que deja al mundo como en un estado de esbozo", dice Horacio González, que ve aquí la propuesta de una metafísica, pero "de un modo suave y vaporoso", y que al final de su "Palabras previas" sintetiza: "Cosas trucas, luz oblicua, serenas insinuaciones de una devastación". En todo caso, en Quiroga la productividad poética resulta de la tensión entre la soltura y la llaneza coloquiales y una voluntad de concisión en la que cada palabra parece estar cuidadosamente estogida. El conjunto da la sensación de una fragmentaria autobiografía, no de una vida entera sino de un tramo, en la que casi oculto resplandece un intento de encontrar sentido al mundo y a las acciones con que el sujeto de los poemas puntúa su transcurrir por el escenario cotidiano. (D. F.)

★ **Romano, Susana. Mal del siglo, Calamita, Córdoba, 1999.**

Más que una *plaquelette*, se trata de una muy bien editada minicarpeta con doce poemas distribuidos en quince hojas de cartulina celeste. Siempre dentro de la indagación conceptual y el gusto por la sugerencia y la síntesis que, con mucha conciencia del oficio y belleza, Susana Romano ofreció ya en sus libros *Verdades como criptas*, *El corazón constante*, *Escriturienta* y *Nomenclatura/Muros*, ciertas palabras en algunos de los títulos ("Treblinka", "E.S.M.A.", "Auschwitz", "La Perla", "Dachau", "Campo de la ribera") dan buena idea acerca de cuál es el tipo de "mal" que buscan confrontar con la palabra estos textos. La autora -que a veces también firma Susana Romano-Sued Romano-Sued- ha publicado además libros de ensayo y enseña literatura en la Universidad de Córdoba.

"bergen-belsen": el haz inquisidor/ abyecto/ impune cegador/ provelco/ a cara descubierta/ oprime/ a mano abierta/ suprime// pero la víctima/ también regresa al lugar del crimen.

★ **Siccardi, Gianni. Ella y otros poemas, Ultimo Reino, Buenos Aires, 1999.**

Iniciada en 1962 con *Conversaciones*, la relativamente breve obra de Gianni Siccardi (Banfield, 1933) incluye *Travesía*, de 1967, que bien puede considerarse un hito en la poesía argentina de los sesenta. Lirismo extremo y conciencia existencial sería la fórmula, a través de una escritura que prescinde del énfasis para encarnar en imágenes concretas el registro que una sensibilidad aguzada hace de sus propios estados y del mundo circundante, vuelto a la vez trémulo, incierto y maravilloso por la obsesión amorosa. En parte aquel libro es ahora incorporado a *Ella y otros poemas*, que a su vez es una ampliación de *Ella*, publicado en 1989, donde el autor adopta la práctica de sumar poemas anteriores a sus nuevos libros, según la concepción de la obra infinitamente expansible.

"El amor no es casi nada": De sus ojos partía un hilo/ que terminaba en mis ojos.// De modo que nuestras miradas/ recorrían simultáneamente/ el pasado, el presente y el porvenir.// El amor no es más que una pequeña cosa: el tiempo/ un hilo/ una mirada.

★ **Sietecase, Reynaldo. Cierta curiosidad por las tetas - Instrucciones para una noche de bodas - Fiesta rara, y Pintura negra, Ameghino, Rosario/Buenos Aires, 1999.**

En 1989, Sietecase alcanzó alguna notoriedad con *Cierta curiosidad por las tetas*, su segundo libro de poemas, entre cuyas virtudes está la de ofrecer lo que sugiere su título, tomado de un "ambage" de César Fernández Moreno, y mediante una escritura fácilmente comprensible para un público más amplio que el que habitualmente lee poesía. "Largamente esperado, el sexo regresa por fin a la poesía", escribió Mario Trejo. A su vez, Rolando Graña lo situó "en la tradición del mejor Benedetti y con la polenta de una buena letra de rock". Sin duda, el sexo, encarado sin eufemismos, con no mucha idealización lírica y bastante humor, aparece a lo largo de todo ese libro, para en el siguiente, *Instrucciones para una noche de bodas* (1992), alternar con la reflexión política, una sardónica visión de la realidad argentina y una voluntad de atención a lo concreto que abarca tanto al paisaje urbano como a las noticias del momento, casi siempre a través de versos cortos, rítmicos y animados por una vitalidad bastante persuasiva y una resuelta gracia inmediata. Cuatro años después, en *Fiesta rara* todo esto reaparece junto con notas de viaje (Panamá, Cuba, España, Medio Oriente), conformando de ese modo una suerte de trilogía que ahora Ameghino reunió en un solo volumen, que no defraudará a quienes gustan del "mejor Benedetti" o de los "ambages" de Fernández Moreno, o bien querrían encontrar en un poema la fuerza de las letras de rock. Al mismo tiempo, y en un volumen aparte, la misma editorial lanza el quinto libro de poemas del autor, *Pintura negra*, subtítulo "Poemas de Goya": sin cambiar mucho el estilo -léxico algo menos notoriamente argentino, referencias un poco menos impactantes- Sietecase asume el personaje del pintor romántico español, que a través de su voz reflexiona sobre el arte, el amor, el sexo y otras cuestiones. (D. F.)

★ **Suárez, María Victoria. Vida de viuda, Ultimo Reino, Buenos Aires, 1999.**

Traductora, periodista (en *La Razón*, *La Prensa* y *La Nación*), autora de un libro sobre Alberto Girri y ganadora de varios premios, en sus cuatro anteriores libros de poemas, María Victoria Suárez había trabajado un estilo más bien culto y reflexivo, en general grave. Algo de eso queda, pero sumido en otra cosa: hay prosaísmos, vida cotidiana, ironía, humor, juegos verbales, bastante soltura y despreocupada creatividad, como si la autora se hubiera "desatado", sin perder dramatismo y también no sin de algún modo rendir tributo a Molinari, Benjamin, Penn Warren, Eliot y Cintio Vitier, todos ellos nombrados en el texto introductorio. (D. F.)

★ **Trejo, Mario. El uso de la palabra, Colihue, Buenos Aires, 1999.**

"Su intuición cosmopolita, su rechazo al provincianismo, la sospecha de la existencia de una palabra ecuménica que renunciase a un tiempo a la solemnidad y a las provocaciones exóticas": estos son los puntos de partida de la obra de Trejo que Alberto Cousté señala en el trabajo introductorio, el mismo de la edición española, de Lumen, de 1979, que entre otras cosas da cuenta del singular lugar de este autor en la poesía argentina. Participa en los años cincuenta del movimiento Poesía Buenos Aires, Mario Trejo sintetiza las principales corrientes de aquellos años -surtea- (sigue en pág. 38)

(viene de pág. 37)

lismo, invencionismo, coloquialismo, o más bien las sume en una vitalidad que, más que aparecer enunciada en la escritura, la carga, pesando en la elección de cada palabra, cada verso, cada cita: una poesía enérgica, lujosa, alucinada, atenta a los hechos de su tiempo, intelectual en algunas de sus observaciones epigramáticas, frecuentemente apasionada e irónica y ocasionalmente celebratoria, todo sometido al violento juego de la contradicción incesante, en busca de que sean la justeza del pensamiento y el esplendor de la lengua (de las lenguas, porque hay poemas en inglés, francés e italiano) los que instalen un orden capaz de otorgar alguna dirección al hecho de habitar el caos. Descartado el inicial *Celdas de la sangre* (1946), Trejo es autor de un único libro, *El uso de la palabra*, que va corrigiendo y ampliando con los años: si la primera edición, cubana, de 1964, tenía 41 poemas, la española llegaba a 109 y esta, la primera que se publica en la Argentina, 114. (D. F.)

R

Revistas

★ *Abyssinia*, Nº 1, Buenos Aires, noviembre de 1999.

Con el sello de Eudeba (la editorial de la Universidad de Buenos Aires), dirigida por María Negroni y Jorge Monteleone y con un prestigioso consejo editorial que integran, entre otros, Nicolás Rosa, Saúl Yurkievich, Hugo Gola, José Emilio Pacheco, Ricardo Piglia, Blanca Varela, Augusto de Campos y Julio Ortega, esta nueva "revista de poesía y poética" impresiona en su primer número por la calidad de la edición y por el abundante material que ofrecen sus 270 páginas, a partir del primero de los trabajos, en que Negroni postula una imaginativa y un tanto forzada coincidencia entre Baudelaire y Drácula. Por dar sólo algunos ejemplos: poemas de May Sarton en traducción de Diana Bellessi y de Georges Rodenbach por Monteleone y Juan Bautista Ritvo (precedidos por un ensayo de Ritvo), un texto de Ana Cristina César sobre la traducción, otro de Yves Bonnefoy sobre la poesía y la universidad, "El espacio de la poética" por Noé Jitrik, trabajos de Ana María Barrenechea sobre Susana Thenon, de Luis Thonis sobre Murena, de William Rowe sobre Jorge Eielson, de Carlos Battilana y Monteleone sobre el tango y el rock, respectivamente, y, para destacar muy particularmente, las deslumbrantes cartas que Alejandra Pizarnik envió a Oshias Stutman en reproducción facsimilar. (Correspondencia: 25 de mayo 221, 3º piso (1002), Buenos Aires E-mail: postmast@iilham.filo.uba.ar) (D. F.)

★ *Belleza y Felicidad*, Nº 5, Buenos Aires, marzo de 2000.

Dos pliegos tamaño tabloide hacen las veces de órgano de difusión del centro cultural "Belleza y Felicidad" que dirigen Fernanda Laguna y Cecilia Pavón. El plato fuerte de este número cinco está en la doble central: a izquierda, "La nube"

de Carlos Moreira, el monólogo interior de una cochinilla cuyo perímetro craneal no supera los dos milímetros; a derecha, poemas y fotos de Daniel Link: "Son poemas de juventud dominados por la autenticidad—dice su autor—, obsesionados por la belleza, grandilocuentes y declamativos". (Correspondencia: Acuña de Figueroa 900, Buenos Aires. Tel.: 48670073)

★ *Crítica*, Nº 81, México, mayo de 2000.

La siempre interesante revista cultural de la Universidad Autónoma de Puebla que dirige Armando Pinto trae en este número, entre otros materiales, un ensayo de Antón Arrufat sobre el teatro de Federico García Lorca, otro de Juan Villoro sobre Alvaro Mutis, otro de Robert Lowell titulado "Poesía y Maldad" y un reportaje de Claudio Daniel a José Kozer. A la pregunta: "¿Qué representa hoy en día Cuba para usted? ¿Piensa volver a Cuba algún día?", Kozer responde:

— *Es lugar geográfico y espiritual, historia y la historia de una familia (la mía) y de una vivencia (la mía hasta los veinte años de edad, pero prolongada en el tiempo hasta hoy, en que con casi sesenta años de edad sigo haciendo y recibiendo esa historia). Cuba: recuerdo; y un lenguaje. Una música muy interior, especie de plegaria tropical. Entre los judíos ortodoxos se reza moviendo el cuerpo, a veces con cierta violencia, hacia adelante y atrás, o hacia los lados (ese movimiento se llama shukeling). Yo muevo el cuerpo de adentro afuera con dos movimientos aparentemente contradictorios que día a día procuro armonizar: uno cubano, otro judío: puedo decir juguetonamente que combino el mambo con el shukeling, no como cuerpo bailarín sino como cuerpo devoto. Una devoción doble: la de la nación que me vio nacer y la de la cultura 'otra' que me arrojó desde niño y (acto voluntario) que me arrojó a la hora de mi muerte, muerte judía y en el seno de lo judío. (...) El tema del regreso a Cuba es tortuoso para cualquier cubano que haya vivido la mayor parte de su vida fuera de su país. Tortuoso y doloroso. Se habla de aquel país y se tiene conciencia de que apenas se sabe nada del actual país. (...) Sólo puedo decir que para mí no hay regreso definitivo, que no regresaría en las actuales condiciones de monopolio político (no acepto, esa es mi intolerancia, el fanatismo religioso ni el político); que la realidad me dicta que ahí no pinto nada, que mi casa ya no está allá y, por ende, que no está en ningún sitio.*

—Dice el crítico uruguayo Eduardo Milán que usted va en busca de "un origen que no sea de oro".

—¿Cómo iba a serlo? Mi origen es oscuro, mi identidad indecisa, mi filialidad cuestionable. ¿Hablo como mi madre o como mi abuela? ¿Siento en español o en un sustrato yiddish, rabinico, ajeno del todo a ese español? ¿Estoy fundado en el habla descompuesta del padre o en el pristino idioma de la madre? ¿Mamo español en el regazo materno o en las sirvientas que chachareaban en casa? ¿Resisto el habla de la calle o protejo un conocimiento del idioma más "elevado" y "culto" desde los libros que empiezo a leer a los trece años de edad en la penumbrosa habitación de la calle Estrada Palma, La Habana, Cuba? ¿Lo protejo o me protejo? ¿Y de qué? Todas estas preguntas son retóricas: es evidente que participo de todos estos elementos a la hora de expresarme. (Correspondencia a: Apartado Postal 1430, C.P. 72000 Puebla, Pue., México. E-mail: critica@siu.buap.mx) (D. S.)

★ *e.t.c./ensayo-teoría-crítica*, Nº 10, Córdoba, primavera-verano de 1999.

Editada por la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba y por el Club Semiótico de esa ciudad, la revista pasa ahora a subtitularse "Espacios de crítica", y el consejo de redacción lo explica señalando que, al cabo de diez años de trabajo del Club Semiótico, "este número marca un final y un comienzo", poniendo ahora el acento en la crítica (tanto la cultural como la teoría crítica y la particularizada sobre obras singulares): "intervenir críticamente en la realidad con la producción intelectual, situarse en el campo de las ideas con una palabra política, se impone como tarea de construcción de la cultura". Algunos materiales incluidos: "Intelectuales de fin de siglo" por Silvia Bareo (a partir de la tan mentada polémica suscitada por Alan Sokal), "Contando nazis en la Argentina" por Saúl Sosnowski, "La forma 'oculta' en el arte" por Varinnia Joffre, un trabajo de Roxana Patiño sobre la introducción de Bordieu y Raymond Williams en la Argentina a través de la revista *Punto de vista* y otro, interesantísimo, en que la directora de la publicación, Susana Romano-Sued, indaga cómo la cuestión de la traducción atraviesa las teorías y la crítica literaria y de arte y su papel en la conformación de identidades discursivas y culturales, revisando el modo en que las vanguardias teóricas presionan en la práctica discursiva de las instituciones académicas y mediáticas. Los sumarios de las ediciones de *e.t.c.* pueden consultarse en la base de datos LatBook: www.latbook.com (Correspondencia: Adolfo Saldías 2006 (5000) Córdoba. E-mail: romanos@onenet.com.ar) (D. F.)

★ *Hablar de poesía*, Nº 2 y Nº 3, Buenos Aires, noviembre de 1999 y junio 2000.

"Se sabe que la perfección es ante todo esa cosa perdida: saber persistir, sosiego, inmovilidad. (...) Este aéreo y terrible peso—silencio, espera, duración—el hombre lo ha expulsado de sí. Y he aquí viviendo su paranoico terror al 'sentimiento y a la precisión, a la humildad, a la concentración, al gusto'. ¿Cómo exigir, por otra parte, el coraje del grito desgarrador: 'Belleza, fuera de aquí, te temo, tu recuerdo me lastima, maldita seas'? Al igual que el grito de Eva expulsada, todo exige velos, la oscuridad de la selva": fragmento del bello y lúcido ensayo "Hablemos de la perfección", de la italiana Cristina Campo (1924-1977). Algunos otros materiales que el segundo número de *Hablar de poesía* entrega en sus 213 páginas: un interesante estudio de Luis Tedesco sobre Mastronardi, con algo a la vez de manifiesto de una poética para la que Tedesco reclama mayor atención, poemas de Horacio Pilar y Michaux, un trabajo de Luis Guzmán sobre Edgar Lee Masters, otro de Claudia Caisso sobre Eliseo Diego, textos ensayísticos—en su mayoría cercanos al aforismo—de Eugenio Montale y también poemas de Montale, dos versiones del "Prufrock" de Eliot cotejadas por Pablo Ingberg, aforismos de Murilo Mendes (selección, traducción y nota de Rodolfo Alonso). En el número 3, por su parte, la revista avanza aún más en cuanto a la diversidad de actitudes y ópticas: poemas de Carlos Germán Belli, Arturo Carrera, Edgardo Dobry, Beatriz Vignoli, Ana Ajmátova y Mario Luzi, por dar algunos ejemplos, así como fragmentos del *Giacomo Joyce* (de Joyce), ensayos de Luzi ("¿Moder-

nos? ¿Contemporáneos?") y Emiliano Bustos (sobre la poesía argentina de los 90). Además, Dobry escribe sobre Molinari, Ricardo Herrera sobre Juan Manuel Inchauspe, Dujovne Ortiz sobre Bayley, Javier Adúriz sobre Perlongher, Tamara Kamenszain sobre Delmira Agustini, etc. (Correspondencia: Hipólito Yrigoyen 1994, 2º "3" (1089), Buenos Aires E-mail: herrera@alvurnet.com.ar) (D. F.)

★ *La voz del hermafrodita*, Nº 2 y Nº 3, Buenos Aires, abril y agosto de 2000.

El lema de este periódico "bimenstrual" de distribución gratuita es una frase de Lilianna Maresca que dice así: "El amor—lo sagrado—el arte—no tienen pretensiones, son fugaces. Aparecen donde no se los llama. Se diluyen". En la tapa un artista plástico estampa su versión del Hermafrodita: Marcia Schwartz en el primer número, luego Marcelo Pombo y Gustavo Marrone. El contenido de la publicación es heterogéneo en cuanto a género y procedencia, pero la temática y la tónica no tanto: homosexual la una y humorística la otra. Por ejemplo el sumario del número 3 incluye, entre otras cosas, tres cuentos filosóficos de tradición oral recopilados por Jean-Claude Carrière, una carta de Gombrowicz y fragmentos de su *Diario Argentino*, dibujos eróticos de Sergei Eisenstein, un relato de Erica Fischer sobre una pareja lesbiana durante la Alemania nazi, poemas de Gertud Kolmar, Leopoldo Alas y Alfred Edward Housman. La miscelánea se sostiene en el certero criterio de selección que habrá de adjudicarse al poeta Carlos Moreira, director de la publicación. (E-mail: lavozhermafrodita@hotmail.com)



★ *León en el bidet*, Nº 14, Buenos Aires, invierno de 1999.

"Hago una poesía del siglo pasado", dice Horacio Castillo en la entrevista que, con el título de "Un servidor de la belleza", y acompañada de un poema inédito, abre este número de la revista que dirigen Ana Bravo y Javier Adúriz. Además, reflexiones en torno de la idea de "fin" (con motivo de la llegada del 2000, obviamente) de Daniel Fara, Jorge Aulicino, Pablo Capanza y Elvio Gandolfo, entre otros, un poema de Hernán La Greca, notas sobre ópera, cine y música y reseñas bibliográficas. (Correspondencia: Delgado 671 (1426) Buenos Aires. Tel.: 4553-4404.)

★ *Los rollos del mal muerto*, Nº 1, Buenos Aires, verano de 2000.

Dirigida por Daniel Muxica, esta nueva publicación lleva como subtítulo "una revista incómoda", lo que bien puede entenderse literalmente: siete láminas de treinta por noventa enrolladas en un tubo de cartón. Entre otras cosas que su desenvolvimiento permite encontrar (es conveniente a ese efecto poner un cenicero en cada esquina, previo despeje de la mesa o el escritorio), hay poemas del cubano Antón Arrufat, el español Guillermo Carnero y los argentinos Horacio Fiebelkorn, Ariel Gombert y Adriana Fernández, además de un muy notable poema erótico del neoclásico Juan Crisóstomo Lafinur (1797-1824). Jorge Bocanera escribe sobre Antonio Cisneros y Jorge Perednik sobre Lugones, Macedonio, Borges y Girondo, o más bien utiliza esos autores para elaborar una didáctica admonición sobre lo mala que es la política del nombre de autor. Lo más fuerte de este número, y también lo más original y productivo, por lo mucho que incita a pensar, es el extenso "Señor Bukowski", de Roberto Cignoni, en parte una aguda develación del modo en que la lectura de Charles Bukowski se inserta en el aplacador consumo de transgresión gracias al cual la cultura general se reafirma y absorbe las disconformidades, y en parte también, y sobre todo, un alegato, en el cual Bukowski es menos un objeto de atención crítica que un pretexto para que Cignoni nos indique, no sin cierto engolado patetismo, cómo debería ser una poesía que no contribuya indefectiblemente a "cimentar el orden". (Correspondencia: Díaz Vélez 4565, 8º A (1405) Buenos Aires. E-mail: danielmuxica@ciudad.com.ar) (D. F.)

★ *Pensamiento de los confines*, Nº 7, Buenos Aires, segundo semestre de 1999.

Intenso, movido y provocador, bien situado en el rol de agitador de aguas estancadas que gusta de cumplir cuando se asume como ensayista, en "Borges como problema" Juan José Saer se lanza a pelear con las imágenes aceptadas de Borges y con Borges mismo. Apasionado y revelador, por lo que su pasión hace ver de su objeto de estudio y del propio pensamiento de Saer, ese trabajo conforma el apartado "Después de Borges" junto con "Cómo salir de Borges" de Josefina Ludmer, que enfrenta la "industrialización de la exégesis de Borges" encontrando una lectura antiborgiana en los textos del propio autor de *El Aleph* sin dejar a su vez de utilizarlo en función de una cierta política de los estudios sobre la literatura que se presenta como anticatólica y acaso en realidad sea antiliteraria. Este número se abre con el dossier "Europa y nosotros", en el que Nicolás Casullo, Alejandro Kaufman, Matías Bruera y Ricardo Forster (es decir, el director, los integrantes del consejo editorial y el coordinador del consejo de dirección de la revista) se despiden un tanto melancólica y líricamente del siglo XX y de una tradición que, entienden, habría dejado de ser significativa para los intelectuales argentinos. Al preguntarse por el fin de lo posmoderno, Alfonso Berardinelli y Hal Foster demuestran, paradójicamente, que un tema que parecía una moda concluida sigue inusitadamente vivo. Además, poemas de John Ashbery, textos de y sobre Goethe, trabajos de y sobre Godard y una reflexión de Silvio Mattoni sobre Murena, acompañando un escrito del propio Murena. Para destacar,

Escrache en Balvanera

Dentro del sitio de Ediciones del Diego (www.geocities.com/Paris/Cabaret/1809) se esconde una página llamada "Text Jockey", y dentro de ésta un equívoco panfleto firmado por Daniel Durand. Este comentario, que Martín Gambarotta envió a la redacción de *Diario de Poesía*, abre el debate.

por Martín Gambarotta

En uno de los sitios web que administra, Daniel Durand hace una incursión inesperada en lo que, a falta de una mejor definición, se podría llamar literatura política.

Su premisa es simple y la da el título: "Gelman asesino". Durand cuenta que el dato de que Juan Gelman mató gente se lo pasaron "unos amigos". Lo hace cargo de muertes y desapariciones. También, dice, mató, indirectamente, a Wilcock y a otros escritores. Hasta ahí no hay ningún problema. Gelman militó en Montoneros y Durand está del lado de los que piensan que esa no fue una organización que decidió dar una lucha política con las armas sino una simple banda de asesinos. Tampoco hay nada de novedoso en sugerir que Gelman, en tanto Montonero, es un asesino. Si uno le toca el timbre a la vecina y le pregunta qué opina de, por ejemplo, Fernando Abal Medina, el jefe del operativo de Montoneros que terminó con la ejecución del general golpista Pedro Eugenio Aramburu en 1970, seguramente le dirá que es un asesino. Y si Durand se da una vuelta por la Escuela Mecánica de la Armada y grita "Gelman asesino" en la plaza de armas lo más probable es que se gane una ovación.

Si lo que Durand pretende con su afirmación es horrorizar, incluso a los "intelectuales" que él supone veneran al Gelman Montonero, hubiera sido mejor declarar, por ejemplo: "Mario Eduardo Firmenich es un héroe nacional". El problema, entonces, no es con su poco original posición sobre el tema Montoneros. El problema empieza cuando Durand ensaya un discurso político para sostener esa y otras acusaciones.

Gelman, en palabras que Durand parece haber sacado de una vieja amenaza de muerte redactada por la Triple A, es "el brazo armado de la intelectualidad sionista argentina". Eso está mal. Sus amigos le contarán la mitad del cuento. Cualquiera sabe que "sionismo" y "Montoneros" no se llevan bien. Más adelante Durand hace otra demostración del manejo que tiene de la jerga burocrática de los comandos anti-comunistas que operaban desde el Ministerio de Bienestar Social.

La misión de un personaje del texto es "destruir al poeta

asesino Juan Gelman, y su comitativa, José Luis Mangieri, Gerardo Foia, intelligentsia sionista argentina".

Uno de los datos más perturbadores del manifiesto de Durand es la revelación de que estuvo cara a cara con Gelman. "Donde Gelman puso el culo aquella noche, hace unos diez años, en mi sillón-cama yo después ponía la cabeza para dormir."

No debe sorprender que Gelman y Durand hayan estado en una misma pieza. Durand en aquel entonces era un joven poeta con ambiciones de ser consagrado por el ambiente literario que publicaba uno de sus primeros poemas en *Clarín*. En ese contexto, un encuentro banal con Gelman, en su rol de poeta, no estaba fuera de lugar.

"Gelman no hablaba, contestaba con monosílabos, afirmativos o negativos." ¿Y Durand qué le preguntaba? Nada, como las señoras de clase media durante la dictadura, Durand "no sabía" que Gelman era "asesino". Al parecer tuvo que hacerse de unos amigos para que le contaran. "Gelman no hablaba, había matado a los padres de amigos que yo todavía no tenía."

Durand usa la anécdota para, por un instante, hacerle creer al lector que se está ante un relato. Para tranquilizar al lector, el texto, por un momento, funciona como ficción, un cuento, el arranque de una novela delirante, donde la discusión sobre si el autor realmente cree que Gelman es un asesino pierde peso. Es un chiste, casi.

Sin embargo, la idea de que se está frente a una pieza de ficción se desvanece cuando Durand vuelve a utilizar, más adelante, el mismo método que usó para basurear a Gelman para definir a un grupo de escritores unos años más jóvenes que él.

Así Alejandro Rubio es "hijo de su propia locura" y Marina Mariasch y Santiago Llach son "ricos y lindos". No. No se está meramente ante un texto de ficción construido con nombres reales. El intento por sembrar dudas sobre lo que se está leyendo falla. El autor tapa mal sus huellas. El texto es una declaración de principios. El que lo firma es Daniel Durand, un discípulo inesperado de José López Rega.

Para definir crasamente aspectos de la personalidad de estos nuevos autores, Durand o

frecuentó a los que nombra o se valió de algún informante para que le proporcione los datos, erróneos o no, que usó.

El diagnóstico del Doctor Durand sobre Rubio y la atracción física y financiera que siente por Mariasch y Llach (y por el autor de esta nota) nada nos dice de los libros escritos por éstos.

Durand se comporta como un cabo primero de la comisaría 18 que cree que impone las reglas de juego en el barrio porque a veces come pizza gratis. Unos jóvenes raros que no conoce abrieron una pizzería nueva en la otra cuadra y el cabo Durand sale a investigar de qué se trata. Y entonces, casi a los tumbos, patéticamente, procede a definirlos:

"Ahora hay otros escritores que son buenos y lindos y jóvenes y tienen dinero, que nos reemplazan, ya no nos cansamos tanto, ellos son Gambarotta, Llach y Mariana Mary-hash, y otros como fuimos nosotros y como son los nombrados pero sin dinero como Cucurto, hijo del Gran Nicolás, y Alejandro Rubio, hijo de su propia locura."

Son definiciones huecas hechas por un autor que, a los 35 años, quiere llamar la atención sobre su propia incapacidad de aprehender los retazos de información política que, por boca de amigos, le llegan al cerebro.

Durand vuelve de requisar a los nuevos de la cuadra. "Son buenos—declara— como fuimos nosotros." Brillante. Pero tampoco es así. Ni Rubio en *Música Mala* o *Metal Pesado* ni Llach en *La Raza* cometen, al radicalizar sus discursos, las torpezas políticas que comete Durand. Rubio y Llach en la superficie podrán ser parecidos a Durand, pero su manejo del discurso político los hace muy distintos a "como fueron ellos".

En el sitio hay otras afirmaciones del tipo "Gelman es asesino". Al fondo de su página principal, por ejemplo, se puede leer en grandes letras rojas el eslogan "Fletcher go home!" Es otro "chiste", casi. Pero no es gracioso. Como payaso paracultural era más divertido Enrique Syms.

"Fletcher", se supone, es Lea Fletcher, la editora de la revista *Feminaria*. Nunca leí *Feminaria*, pero aunque esa revista publicara bazofia me opongo al pedido de deportación de Fletcher hecho por el ni-yanqui-ni-marxista Durand. Los sitios de Durand están llenos de infantilismos, insultos y prejuicios. Pero no por eso (ni en joda) voy a pedir, como hace Durand con Fletcher, que lo echen del país.

Ante tanto jolgorio gratis, por qué no, entonces, ensayar aquí una definición política del propio Durand usando la data de su "Gelman asesino".

La tentación es decir que Durand es un traidor. Alguien que entretuvo a Gelman en su casa y recopiló datos de su víctima para mandarlo al frente diez años después.

Pero para ser un traidor, Durand primero tendría que haber pasado por alguna agrupación política o haber ofrecido sus servicios a alguna agencia de inteligencia. (Creo que la única agrupación que lo aceptaría en sus filas es la Alianza Anticomunista Argentina, pero ese escuadrón neo-nazi se desbandó hace tiempo.)

Es fácil imaginarse que, en su delirio, Durand se ve como una especie de Ezra Pound. Un fascista con todas las letras. Pero también para ser un verdadero fascista primero hay que tener ideas, aunque sean erróneas, sobre qué hacer, por ejemplo, cuando llega el tiempo de la violencia política.

Pound, que puso todo su genio poético al servicio de sus ideas políticas, hubiera hecho saber la suya hace rato. Durand no tiene el más mínimo interés en que lo metan en una jaula de alta seguridad por abordar temas que sabe que no maneja.

"Videla nada tiene que ver con la 'muerte' de escritores y artistas. ¿Qué saben los milicos de poesía y de gente que les gusta el arte?" Videla, dice Durand, "mató a Santucho y a otros combatientes preparados". Los que presumiblemente no eran, por ser guerrilleros, "gente que les gusta el arte".

Por otro lado, la diferenciación entre "artistas" y "combatientes preparados" es otra de sus barrabasadas. ¿Hace falta dar una lista de todos los "combatientes preparados" que además fueron "escritores y artistas"? ¿Habría que esperar que Durand consiga nuevos amigos para que le cuenten algo más de la historia? ¿El "artista" Néstor Perlongher no era además un "combatiente preparado" de los derechos de los homosexuales?

Durand, entonces, sabe demasiado poco para ser un traidor y mucho menos para ser un cuadro político de los camisas negras. Es algo más común. Es uno de esos tipos que te cruzás todos los días en el barrio, en el trabajo, en el cine. El que te dice que no sabe nada de política. El que se mofa de los extranjeros y los judíos. "Un habitante de Balvanera que dice lo que escucha." El que dice, por ejemplo, "todos los asesinos tienen hijos mogólicos". El que señala a los "asesinos" sin presentar pruebas. El que hace públicas sus elucubraciones sobre el supuesto estado mental de sus vecinos. El que abre tu heladera para ver si está llena o vacía. "Gelman es asesino." "Llach es lindo." "Rubio es hijo de su propia locura." Durand es un cagador. ☐

"El misterio de la cosa", denso, original y riquísimo ensayo de Massimo Cacciari que demuestra, a partir de un fragmento de Platón, hasta dónde la mejor filosofía puede ser casi poesía, e incluso pensar la poesía, aunque ella no sea explícitamente su tema. (Casilla de Correo 184, sucursal 25, Correo Argentino (1425), Buenos Aires E-mail: diotima@hotmail.com) (D. F.)

★ *Prismas*, N° 3, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1999.

Como disciplina, la "historia intelectual" opera un ligero viraje de los presupuestos más ortodoxos de la historiografía francesa (que veía en el esclarecimiento de la estructura social la condición de posibilidad para develar lo demás) y propone considerar lo cultural no sólo desde el punto de vista de lo social, sino lo social desde un punto de vista cultural. En otras palabras: subrayar la relevancia de la dimensión simbólica en la constitución de lo social. Este número de *Prismas. Revista de historia intelectual* dedica un dossier a recoger las ponencias presentadas en la mesa llamada precisamente "Problemas de Historia Intelectual" en el Congreso Internacional de la Latin American Studies. Escriben aquí Carlos Altamirano, Adrián Gorelik, Elias Palti (los tres, junto a Jorge Myers y Oscar Terán, integran el Consejo de dirección de la revista) y Graciela Silvestri. El número se abre con "La palabra civilización", artículo de Jean Starobinski, referente central para quienes trabajan en el terreno de la historia de las ideas o historia intelectual. (Correspondencia: Roque Sáenz Peña 180 (1876), Bernal, Provincia de Buenos Aires. E-mail: historia@unq.edu.ar) (P. G.)

★ *tsé=tsé*, N° 7/8, Buenos Aires, otoño de 2000.

Excepcional. Si *tsé=tsé* venía saliendo cada vez mejor, no sólo con mayor número de páginas sino más cerca de un concepto de publicación inconfundible con otras existentes, con esta edición doble se coloca entre las mejores revistas de América Latina, contexto del que se alimenta y que retroalimenta. En las primeras cien de sus 308 páginas se despliega un impresionante "Pindorama" de treinta poetas brasileños nacidos la mayoría entre 1949 y 1965. Siguen apartados de y sobre el artista patafísico Jean Dubuffet, el no menos patafísico cubano Lorenzo García Vega (fragmentos de su inédito "Taller del desmontaje"), el poeta peruano Luis Hernández, los argentinos Federico Gorbea y Silvia Barón Superville, León Ferrari (dibujos escritos y escritura abstracta), Roberto Echavarrén, una entrevista a John Cage y Brian Eno, etc. Las últimas cien páginas las ocupan dos ítems que, analizados, establecen cierta relación simbiótica. Primero "Alógenas escrituras", una muestra de textos de nueve escritores de Buenos Aires que incluye una posdata de Carlos Elliff que bien vale por un manifiesto: "ni joven ni viejo, ni de los 80 ni de los 90, ni escritor de ficción ni poeta: escritura del proceso y del procesado. Así lo incierto viene (y va): ¿a quién le interesa un Novelista (joven), un Poeta (de los 90), un Crítico (de los 70)? Al alógeno no, y cada vez le interesa menos". Los alógenos (del griego *allogen*: de otra tierra) son Sergio Uzal, Manuel D'Onofrio, Gabriela Bejerman, Andi Nachon, Walter Cassara, Diego Vecchio, Rafael Cipolini, Lola Arias y el propio Elliff, nacidos entre 1967 y 1976. Las "Alógenas escrituras" se (sigue en pág. 40)

(viene de pág. 39)

vinculan, por contigüidad delezcana, con el último de los substanciosos apartados de la revista, dedicado a Néstor Perlongher; contiene textos de Reynaldo Jiménez, María Teresa Celada, Josely Viana Baptista y Adrián Cangí, una entrevista de Diego Vecchio de 1991, y ensayos de Perlongher sobre el portuñol en poesía, *Los Tadeys* de Osvaldo Lamborghini, una carta abierta a Felix Guattari y demás textos curiosos no recogidos en *Prosa plebeya*. Ojalá los lectores de revistas literarias agoten este número histórico. (Correspondencia: Conde 1430, 2º (1426), Buenos Aires. E-mail: tsetse@sinectis.com.ar). (D. G. H.)

★ **Voy a salir y si me hiere un rayo, Nº 1, Buenos Aires, otoño-invierno de 2000.**

En la portada -si es que puede afirmarse que esta proposición tenga lugar ahí- Raquel Welch cabalga un moro en traje de baño rojo, con una banda blanca que dice Miss USA... En la página del staff -idem- unos chicos arrojan una cabra por la ventana, ¿ya para qué la quieren? Poemas de los cubanos Armando Abreu Morales, Damaris Calderón y Angel Escobar; poemas de los argentinos Fabián Casas, Germán Kramer, María Medrano y Silvina Vázquez, éstas últimas directoras de la publicación. Una buena muestra de literatura clandestina soviética, una entrevista a Liria Miyakawa sobre el haiku, y un relato de Fernando de Giovanni: "El prostíbulo del loro". Se destaca, junto a los textos, el diseño gráfico de juanx@dpto5.com.ar. (Correspondencia: Av. Córdoba 1505, 8º 16 (1055), Buenos Aires. E-mail: ysimehiereunrayo@yahoo.com)

W

Poesía en la Red

★ **www.estandarte.com**

Este sitio creado en España es verdaderamente curioso. *Estandarte* se autoproclama la "primera revista literaria dedicada a la presentación y crítica de obras de todo tipo de autor" (advirtase que, enigmáticamente, no se trata de todo tipo de obra, sino de todo tipo de autor). "Presenta tu obra", invita. "Accede a la mejor fórmula, la más original, moderna y dinámica, para dar a conocer tus poesías, relatos y ensayos." Imitando lejanamente a esas páginas que funcionan como bolsas de trabajo (estilo *buscaempleo.com*, y direcciones parecidas), concluye el anónimo y virtual publicitario: "Y no olvides que, presentando tu obra, las editoriales te conocerán". El funcionamiento es simple: el autor -cualquiera sea su tipo- envía una obra (poesía, relato, ensayo, etc.), que eventuales editores (existe también algo llamado "El rincón del Editor") leerán, solicitarán prontamente, y bendecirán con el imprimatur para su eternización en papel. Por supuesto, esto no es gratis. Hacia el final (por lo menos de esta recorrida) los creadores del sitio izan su estan-

darte financiero y resulta que hay que pagar -una cifra no consignada, que sólo se conoce una vez iniciado el trámite; todo hace pensar que dependerá de la extensión de la obra- para colgar allí los textos. La eficacia del sistema es incierta. El sitio ofrece además informaciones de concursos, noticias y la posibilidad de que comentar los textos disponibles. Para solicitar un boletín (gratis): informa@estandarte.com. Para obtener información general: autores@estandarte.com. Prometen responder en menos de 24 horas. (P. G.)

★ **www.amigosdeloajeno.org**

"Historias imaginadas por otros, reunidas por Ana Wajszczuk y Luis Chavez y tridimensionalizadas por Marco Kelso." Así definen quienes la hacen esta revista real y virtual que edita básicamente poesía latinoamericana. En este número, poemas del peruano Alonso Rabi Do Campo, los argentinos Rodolfo Edwards, Lucía Gagliardini, Laura Wittner y Martín Prieto, el uruguayo Víctor Cunha, las costarricenses Dña Mc Donald Woolery y María Montero, el chileno Alvaro López, el mexicano Fabio Morábito y el colombiano Rafael del Castillo. En la sección "Oldies but Goldies", textos de Emily Dickinson y Enrique Lihn, y en "La otra poesía", imágenes de Marco Choia y Marco Kelso. Además, el contenido completo de los cuatro números precedentes.

"Cóctel", de Rafael del Castillo: *Como el cantante de una orquesta pobre/ que achispado y alegre/ quiere mezclarse con los dueños de la fiesta/ bailar, reír con ellos/ y es rechazado fríamente/ con un/ "Usted a lo que vino fue acan-*

tar" // Así el poeta / en la fiesta del mundo

★ **www.zapatosrojos.com.ar**

El sitio de *Zapatos Rojos* parece reflejar la incansable actividad que sus creadores despliegan en la organización de los Encuentros de Poesía. Además de una moderada renovación gráfica, se amplió también el número de textos. En la "Antología de Escritores" puede leerse desde ahora a Joaquín Giannuzzi, Damaris Calderón, Lilita García, Daniel Link, Jorge Ariel Madrazo y Susana Villalba. En "Biblioteca", a Sergio Altesor, Mariano Ducros, Enrique Ferrari, Paula Giménez, Laura Lovov, Daniel Muxica y Héctor Rosales. En la "Galería" pueden verse además pinturas de Celina Galera y Germán Kramer (poeta, además). Como siempre, vínculos con sitios afines, noticias, etc.

A

Además

★ Circula vía e-mail una lista de escritores que adhieren a la campaña de liberación del poeta chino Bei Ling, encarcelado por dirigir un periódico literario disidente. Entre los firmantes se encuentran los poetas Homero


Aridjis, Günter Grass, Seamus Heaney, Czeslaw Milosz y demás narradores y ensayistas. Aquellos escritores que deseen solidarizarse, o recibir más información, deben hacerlo a la casilla de correo de Diana Ayton-Shenker, quien recoge los pedidos de liberación: diana@pen.org

★ El Centro Cultural de España (CCI) comunica que la Semana de Autor del año 2000, que transcurrirá del 20 al 24 de noviembre, estará dedicada al poeta español Antonio Gamoneda. Como en años anteriores, con las visitas de los poetas Carlos Edmundo de Ory y Angel González, Gamoneda vendrá a acompañado de un crítico especializado en su obra; en este caso, se trata de Miguel Casado, miembro del comité de dirección de la revista *El signo del gorrión*. Por otra parte, dentro del marco de una muestra de arte y literatura venezolana, para el Lunes de Poesía del día 27 han sido invitados los poetas Juan Calzadilla, Eugenio Montejo, Yolanda Pantin, Igor Barreto y Rafael Castillo Zapata. (CCI, Florida 943; tel.: 4312-3214; e-mail: info@icibaes.org.ar)

★ En materia de libros antiguos y agotados de poesía y narrativa, tanto de autores argentinos como latinoamericanos, **José Tarszys** tiene a la venta un catálogo que incluye títulos de Juan Gelman, Alejandra Pizarnik, Raúl Zurita, Silvina Ocampo, Paco Urondo, Ricardo Molinari, Armonía Somers, Cristina Peri Rossi, Antonio Cisneros, Severo Sarduy, Nicanor Parra, etc. Y si no tiene lo que usted busca, Tarszys lo consigue. Teléfono 4373-6415. Fax 4372-5657. ☒


Poesía y Ensayo

Ariès



MORIR EN OCCIDENTE
Desde la Edad Media hasta la actualidad

Bignozzi




LA LEY TU LEY

Steiner



EXTRATERRITORIAL

di Giorgio




LOS PAPELES SALVAJES
I y II

Olivari




EL HOMBRE DE LA BARAJA
Y LA PUÑALADA

Auden



LA MANO DEL TEÑIDOR

Brecht



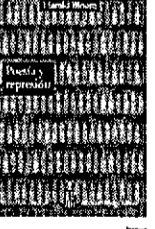
80 POEMAS Y CANCIONES

Ponge




MÉTODOS
La práctica de la literatura, el vaso de agua y otros poemas-ensayo.

Bloom



POESÍA Y REPRESIÓN

Joyce



MI HERMANO JAMES JOYCE



Adriana Hidalgo editora Carlos Pellegrini 755 P.12 - (1009) - Buenos Aires - Argentina - Tel./Fax: 4393-8819 - e-mail: ahidalgo@infovia.com.ar