

# hablar de **POESÍA**



W. G. Sebald  
Mariano Goicochea  
Pedro Mairal  
Carlos Ríos  
Helen Vendler  
Elizabeth Bishop  
Eugenia Santana Goitia  
Paz Busquet  
Wallace Stevens  
Hernán Bravo Varela  
Alejandro Crotto  
Sofía de la Vega  
Ted Hughes  
Drue Heinz  
Nahuel Lardies  
Miguel Petrecca  
Ocean Vuong  
Ezequiel Zaidenweg  
Alberto Silva  
Mario Montalbeti  
Lara Segade  
Eleonora González Capria  
Emily Dickinson  
Ricardo Herrera  
Laura Junowicz  
Ósip Mandelshtam  
Lucas Brockenshire  
Elena Anníbali  
Andrés Kusminsky  
Ovidio  
Propercio  
Stendhal  
Manuel Alemián  
Antonia Pozzi  
Macarena Balagué  
Gabriel Caldirola  
Daniel Lipara  
Louise Glück



POESÍA  
CONTRA EL  
AISLAMIENTO



hablar de  
**POESÍA**

REVISTA SEMESTRAL  
ANTOLOGÍA CONTRA EL AISLAMIENTO  
MAYO 2020

audisea.

Antología poética de Hablar de Poesía (recopilada a partir de los números 36-40 de Hablar de Poesía, ed. Audisea).  
Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Audisea, 2020.  
337 pp.; 23 x 15 cm. - (Hablar de Poesía / Crotto, Alejandro; González Capría, Eleonora; Lardies, Nahuel; Santana Goitia, Eugenia; Kusminsky, Andrés; Busquet, Paz)  
1. Poesía. 2. Antología de Poesía. AA.VV. Edición digital.

Edición: audisea  
[audiseaeditora@gmail.com.ar](mailto:audiseaeditora@gmail.com.ar)  
[www.audisea.com.ar](http://www.audisea.com.ar)

Diseño: Lucas Brockenshire  
Diseño de tapa: Sofía Ugarte  
Arte de tapa e ilustraciones: Sofía Ugarte • [sofiug@gmail.com](mailto:sofiug@gmail.com)

En la Argentina, *Hablar de Poesía* se consigue en las librerías que le dan a la poesía un lugar destacado.

Para ponerse en contacto con la dirección de la revista:  
[contacto@hablardepoesia.com.ar](mailto:contacto@hablardepoesia.com.ar)

<http://hablardepoesia.com.ar/>  
<https://www.facebook.com/hablar.depoesia.96/>  
[https://www.instagram.com/hablarde\\_poesia/](https://www.instagram.com/hablarde_poesia/)

Para la adquisición de ejemplares del número 1 al 16.  
Grupo Editor Latinoamericano:  
[grupo.editor@yahoo.com.ar](mailto:grupo.editor@yahoo.com.ar)

Para la adquisición de ejemplares del número 17 al 35.  
Alción Editora:  
[nuevaalcioneditorial@gmail.com](mailto:nuevaalcioneditorial@gmail.com)

Para la adquisición de números a partir del número 36.  
Audisea Editora:  
[audiseaeditora@gmail.com.ar](mailto:audiseaeditora@gmail.com.ar)

<http://audisea.com.ar/>  
<https://www.facebook.com/audisea/>

# ÍNDICE

## PRESENCIAS

- 99** Entrevista a Ted Hughes:  
Drue Heinz
- 281** Fuerza: Los símiles de Homero  
Daniel Lipara

## ZONAS

- 39** “Cerdo Largo” – La interconexión  
de lo exótico, la muerte y lo fantástico  
en la poesía de Elizabeth Bishop  
Helen Vendler
- 83** Poesía mundo animal  
Alejandro Crotto
- 153** La poesía del renga  
Alberto Silva
- 245** Te dije que no ibas a  
escapar del amor:  
Las elegías eróticas de  
Ovidio y Propercio  
Andrés Kusminsky
- 64** Stendhal: treinta y tres  
proposiciones del amor  
Manuel Alemián
- 311** Contra la sinceridad  
& cinco poemas de Louise Glück  
Eugenia Santana Goitia

## VERSIONES

- 11** W. G. Sebald:  
Salir a caminar de noche  
Mariano Goicochea
- 71** Wallace Stevens:  
La ficción suprema  
Hernan Bravo Varela
- 131** Ocean Vuong: Algún día  
voy a amar a Ocean Vuong  
Ezequiel Zaidenweg
- 113** Emily Dickinson:  
El arte de la paz  
Ricardo H. Herrera

- 221** Ósip Mandelstam:  
“Guardá por siempre mi palabra,  
por su gusto a desventura y humo”  
Lucas Brockenshire
- 265** Antonia Pozzi:  
una cosa de nadie  
Macarena Balagué  
y Gabriel Caldirola

## DENTRO DEL POEMA

- 25** Ancló una gran ballena...  
Pedro Mairal
- 111** El rinoceronte de Durero:  
Diarios  
Nahuel Lardies

## POEMAS

- 31** Serie ejercicios & otros poemas  
Carlos Ríos
- 63** La casa de Lázaro y otros  
poemas  
Paz Busquet
- 123** Entre el placer y la obligación  
Miguel Ángel Petrecca
- 95** El corazón es un cazador  
solitario  
Sofía de la Vega
- 175** Espero que esto quiera  
decir algo  
Mario Montalbetti
- 187** Una casa celeste  
Lara Segade
- 195** Canadá  
Eleonora González Capria
- 239** La verdad de la herida  
Elena Anníbali





El aislamiento social obligatorio es el marco para la publicación de esta nueva edición digital, que recopila artículos y poemas de los últimos cinco números de Hablar de Poesía: el #36, el #37, el #38, el #39 y el #40.

Quisimos, por un lado, sumarnos a la iniciativa de varias editoriales y artistas y poner a circular parte de nuestros materiales de manera gratuita. Pero, además, esta especie de antología es una buena muestra de los intereses y la labor de nuestra revista. La armamos siguiendo un procedimiento muy sencillo: cada miembro del equipo seleccionó los poemas y textos que más le gustaron o mayor impresión le causaron, y luego los ordenamos de manera lúdica y particular, tratando de crear pequeños diálogos y afinidades.

Hablar de Poesía es una revista con historia. Nació en 1999 y hasta la fecha ha publicado dos números por año (en <http://hablardepoesia-numeros.com.ar/> pueden consultar los índices y algunos de los artículos). A lo largo de sus veinte años de vida tuvo distintas etapas. La última comenzó en la segunda mitad del 2017, con la publicación del número #36 en la editorial Audisea y la inauguración del Portal Web (<https://hablardepoesia.com.ar/>) y la presencia en redes sociales (Facebook, Instagram y Twitter). Actualmente, el equipo de dirección está conformado por Alejandro Crotto, Eleonora González Capria, Nahuel Lardies, Eugenia Santana Goitia, Andrés Kusminsky y Paz Busquet.

Esperamos que la lectura sea una experiencia interesante y que pueda, al menos, proporcionar algún alivio en medio de esta etapa de encierro y distanciamiento social.

Quedemos en contacto para el futuro.

HABLAR DE POESÍA



# SALIR A CAMINAR DE NOCHE

W. G. SEBALD

NOTA Y TRADUCCIÓN DE MARIANO GOICOCHEA<sup>1</sup>

*Winifred Georg Sebald (1944–2001) o W. G. Sebald, como lo conocen sus lectores, fue un escritor alemán nacido en Wertach, un pequeño pueblo al pie de los Alpes. A principios de los 60 emigró a Inglaterra, donde desarrolló su carrera académica y profesional hasta su muerte. De ahí que su obra fuera primero difundida en el ámbito anglosajón. Colaboraba obsesivamente con el proceso de traducción de sus libros, y hasta agregaba notas en los márgenes a las ediciones inglesas que regalaba a sus amigos.*

*Si bien Sebald es mundialmente reconocido como un original novelista, autor de Los emigrados, Vértigo, Los anillos de Saturno y Austerlitz, también escribió ensayos y poemas. De hecho, su primer libro es un poema extenso intitulado Del Natural (1988). Dentro de su obra el interés por lo visual es evidente: en sus libros encontramos constantemente diferentes tipos de imágenes, en relaciones muchas veces problemáticas con el texto escrito. A veces tienen un valor documental, e ilustran lo que el texto dice, pero también pueden aparecer imágenes distantes y misteriosas, casi autónomas, que desafían el espíritu de la letra. Fruto de este interés, Sebald trabajó junto a su amigo, el pintor alemán Jan*

---

<sup>1</sup> Mariano Goicochea nació en Buenos Aires en 1976. Realizó estudios de Comunicación Social y Filosofía.

*Peter Tripp, en un libro con litografías de miradas de escritores, pintores, familiares y amigos de ambos<sup>2</sup>. El libro se publicó póstumamente, bajo el título de Sin contar. En estos micropoemas, como Sebald los definió, aparecen varios de sus temas y procedimientos usuales. La cita erudita y levemente trastocada, que tanto desespera a traductores y editores, los fogonazos de la memoria, el acto de ver y sus infinitas variaciones, las inquietudes del sueño. Al final, bajo la atenta mirada del propio Sebald, recibimos una enigmática escatología. A aquellos que seguramente no estaremos entre los elegidos nos queda el consuelo de poder leer y mirar estos poemas.*

---

2 Las miradas que aparecen retratadas en la presente selección son las de: Ror Wolf; Francis Bacon; Javier Marías; William Burroughs; Richard Hamilton; Maurice (Moritz); Rembrandt; La condesa de Haussonville (Rembrandt); Daniela Näger; Robert Ryman; Jasper Johns; W. G. Sebald.



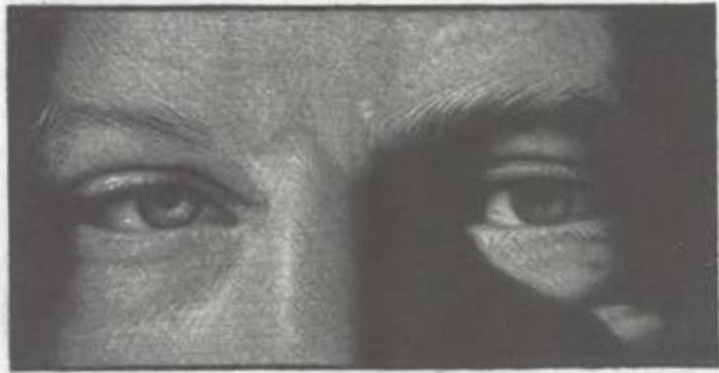
Es como si  
yo estuviera tendido  
bajo un cielo  
muy bajo y respirase  
a través del ojo de una aguja

*Es ist  
als läge ich  
unter einem niedrigen  
Himmel und atmete  
durch ein Nadelöhr*



En la oscuridad  
sobre la desembocadura  
del río Somme las Pléyades  
brillando  
como en ninguna otra parte

*In der Dunkelheit  
über der Mündung  
der Somme die Pleiaden  
leuchtend  
wie nirgendwo sonst*



Las manchas  
rojas que se ven  
en el  
planeta  
Júpiter  
son huracanes  
de  
trescientos años  
de antigüedad

*Die roten  
Flecken  
auf dem  
Planeten  
Jupiter  
sind drei  
hundert  
Jahre alte  
Orkane*



Plinio dice  
que el elefante es  
inteligente y justo  
venera a los astros  
y adora al sol  
y a la luna

*Plinius sagt  
der Elefant sei  
klug und gerecht  
verhere die Gestirne  
und bete die Sonne an  
und den Mond*





Veo  
hombres pues  
veo seres  
como árboles  
solo que  
van de acá para allá

*Ich sehe  
Menschen den  
ich sehe wesen  
wie Bäume  
nur dass  
sie umhergehen*



Por favor mandame  
de la región del Rin  
el abrigo marrón  
con el cual antes solía  
salir a caminar de noche

*Sende mir bitte  
den brauen Mantel  
aus den Rheingau  
in welchem ich vormals  
meine Nachtwandungen machte*



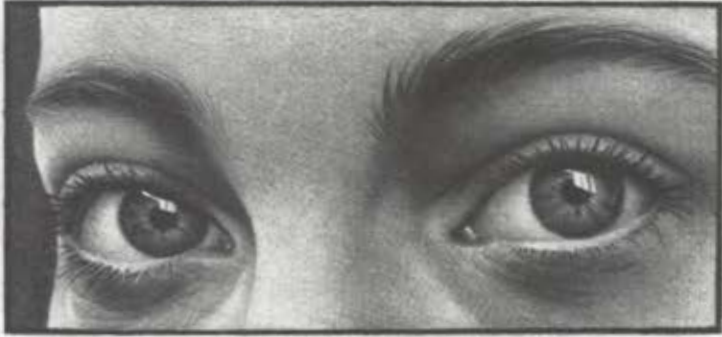
Igual a un perro  
dijo Cézanne  
así debe el pintor  
mirar  
el ojo fijo y casi  
apartando la mirada

*Gleich einen Hund  
sagt Cézanne  
So soll der Maler  
schauen das Auge  
still und fast  
abgewandt*



Al despertar  
los párpados  
aún entrecerrados  
ella dijo que  
soñó  
con un tapiz  
desgarrado

*Beim Erwachen  
die Lider noch  
halb geschlossen  
sagt sie sie habe  
von einem zerfetzten  
Teppich geträumt*



Hierba  
azul  
vista  
a través de una fina  
capa  
de agua  
congelada

*Blaues  
Gras  
gesehen  
durch eine dünne  
Schicht  
gefrorenen  
Wassers*



Era un año  
tan frío  
que los campesinos  
debían cosechar el cereal  
envueltos en pieles

*Es war ein Jahr  
so kalt  
dass die Bauern  
im Pelz das Getriede  
schneiden mußten*



Siete años  
en el extranjero  
y el gallo  
no canta más

*Sieben Jahre  
In der Fremde  
kräht der Hahn  
nicht mehr*



Al final  
solo quedarán  
tantos como  
puedan sentarse  
alrededor de un tambor

*Zuletzt  
werden bloss soviel  
überbleiben als  
herumsitzen können  
um eine Trommel*



# ANCLÓ UNA GRAN BALLENA...

POR PEDRO MAIRAL<sup>3</sup>

Hay poemas a los que uno vuelve una y otra vez, como si fueran lugares. Yo vuelvo cada tanto a este poema del peruano Antonio Cisneros (1942-2012):

## ENTONCES EN LAS AGUAS DE CONCHÁN (VERANO 1978)

Entonces en las aguas de Conchán ancló una gran ballena.  
Era azul cuando el cielo azulaba y negra con la niebla.  
Y era azul.  
Hay quien la vio venida desde el Norte (donde dicen que hay muchas).  
Hay quien la vio venida desde el Sur (donde hiela y habitan los leones).  
Otros dicen que solita brotó como los hongos o las hojas de ruda.  
Quienes esto repiten son las gentes de Villa El Salvador, pobres entre los pobres.

---

<sup>3</sup> Pedro Mairal nació en Buenos Aires en 1970. Es poeta y narrador. Publicó, entre otros títulos: *Tigre como los pájaros* (1996), *Una noche con Sabrina Love* (1998), *Hoy temprano* (2001), *Consumidor final* (2003), *Salvatierra* (2008), *El gran surubí* (2013) y *Pornosonetos* (2018).

Creciendo todos tras las blancas colinas y en la arena: Gentes  
como arenales en arenal.

(Sólo saben del mar cuando está bravo y se huele en el  
viento).

El viento que revuelve el lomo azul de la ballena muerta.  
Islote de aluminio bajo el sol.

La que vino del Norte y del Sur y solita brotó de las  
corrientes.

La gran ballena muerta.

Las autoridades temen por las aguas: la peste azul entre las  
playas de Conchán.

La gran ballena muerta.

(Las autoridades protegen la salud del veraneante).

Muy pronto la ballena ha de pudrirse como un higo maduro  
en el verano.

La peste es, por decir, 40 reses pudriéndose en el mar (o 200  
ovejas o 1000 perros).

Las autoridades no saben cómo huir de tanta carne muerta.

Los veraneantes se guardan de la peste que empieza en las  
malaguas de la arena mojada.

En los arenales de Villa El Salvador las gentes no reposan.

Sabido es por los pobres de los pobres que atrás de las  
colinas flota una isla de carne aún sin dueño.

Y llegado el crepúsculo –no del océano sino del arenal– se  
afilan los mejores cuchillos de cocina y el hacha del  
maestro carnicero.

Así fueron armados los pocos nadadores de Villa El Salvador.

Y a medianoche luchaban con los pozos donde espuman las  
olas.

La gran ballena flotaba hermosa aún entre los tumbos  
helados. Hermosa todavía.

*Sea su carne destinada a 10000 bocas.*

*Sea techo su piel de 100 moradas.*

*Sea su aceite luz para las noches y todas las frituras del verano.*

Algunos datos de contexto: “Entonces en las aguas de Conchán” es el último poema del libro *Crónica del Niño Jesús de Chilca*, publicado en 1981. La floreciente comunidad de la salina de Chilca, en Perú, tenía un acuerdo con otra comunidad de las alturas en Huarochirí: sal a cambio de agua dulce en sus canales. Pero un día una tempestad inunda la salina y el mar ya no se retira. El acuerdo se corta, los canales se secan. La comunidad intenta adaptarse, se muda, se traslada un poco tierra adentro, levanta un caserío llamado Villa el Salvador. La crónica del poemario de Cisneros habla de ese desplazamiento. De una comunidad caída en desgracia: se secan sus jardines, se desdibuja su identidad. Después llegarán a la zona, bajo el peso de la modernidad urbanizadora, nuevos habitantes: los hoteles de lujo que terminarán por lotear y ocupar la zona, reinventándola como destino turístico. La playa estrella se llama Conchán.

El libro muestra a lo largo de su recorrido un coro de voces quebradas y al final, en un último poema, aparece “Entonces en las aguas de Conchán”. En ese contexto la palabra *entonces* cobra sentido narrativo. *Entonces en las aguas de Conchán ancló una gran ballena. Ancló, dice, no dice quedó varada.* Ancló como si fuera una gran nave. El poema empieza con algo de canción, de repetición: *Era azul cuando el cielo azulaba y negra con la niebla. Y era azul.* El implacable ritmo anapéstico (*tatatá tatatá tatatá*) da cuenta de lo irrevocable, de lo ya sucedido. Está ahí. No se sabe bien de dónde vino y hay distintas versiones. Lo que es cierto es que la ballena se va a pudrir al sol. Están los veraneantes, las autoridades, las gentes de Villa el Salvador. El poema muestra primero la irrupción de algo extraño en una comunidad, muestra los personajes, y plantea una intriga, un conflicto. ¿Qué va a pasar con esa ballena, se va a pudrir al sol? El poema nos atrapa desde el comienzo, con recursos líricos y

recursos narrativos. Tiene algo de cuento, de cuento cantado, abreviado, pulido por el mar hasta quedar en su estructura esencial como un gran esqueleto blanco de ballena. Perdió todo el relleno, la carne, quedó su arquitectura para que los lectores imaginemos lo que falta. *Crónica* se llama el libro, es decir, el relato de algo no ficticio, algo que sucedió y que el poeta intenta rescatar en palabras. Poesía y crónica se cruzan en este poema. Poesía y documental. Casi podemos imaginar un documental hecho en base a este episodio, con imágenes de archivo. Un cortometraje, o un cuento de unas diez páginas. Pero a Cisneros le basta con un poema breve. 346 palabras.

Para las autoridades la ballena es carne muerta, un problema para los veraneantes, peste, olor, podredumbre, que atentará contra el turismo. (*Las autoridades protegen la salud del veraneante*, es decir, no la de los pobladores). Para las gentes de Villa el Salvador, en cambio, la ballena es carne sin dueño. Aparece ahí la organización humana, las hormigas laboriosas que *no reposan* y que tan bien muestra, por ejemplo, la fotografía de Sebastião Salgado. Pero Cisneros no muestra acá el sometimiento brutal del trabajo, sino un aire de revuelta clandestina y crepuscular. Una oportunidad aprovechada. Y hay un cambio de escala. El animal gigante, *una isla de carne*, el prodigio, el monstruo venido de las profundidades, desde otra dimensión, ha recalado en esas costas. Y los hombres mínimos, trabajan con sus hachas y cuchillos sobre la ballena *hermosa todavía*, entre los pozos y la espuma del agua helada.

“Entonces en la aguas de Conchán” propone, mediante cruces líricos y sonoros, con sus endecasílabos y heptasílabos disimulados en aparentes versos libres, una estampa con mucho de realismo social y un soplo de realismo mágico. Todo dicho

con emoción, fuerza y gracia. El yo del poeta se hace a un lado para mostrar una especie de milagro. Porque el final, marcado además gráficamente en el poema con la letra en bastardilla, es una multiplicación de los panes, una oración, una expresión de deseo: *sea su carne...* La ballena, manifestando la transformación y la continuidad de la vida, se convertirá en alimentos, aceite, luz, techos... Es la naturaleza y no el Estado la que por fin les brinda algo a *los pobres entres los pobres*.



## SERIE EJERCICIOS & OTROS POEMAS

CARLOS RÍOS<sup>4</sup>

### EJERCICIO N° 23

Escriba un poema.  
Bórrelo. Escríbalo  
de nuevo. Bórrelo.  
Escriba un poema.  
Bórrelo. Escríbalo  
de nuevo. Bórrelo.  
Escriba un poema.  
Bórrelo. Escríbalo  
de nuevo. Bórrelo.  
Escriba un poema.  
Váyase. Escríbalo  
de nuevo. Bórrelo.  
Escriba un poema.  
Váyase. De nuevo  
bórrelo. Y váyase.  
Escriba un poema.  
Váyase. O Bórrelo.  
Escríbalo de nuevo.  
Váyase.

---

<sup>4</sup> Carlos Ríos nació en Santa Teresita en 1967. Escribió libros de poesía y narrativa, entre ellos *Media romana* (2001), *La salud de W.R.* (2005), *La recepción de una forma* (2006), *Nosotros no* (2011) y *Cucarachas* (2017). Entre 2002 y 2009 vivió en México.

## EJERCICIO N° 134

Piense en el otoño.  
Escriba un poema  
donde haya hojas  
secas del otoño  
que provoquen  
tristeza y deso-  
lación. Piense  
en este otoño  
y en las hojas  
secas y piense  
la gran desola-  
ción del poema  
en el otoño don-  
de caen las hojas  
secas y desoladas.  
Escriba el otoño del  
poema seco de la de-  
solación donde las ho-  
jas provoquen tristeza.  
Quédese triste dentro  
del poema. Quédese  
con una sensación  
que podríamos lla-  
mar “otoñal”. Qué-  
dese en estado de  
desolación y tome  
fotos de las hojas  
secas. Escriba el  
poema. Póngale  
un título, por ej.  
“Otoño”. Léalo.  
Y váyase.



EJERCICIO N° 328

Piense en que no va a pasar nada con lo que escriba.  
De nuevo piense que no va a pasar nada con lo que escriba  
Por tercera vez piense que no va a pasar nada con lo que escriba.  
Nada.

Nada de nada.

Nada de nada de nada.

Deprímase no más de media hora.

Después suelte una carcajada.

Ahora escriba un poema donde pase de todo.

Léalo.

Bórrelo.

Piense en cosas más importantes:

el país

el hambre

la mierda que nos gobierna

etcétera.

Despeje su mente.

A la media hora escriba otro poema donde pase de todo.

Léalo. Compruebe que en ese poema donde pasa de todo  
en realidad no pasa nada como no pasa nada  
con cualquier cosa que escriba.

Ahora desvístase.

Hable en tercera persona.

Hable en primera persona.

Hable de manera tácita.

Hable en otro idioma.

Regrese al comienzo del ejercicio  
y compruebe en qué momento del desarrollo  
algo salió mal. Si todo estuvo mal  
pase al ejercicio siguiente.

### EJERCICIO N° 43

Desprecie a poetas cuyos apellidos terminen en UDA por ej. Pablo Neruda o Luis Cernuda. Busque en sus poemas una razón para el desprecio. Si no hay razones, invéntelas. Busque cuántas palabras en sus poemas terminan en UDA y exprópielas. Enójese. Escriba diez poemas en contra. Tres poemas a favor. Dos poemas ni en contra ni a favor. Siéntase mal por eso. Después dese un duchazo de agua fría. Regrese a su escritorio de trabajo. Haga la operación inversa. Pase del rechazo al amor incondicional. Ame a poetas cuyos apellidos terminen en UDA por ej. Pablo Neruda o Luis Cernuda. Busque en sus poemas una razón para el amor. Si no hay razones, invéntelas. Ahora mezcle los poemas de amor y de desprecio hasta que ya no se distinga cuándo el poema desprecia y cuándo el poema ama a Pablo Neruda y a Luis Cernuda. Luego bórrelos. Escriba poemas a favor de Neruda y en contra de Cernuda. Escriba poemas en contra de Neruda y a favor de Cernuda. Si su apellido termina en UDA, desestime este ejercicio.

EL USUARIO SIEMPRE TOMA LAS DECISIONES  
CORRECTAS

advertencia

< nunca pongas tu nombre de contraseña  
o te irá mal, te desagregarán, agregarán estiércol  
sobre la superficie de tu cuenta >

él hizo lo siguiente

puso

dfpvjcdcdsonvndnj nvjfn v jdfó

y también

Если

Гавану[1]

окинуть мигом —

рай-страна,

страна что надо.

Под пальмой

на ножке

стоят фламинго.

que es el comienzo de un poema de v. m.

miró la pared

blanca (claro)

toda una vida

por delante

¿también suya?

copió la contraseña

para no olvidársela

imprimió mil copias

y se puso a repartirlas

en el centro

de la ciudad

## HABLA LA LIEBRE

Habla la liebre: soy convertible soy invisible soy la liebre de tu realidad mirá como te escapo zum zic trac shhh. Ahora duermo pero las lanzas están acá cerca: soy liebre, sí, pero de zonza ni un pelo y nunca duermo porque hay mucha muerte en el país. Soy la invisibilidad y estoy en crecimiento. Soy la liebre que zumba y te dice al oído, maldito caracol, que las posibilidades están a la vista: mirá, escuchá, poné cara de liebre y poné play, shhh (shhh).

## OTRA LIEBRE

Esa sí te la regalo,  
envuelta en llamas.  
Lo del crecimiento  
se transformó en algo  
inesperado, ancla  
en un mar de sequías.  
No es romántico, aunque lo parezca. Es cataclismo y biología. Puros límites, ya sin consignar. Estaba, siempre, la obstinación de esa enredadera por hacer que todo fuera el palpito de una liebre en una cabaña de Skjolden o en la casa de la hermana de Wittgenstein, deslucidos gestos de arquitectura y silencio entre sombras. Querida liebre: adiós.

EJERCICIO N° 38

Sáquese la espina del pecho.  
Escriba un poema. Coloque  
la espina en el pecho. Escriba  
un poema. Sáquese la espina  
del pecho. Escriba otro  
poema. Coloque el pecho  
en otra espina. Sáquese  
el pecho del poema.  
Escriba  
una es-  
pina.  
Sáque-  
se el poe-  
ma del pecho.  
Coloque otra es-  
pina en el poema.  
Sáquese y escriba  
un pecho. Escriba  
una espina. Escriba  
en su pecho la espina  
del poema. Coloque el  
pecho. Coloque la espina.  
Sáquese el poema del pecho.  
Espere afuera.

# “CERDO LARGO” – LA INTERCONEXIÓN DE LO EXÓTICO, LA MUERTE Y LO FANTÁSTICO EN LA POESÍA DE ELIZABETH BISHOP

HELEN VENDLER<sup>5</sup>

TRADUCCIÓN DE EUGENIA SANTANA GOTIA<sup>6</sup>

Cuando leí “En la sala de espera”<sup>7</sup> por primera vez, reflexioné mucho acerca de la representación que hace Bishop de un cadáver masculino a punto de ser devorado por caníbales. En general, se considera que el poema se centra en el descubrimiento de la identidad femenina por parte de la poeta, puesto que subraya, a lo largo del poema, la reticente conexión con su tía, con las mujeres tribales de la *National Geographic* y sus horribles pechos colgantes, y con su nombre de mujer, “Elizabeth”. Pero, objetivamente, la fotografía más repugnante que ve en la revista la pequeña es la del ser humano a punto de ser cocinado, la carne que los caníbales llaman, en forma reduccionista, “cerdo largo”.

---

5 Helén Vendler nació en 1933 en Boston. Es unánimemente considerada una de las más importantes críticas de poesía en los Estados Unidos.

6 Eugenia Santana Gotia nació en Buenos Aires en 1990. Estudia Letras y se dedica a la poesía y a la traducción literaria.

7 Las traducciones de los títulos de poemas y los versos son de Juan V. Blanco.

Un hombre muerto colgado de un poste  
 –“cerdo largo” decía al pie de la foto.

Está claro que la pequeña Elizabeth se está concentrando en los detalles más exóticos y sensacionalistas de la revista: destaca los volcanes más que los arrozales, mujeres negras desnudas más que mujeres vestidas o asiáticas, una comida basada en un “cerdo largo” antes que una basada en un jabalí. El nexo entre estas imágenes inquietantes y el yo poético es la apariencia relativamente normal de Osa y Martin Johnson, exploradores blancos, en medio de los paisajes tropicales. Aún así, la introducción del “cerdo largo” y, al final del poema, “la guerra” (que no se menciona antes) sugiere que Bishop tenía que incluir, incluso en un poema acerca de, principalmente, la sexualidad y la vulnerabilidad femenina, los hitos fundamentales de la crueldad cultural: la caza y la ingesta del hombre por el hombre, y su equivalente contemporáneo, la guerra moderna.

Pero la imagen del “cerdo largo” no es una mera instancia de crueldad y muerte: es al mismo tiempo, y tal vez más centralmente, una instancia de lo fantástico, o sea: una metáfora que se señala a sí misma a través de su propia improbabilidad. El “cerdo largo” introduce en el poema –no así la posterior mención de la guerra– la inveterada fascinación de Bishop con la diferencia cultural. En sus poemas, encontramos muchas exhibiciones neutrales de esta fascinación –por ejemplo, los zuecos hechos a mano, cada cual con una melodía distinta, en “Asuntos de viaje”– pero lo que quiero señalar es cuán a menudo lo fantástico se asocia, en Bishop, con lo enfermo o moribundo. Otra forma de verlo es decir que los detalles que parecen más innecesarios en sus poemas –como ese “cerdo largo”– a menudo se encuentran al servicio de una compulsión que funde lo exó-



tico, lo fantásticamente imaginado y lo muerto, enfermo o mutilado en un único objeto compuesto.

La instancia más salvaje de este compuesto ocurre en "Perra rosa", donde se imagina, de manera fantástica, a una perra brasileña, llena de sarna y sin pelos, ataviada con un traje y una máscara de carnaval:

No es que estés loca. Es un caso de sarna...

Ahora bien, lo más práctico y sensato sería usar un disfraz de carnaval.

Esta noche no puedes darte el lujo de ser una monstruosidad. Pero nadie ha de ver nunca una perra con máscara esta época del año.

Así como la visión metafórica del cadáver humano como "cerdo largo" lo aparta un grado de la realidad, también la perra rosa se apartará un grado de la amenaza del asesinato disfrazándose con trajes fantásticos. En cada caso, lo exótico lejano, lo imaginativo fantástico, y lo muerto (o, en el caso de la perra, la amenaza de la muerte) se elevan al mismo tiempo en una única imagen. "En la sala de espera" esconde esa imagen triplemente significativa ("cerdo largo") en el medio del poema, mientras que "Perra rosa" coloca la imagen de la perra con la máscara en una posición culminante, al final.

Creo que Bishop se ve compelida, una y otra vez, a inventar o adoptar imágenes como estas: lo exótico y lo fantástico por separado, e incluso lo exótico y lo fantástico juntos, no bastaban para expresar un compuesto de su sensibilidad. De alguna manera, la muerte –y sus equivalentes en lo mutilado o lo espectral– tenía que unirse a lo exótico y a lo fantástico para dar a este compuesto una forma acabada.

En los primeros poemas de Bishop, descubrí que esta convergencia triádica aparece representada como una gran ola capaz de destruir una escena idílica. El poema acerca de la tentación sexual "La ola", de 1929, impide que la convergencia ocurra. Le da espacio a lo exótico y a lo fantástico, pero rechaza la amenaza de la autoaniquilación erótica, la "total inmersión" en la ola inminente de la experiencia sexual. Al comienzo de "La ola", el exótico-erótico baudelairiano prepara el escenario: "¡Cuán queda y cegadora es esta luz! / Hipnótica y dorada brilla la espuma". A medida que la ola, peligrosa e inminente, se acerca, encarna en una serie de metáforas fantásticas: su "coraza" se eleva, es un "pájaro radiante," una "maravilla". El mínimo gesto de reconocimiento erótico por parte del yo poético hacia la otra parte del "nosotros" del poema permitiría que la ola cayera sobre la tierra:

... un movimiento  
de la mano,  
un mínimo temblor  
del corazón,  
y caerá  
y ya nada más podrá  
a la tierra y el mar mantener separados.

Sin embargo, el gesto de aceptación no ocurre, y la ola retrocede, se vuelve sobre sí misma y se hunde en el mar: "Somos demasiado inocentes y astutos, / y nos reímos uno en los ojos del otro."

Se permite que un ahogamiento subacuático acontezca en el poema "La inundación", de 1933, pero el ingrediente exótico, como también cualquier tratamiento de la muerte, están ausentes. Se da cuenta de la inundación como un fenómeno regional y conocido, y el familiar pueblito de Nueva Inglaterra donde tiene

lugar solo se torna fantástico a través de la existencia subacuática que sigue a la inundación:

Y lentos por las calles líquidas  
los autos y tranvías, con sus ojos saltones,  
brillantes y esmaltados como peces vivaces  
flotan en la marea hacia sus casas.

En síntesis, en este poema Bishop doma la inundación, dando lugar a lo fantástico pero a no a la aniquilación propiamente dicha.

Es recién en el torturado y barroco "Tres sonetos para los ojos", también escrito en 1933, que el compuesto triádico de la muerte, lo exótico y lo fantástico se desarrolla por completo por primera vez. Al comienzo, Bishop imagina las cuencas de los ojos como recipientes en los que las ilusiones retroceden, como cuando baja la marea, y luego vuelven a reponerse por completo. Este universo de flujos y reflujos equilibrados se destruye en el último de los tres sonetos. La locación exótica del soneto final es un cementerio; los ojos están realmente muertos; y lo fantástico se manifiesta en la imagen surrealista de los ojos como máquinas orgánicas que prorrumpan desde sus nidos de huesos hacia la anomalía y la desaparición:

Ya sea sobre ti o sobre los ojos del ángel de tu tumba,  
me pararé y veré.

...

Y miraré perdida en esos nítidos nidos de hueso  
donde los enrollados resortes pestañaron...

Aunque el compuesto de lo exótico, lo fantástico y la muerte no ocurre, naturalmente, en todos los poemas de Bishop, aparece lo suficiente como para destacarlo. En "El final de marzo" –para citar una instancia posterior– el reino de lo exótico es el cielo,

habitado por un fantástico sol-león que ha descendido a dejar sus majestuosas huellas en la playa antes de regresar al cielo. Lo "muerto" en el poema es una maraña flotante de hilo blanco, atisbado por Bishop y sus acompañantes en la bajamar, pero transformado por la poeta en un espectro fantástico:

una blanca y espesa maraña, del tamaño de un hombre,  
a flote, alzándose en cada ola, un fantasma empapado,  
cayendo, empapado, dando su último aliento...  
¿El hilo de un barrilete? Pero sin barrilete.

No es hasta al final de "El final de marzo" que la fantástica masa inerte de hilo se reúne con el sol exótico, un sol-león "que tal vez derribó un barrilete del cielo para jugar con él". La despreocupación hardyesca del destino celestial, entreteniéndose con un barrilete pero luego "matándolo" junto con su cuerda, lleva al poema a una resolución irónica.

Para Bishop, la cercanía de estos tres campos —lo exótico, lo fantástico y lo mortal— parece encontrar una explicación, en parte, en la extrañeza de la muerte misma, el destino más exótico. Dado que es el país desconocido de cuyos confines jamás regresa ningún viajero, genera las más intensas analogías fantásticas para y alrededor de sí misma. En los poemas canónicos tempranos, el compuesto se revela en el iceberg imaginario y exótico de "nublosa roca" que "como la joyería de una tumba" sólo se adorna a sí mismo; la conjunción también se vuelve evidente en la apropiación de "Casabianca", de Felicia Hemans, que lleva a cabo Bishop. En manos de Bishop, el *tableau* "donde el pobre barco en llamas se hundió" se convierte en un mosaico de representaciones del amor, la muerte y la fusión fantástica de identidades:

Amor es el niño obstinado, y el barco,  
y hasta los marineros que nadan...  
Y amor es el chico en llamas.

Así como el Nilo torna exótica la escena, Eros multiplicado la torna fantástica; y el muchacho en llamas, como el bebé en llamas de Southwell, unen la escena icónicamente a la muerte.

El compuesto puede verse, mitigado, en la comparación fantástica –en “Cruzando el vado en Wellfleet”– entre las olas de Cape Cod y las ruedas del carro asirio armadas con cuchillos. No obstante, el mar “no ha puesto aún a funcionar” su potencia destructiva, dirigida hacia los tobillos de quién camina por la orilla, de modo que la muerte propiamente dicha, aunque amenaza, se elude, como en “La ola”. De manera similar, en “El caballero de Shalott” la destrucción imaginada del medio-hombre fantástico –“si el espejo se desliza / él está complicado– / sólo una pierna, etc.”– se mantiene alejada, y su exótica existencia en el país de los espejos continúa siendo viable. El hombre-polilla, también, habitando sus exóticos reinos subterráneos, conoce, pero no puede soportar confrontar, un deseo genético y constante por el suicidio. En sus sueños, se precipita dentro de un tren a través de túneles y:

No se anima a mirar por la ventana,  
 porque el tercer riel, el infranqueable torrente de veneno,  
 corre a su lado. Lo mira como a una enfermedad.  
 a la que él fuera propenso. Debe mantener  
 sus manos en los bolsillos, como otros llevar bufandas...

La comparación fantástica entre el tercer riel, inorgánico, y una enfermedad heredada, orgánica, completa la tríada del subsuelo exótico, la amenaza mortal y el fantástico hombre-polilla; pero de nuevo, se evita lo peor ¿Qué haría el hombre-polilla con sus manos si las sacara de los bolsillos? Tal vez no se suicidaría, sino que cometería un asesinato. Un poema posterior, “Crusoe en Inglaterra”, permite que las manos hagan el trabajo mortal,

en la realidad y en sueños. En la realidad, las manos de Crusoe tiñen fantásticamente una cabra bebé de rojo, “tan solo para ver / algo un poco diferente. / Y luego su madre no lo reconocería”. “Teñir” [*to dye*] se convierte en “morir” [*to die*] para la cabrita no reconocida y por lo tanto no alimentada. En el sueño de Crusoe, las manos hacen algo peor: “Soñaría con cosas / como cortar la garganta de un bebé, confundiéndola / con la de un cabrito”.

Al insertar estas dos acciones fantásticas y mortíferas –una en la realidad y otra en un sueño, ambas ausentes del original de Defoe– dentro de la historia de Robinson Crusoe en su isla exótica, Bishop concede a su compuesto tripartito plena actividad creativa. En “Crusoe en Inglaterra” podemos ver cuánto tiempo le lleva acercarse a la fascinante pero indecible escena de teñido y asesinato, y decirla. Una demora semejante, seguida de un pantallazo del compuesto, seguida del compuesto en su totalidad, ocurre en “Más de 2.000 ilustraciones con su concordancia”. En este poema, lo exótico sucede primero (“Las siete maravillas del mundo... / un árabe acuchillado”), seguido rápidamente de un gesto –no ornamentado por lo fantástico– hacia la muerte (“La tumba el pozo, el sepulcro...”). Digo que estos objetos realistas no están ornamentados por lo fantástico porque aún están en el dominio del cliché de manual: todavía no han sido internalizados en la imaginación de la poeta.

Mientras el poema se desplaza hacia México, encontramos una formulación en pantalla del compuesto, en el que la palabra *muerto*, después de emplearse en relación a un hombre, se neutraliza al ser predicada sobre los volcanes:

En México el hombre muerto yacía  
 en una bóveda azul; y los volcanes muertos  
 resplandecían como lirios de Pascua.

Lo fantástico emerge a partir de la improbable comparación de los volcanes con los lirios blancos, una imagen de resurrección invocada para contrarrestar el perturbador cadáver en la bóveda. Al fin, después de un nuevo aplazamiento plasmado en la digresión acerca de los burdeles de lesbianas en Marruecos, el compuesto entero de exótico-fantástico-mortal aparece, volviendo reales las frívolas referencias turísticas a “La tumba, el pozo, el sepulcro”. El hablante ve “lo que más me asustó”. Esto es una tumba, una tumba “sagrada” situada, exóticamente, en el desierto, bajo un dosel de piedra. Pero no es única –no es “La tumba”–, es una entre tantas otras y no luce “especialmente sagrada”. Con lo exótico y lo (decepcionantemente) sepulcral presentes, ya es momento de que aparezca lo fantástico, y lo hace, con la imprevisible comparación de la tumba, o sus inscripciones, con –de todas las cosas– dientes de vaca amarillentos. Y la presencia real de lo sepulcral (que nos recuerda a una de sus primeras apariciones en “El monumento”. donde el monumento puede contener, o no, “los huesos del príncipe-artista”) va más lejos al transformarse en el sepulcro despojado: presuntamente, alguien ha robado de la tumba el cuerpo del “pobre profeta pagano que alguna vez allí yació”. Aquí, finalmente, encontramos la coarticulación obligada de lo exótico, lo mortal y lo fantástico:

Un abierto abrevadero de arenoso mármol,  
labrado, con una exhortación, amarillento  
como dientes de ganado dispersos;  
medio lleno de polvo, ni siquiera del polvo  
del pobre profeta pagano que alguna vez allí yació.

¿Por qué este compuesto –una locación exótica, un cadáver, un salto hacia lo fantástico– es tan frecuente en las excursiones imaginativas de Bishop? Otra manera de formular esta cuestión es preguntarnos ¿cuál es el contrario de este compelido compuesto

triádico, su antídoto, su exorcismo? Vendría a ser alguna cosa no exótica, sino familiar, combinada con alguna otra cosa no mortífera, sino llena de vida, expresada en una metáfora no fantástica, sino natural. Vemos este antídoto en el *tableau* con el que "Más de dos mil ilustraciones" llega a su nostálgico final:

¿Por qué no pudimos ver  
 esa Antigua Navidad mientras estuvimos ahí?  
 La oscuridad entornada, las piedras rompiéndose en la luz,  
 y la tranquila llama imperturbada,  
 sin color y sin chispas, alimentada por el heno,  
 y, cobijada en su interior, una familia con sus animales...

El santo sepulcro vacío es exorcizado por la poblada cueva sagrada; la exótica Arabia es exorcizada por el familiar pueblito cristiano de Belén; y la fantasía de muerte, con sus dientes de vaca desperdigados, es exorcizada por la presencia reconfortante del buey y el asno como animales domesticados. El exorcismo de lo demoníaco es posible a partir de una forma especializada de inspiración, representada —en una metáfora antigua y natural— como luz y llama. La llama milagrosa —que es el sustituto de la imagen del infante divino acostado sobre el heno, o del bebé en llamas de Southwell— sale de las rocas, no tiene color ni chispas, se alimenta del heno, y permanece al mismo tiempo imperturbada ante el bullicio de la existencia e independiente de la energía animada del aliento. La llama imperturbada, sin aliento, de Bishop podría ser una descendiente de la llama purgativa de "Bizancio" de Yeats:

A medianoche por las calles del emperador vuelan  
 llamas que de nada se alimentan, ni ha encendido el acero,  
 y que las tormentas no agitan, llamas nacidas de llamas,  
 donde llegan espíritus eternos  
 y donde la complejidad de la furia se aleja,



muriendo en un trance,  
 una agonía de baile,  
 una agonía encendida que no puede chamuscar una manga.

La "teología negativa" de definición a través de la sustracción, empleada por Yeats bajo la forma de "no ... ni ... no", reaparece en Bishop en forma de "sin... sin...". Ambos pasajes exploran la temática de aquello que no puede ser perturbado, y ambos adscriben esa cualidad a la llama.

La tríada luminosa, positiva, "normal" de lo familiar, lo vital y lo ordinario revela por contraste, a partir de la forma que toma en el pesebre cristiano, imaginado como una familia con mascotas, el origen de la oscura tríada de lo exótico, lo mortal y lo fantástico. Puede explicarse, a menos en parte, el *tableau* de vida en vez de muerte, familiar en vez de exótico, como el reverso del estado de orfandad de Bishop y su desplazamiento desde Massachusetts a Nueva Escocia, y viceversa. Pero es más difícil explicar el elemento fantástico. Por supuesto, lo fantástico es sólo lo metafórico elevado hasta cierto nivel de exhibicionismo. Pero este exhibicionismo confraterniza de manera extraña con el tono moderado de Bishop y la modestia de sus autorepresentaciones. Uno podría aventurar que lo fantástico es para Bishop un símbolo del campo de lo estético. Sin embargo, a menudo representa el arte como un encuentro reconfortante con lo conocido (como en "El mapa" o "Poema"), o una forma de dar vida o celebrar ("El monumento"), o como una "acuática, deslumbrante dialéctica" que resuelve los contrarios (como en "Santarém") antes que una confrontación inquietante con lo extraño.

Lo fantástico debe ser, entonces, un subgénero especial de lo estético. Cuando el arte se representa como una excursión a lo fantástico, es porque la poeta ha estado evadiendo las demandas

implacables del arte. Cuando la poeta está "Durmiendo en el techo", está en paz: pero esta paz sólo puede sentirse en la medida en que está evitando el encuentro necesario con los demonios del inconsciente:

Debemos ir detrás del empapelado  
para encontrar al insecto-gladiador  
y pelear con un tridente y una red,  
y dejar la fuente y la plaza.  
Pero, ¡ay! si pudiéramos dormir allá arriba...

Los demonios internos de la poeta adquieren, cuando duda de su fuerza para confrontarlos, la forma grotesca de un insecto-gladiador esperando bajo el empapelado. "Perra rosa" exhibe la misma dinámica: encontramos, dentro del disfraz y la máscara, el demonio interno de Bishop bajo la forma de un perra sarnosa que ha abandonado a sus hijos; en otros lugares, ornamentando la tumba desierta, los demonios son exhortaciones amarillentas como dientes de vaca desparramados. En otros lugares, como "Llegada a Santos", la ansiedad de Bishop produce el nido de avispas—que otro viajero juzga "horrible"—en lugar del tradicional panal de miel del poeta. En "Final de marzo", grandes extensiones de insignificante hilo blanco reemplazan a la vigorosa cuerda que debería mantener al barrilete en el aire; y en "Yendo a la panadería", los demonios internos de la poeta han manchado las confecciones de pastelería hasta tal punto que parecen estar mortalmente enfermas:

Las tortas redondas están por desmayarse—  
cada una con su glaseado ojo blanco.  
Las tartas dulces están rojas y doloridas....  
las flautas de pan

yacen como víctimas de la fiebre amarilla  
en un pabellón repleto.

La ansiedad detrás de la creación de tal pabellón fantástico de tortas y tartas afebradas sugiere que la mera visión de algo exótico –masitas brasileñas desconocidas, en este caso– era para Bishop un estímulo particularmente poderoso para liberar sus terrores reprimidos más primitivos: el abandono, la enfermedad y el fracaso. En resumen, cuánto más evade un poema la confrontación, más probable es que represente al arte como algo grotescamente fantástico. A causa de la inesperada agitación interior que las vistas desconocidas despertaban en ella, Bishop valoraba lo exótico como la antesala para el autodescubrimiento y la escritura; a causa de las resistencias y ansiedades primitivas que provocaba en ella, lo exótico la impulsaba a unir fantásticamente la muerte y la extrañeza.

Incluso cuando la tríada de muerte, exotismo y fantástico se modifica, se sigue revelando a sí misma ante el ojo que ha aprendido a reconocerla. La casa de la abuela en Nueva Escocia es la primera locación exótica para la niña de Nueva Inglaterra que supo ser Bishop: no la habían educado para creer que su destino era en permanecer en *Great Village*, sino que, más bien, ella sabía que su destino estaba en Massachussets (como prueban su posterior mudanza y la asistencia a Walnut Hill School). En "Sextina", "a child" sin nombre y sin género se empeña en dibujar la generación parental que falta –no una "familia de mascotas" sino un "un hombre con botones como lágrimas" solo (la madre se suprime enteramente en una "muerte" no reconocida). El almanaque fantástico, dejando caer pequeñas lunas en el cantero de flores de la niña, y la taza surrealista de la abuela, llena de lágrimas de color marrón oscuro, añaden el elemento de lo inescrutable, mientras que la pequeña Elizabeth –¿pues quién duda de que se trata de ella misma?– lucha contra los demonios de la doble ausencia parental (que no se explica en el poema, pero que se liga biográficamente a la muerte de

su padre y a la locura de su madre). Lo exótico, lo mortal, lo fantástico: incluso en las formas más moderadas de "Sextina", se unen como células con receptores a medida.

En sus formas más violentas, como en "Brasil, 1 de enero de 1502", lo exótico se convierte en la arena de los conquistadores, lo mortal se convierte en "*L'homme armé*" y lo fantástico se convierte en el erótico paisaje-tapiz del Pecado, representado como una lagarta excitada observada por cuatro lagartos:

Los lagartos apenas si respiran: sus ojos  
fijos en una pequeña hembra, dada vuelta,  
con su cola levantada que viene y va,  
roja como un alambre incandescente...

Esta imagen demoníaca, que equipara el Pecado con la lujuria animal, nos prepara para la violencia final, cuando los "cristianos, duros como clavos" "arrancaron las telas colgantes". "Arrancaron" articula la no dicha "violación" puesto que los cristianos se encuentran "ávidos de tomar una indígena—/ esas frenéticas mujercitas que seguían gritando". El lugar exótico, el ejército mortífero y la imagen-emblema fantástica del Pecado motivan el más duro poema de Bishop acerca de los enfrentamientos culturales y los impulsos primitivos y eróticos de crueldad.

Bishop necesita, incluso, transmutar lo familiar en exótico para escribir. O tal vez sería más verdadero decir que a menos que la escena o el objeto familiar aparezca de manera desconocida, no engendrará versos. La sala neoescocesa de "Primera muerte" se vuelve exótica a partir de la coincidencia entre los congelados ojos rojos del pájaro y el ataúd congelado de Arthur; incluso un pez común puede volverse fantástico a causa de los cinco ganchos y líneas sujetas en sus labios; la familiar orilla del

Atlántico en "En la aldea de los pescadores" se vuelve exótica a medida que se pinta gradualmente de plata homogénea; y el mismo Atlántico se torna fantástico porque se concibe como un análogo ardiente y salado del conocimiento, y la inmersión total implica la muerte. Lo exótico engendra lo fantástico, y lo fantástico lo letal; o lo exótico engendra lo mortal, y lo mortal lo fantástico, hasta que la tríada se completa.

El magnetismo involuntario entre estos tres términos se rompe, en algunos poemas, no tanto evadiendo alguno de los tres términos como en "La ola" o "La inundación", sino más bien a través del valiente examen que hace la poeta de una ansiedad palpablemente presente en el poema. El poema preeminente de esta clase es "En la aldea de los pescadores". Torna exótica la familiar escena en la costa, como dije, cubriéndola, de a pinceladas, de plata omnipresente. Y aunque el poema traza una imagen pasajera y fantástica de la muerte —se dice que el cabrestante tiene manchas del "color de la sangre seca"— sus dos fantasías más importante (enfaticadas por las elipsis introductorias) son la de la foca y la de los abetos, que se invocan en tanto lugares mentales de descanso de la ansiedad y ayudan a prevenir el peligroso pasaje de la rampa al agua helada. La foca, ya sumergida, no le tiene miedo al agua; los estáticos abetos no tienen la movilidad necesaria para que el agua los ponga en peligro. La nota del Atlántico suena prematuramente en dos oportunidades: "la fría, oscura profundidad", primero, pero en ambos casos el yo poético huye hacia, primero, una reflexión acerca de la foca y, después, una reflexión acerca de los árboles. Finalmente, la nota del Atlántico descubre un ser ilimitado: "oscuro, salado, nítido, moviéndose, completamente libre". Esta es la nota de la muerte, dado que el agua es un "elemento intolerable para los mortales". Pero en vez de alejarse del océano,

como había hecho el yo poético juvenil de "La ola", o en vez de pretender que una forma alternativa de vida puede desarrollarse bajo el agua, como en "La inundación", Bishop osa enfrentar el mar, porque ha comprendido que es "una creyente totalmente sumergida". Admite por completo el dolor y el ardor de la indiferencia del mar, y el terror que le produce. Pero cuando, al final, representa el océano, éste no sólo proporciona muerte certera, sino también un sustento provisorio, "derivado de los rocosos pechos para siempre". El mar nos amamanta con la leche de la necesidad y el reconocimiento de la necesidad y la realidad –nuestro "dibujar" voluntario de esos "rocosos pechos"– es una forma de vida, no de muerte. Ser "completamente libre" es estar en el polo opuesto a la muerte, incluso si nuestro conocimiento liberado eventualmente deja de fluir. Al ver la falta de fluidez como parte de la corriente, Bishop exorcizó su temor a la muerte, y la angustia de sus propios demonios, a partir de esta gran conjunción de exótica costa plateada y fantástica marea abrasadora. No podría haberlo hecho sin antes haber advertido la naturaleza involuntaria de las conjunciones anteriores de la tríada. Una vez que desarticuló, consciente y deliberadamente, sus componentes, pudo volver a reunirlos de manera voluntaria y majestuosa en "En la aldea de los pescadorres", claro retrato de una ansiedad elegíaca enfrentada y superada.

Hay otras conjunciones "involuntarias" de este tipo en Bishop, como las de lo doméstico y lo extraño, lo conocible y lo inescrutable. En todos los casos, los mejores poemas son aquellos en los que los magnetismos psicológicamente inevitables" se reconocen como tales, se separan, se examinan cuidadosamente y se vuelven a unir estéticamente. La profunda contribución de lo exótico a la poesía de Bishop ya ha sido ampliamente

reconocida, y sólo he agregado aquí que, frecuentemente, se nos figura inseparable de otros dos componentes importantes de su obra: la muerte y lo fantástico. Su arte necesitó la abrasión de lo exótico y las licencias del fantástico para exponer sus peores temores. En "Edgar Allan Poe y la rocola", encontramos a Bishop elogiando a Poe —el *connoisseur* de lo exótico, lo fantástico y lo mortuorio—por su exactitud. En el poema, Poe es elogiado por contraste con la modernidad sexualmente mecánica de la rocola. Bishop debe de haber intuido que para evitar volverse una esclava de sus compulsiones, tenía que, como Poe, tratarlas con exactitud.

## DOS POEMAS DE ELIZABETH BISHOP

### EN LA SALA DE ESPERA

En Worcester, Massachusetts,  
acompañé a la tía Consuelo  
a su turno con el dentista  
y me senté a esperarla  
en la sala de espera del consultorio.  
Era invierno. Había oscurecido  
temprano. La sala de espera  
estaba llena de gente grande,  
botas de goma y sobretodos,  
lámparas y revistas.  
Mi tía ya había pasado  
su buen rato adentro, me pareció,  
y mientras esperaba yo leía atenta  
la *National Geographic*  
(ya sabía leer) y estudiaba  
con atención las fotografías:  
el interior de un volcán,  
negro, colmado de cenizas;  
después se derramaba  
en riachuelos de fuego.  
Osa y Martin Johnson  
con pantalones de montar,  
borcegos y salacots.  
Un hombre muerto que colgaba de un poste  
—“Cerdo largo”, decía el pie de foto.  
Bebés con las cabezas puntiagudas  
enrolladas con vueltas y vueltas de cuerda.  
Mujeres negras y desnudas con cuellos  
enrollados con vueltas y vueltas de alambre  
como los cuellos de los focos de luz.  
Sus pechos eran horrorosos.  
Lo leí todo, de punta a punta.  
Era muy tímida para detenerme.  
Después miré la tapa:  
los márgenes amarillos, la fecha.



De repente, de adentro  
llegó un adolorido ¡oh!  
(la voz de tía Consuelo)  
ni muy fuerte ni muy largo.  
No me sorprendió;  
sabía ya que entonces que ella era  
una mujer ingenua y tímida.  
Bien pude haberme avergonzado.  
No fue el caso. Lo que sí me tomó  
completamente por sorpresa  
fue que era *yo*:  
era mi voz, en mi boca.  
Sin haberlo pensado  
yo era la tonta de mi tía,  
Yo –nosotras – caíamos y caíamos,  
nuestros ojos pegados a la tapa  
de la *National Geographic*,  
Febrero, 1918.

Me dije a mi misma: en tres días más  
vas a cumplir siete años.  
Me lo decía para detener  
la sensación de que estaba cayendo  
del mundo, redondo y en movimiento,  
hacia el espacio azul, oscuro y frío.  
Pero lo sentía: sos una *yo*,  
sos una *Elizabeth*,  
sos una de *ellas*.  
¿*Por qué* tendrías que serlo?  
Apenas me atrevía a mirar  
para ver qué era yo.  
Miré de reojo  
(no me atrevía a levantar la vista)  
el gris sombrío en las rodillas,  
los pantalones y las polleras y las botas,  
los diferentes pares de manos  
que descansaban a la luz de las lámparas.  
Supe que nunca había sucedido  
nada más raro, que nada  
más raro que esto iba a suceder nunca.  
¿*Por qué* habría yo de ser mi tía,

o yo o cualquiera?  
¿Qué cosas similares  
—botas, manos, la voz familiar  
que sentí en mi garganta, o incluso  
la *National Geographic*  
y todos esos colgantes pechos horribles—  
nos reunían a todas  
o nos hacían una sola?  
Qué (no conocía otra  
manera de nombrarlo) qué “incierto”...  
¿Cómo fue que llegué a estar acá,  
como ellas, para escuchar  
un grito de dolor que pudo haber  
sido cada vez más alto y peor,  
pero que no lo fue?

La sala de espera era resplandeciente  
y demasiado calurosa. Se deslizaba  
bajo una ola grande y negra,  
y otra, y otra.

Entonces volví a estar ahí.  
La guerra continuaba. Afuera,  
en Worcester, Massachusetts,  
la noche, la nieve derretida, el frío,  
y era todavía el cinco  
de febrero, 1918.

(Trad. Nahuel Lardies)

*IN THE WAITING ROOM // In Worcester, Massachusetts, / I went with Aunt  
Consuelo / to keep her dentist's appointment / and sat and waited for her / in the dentist's  
waiting room. / It was winter. It got dark / early. The waiting room / was full of  
grown-up people, / arctics and overcoats, / lamps and magazines. / My aunt was inside /  
what seemed like a long time / and while I waited I read / the National Geographic /  
(I could read) and carefully / studied the photographs: / the inside of a volcano, / black,  
and full of ashes; / then it was spilling over / in rivulets of fire. / Osa and Martin  
Johnson / dressed in riding breeches, / laced boots, and pith helmets. / A dead man slung*

*on a pole/ --"Long Pig," the caption said./ Babies with pointed heads/ wound round  
 and round with string;/ black, naked women with necks/ wound round and round with  
 wire/ like the necks of light bulbs./ Their breasts were horrifying/ I read it right  
 straight through./ I was too shy to stop./ And then I looked at the cover:/ the yellow  
 margins, the date./ Suddenly, from inside,/ came an oh! of pain/ --Aunt Consuelo's  
 voice--/ not very loud or long/ I wasn't at all surprised;/ even then I knew she was/  
 a foolish, timid woman./ I might have been embarrassed,/ but wasn't. What took me/  
 completely by surprise/ was that it was me:/ my voice, in my mouth./ Without thinking  
 at all/ I was my foolish aunt,/ I--we--were falling, falling,/ our eyes glued to the  
 cover/ of the National Geographic,/ February, 1918.// I said to myself: three days/  
 and you'll be seven years old./ I was saying it to stop/ the sensation of falling off/ the  
 round, turning world./ into cold, blue-black space./ But I felt: you are an I,/ you are  
 an Elizabeth,/ you are one of them./ Why should you be one, too?/ I scarcely dared  
 to look/ to see what it was I was./ I gave a sidelong glance/ --I couldn't look any  
 higher--/ at shadowy gray knees,/ trousers and skirts and boots/ and different pairs  
 of hands/ lying under the lamps./ I knew that nothing stranger/ had ever happened,  
 that nothing/ stranger could ever happen.// Why should I be my aunt,/ or me, or  
 anyone?/ What similarities--/ boots, hands, the family voice/ I felt in my throat, or  
 even/ the National Geographic/ and those awful hanging breasts--/ held us all together/  
 or made us all just one?/ How--I didn't know any/ word for it--how "unlikely"... /  
 How had I come to be here,/ like them, and overhear/ a cry of pain that could have/  
 got loud and worse but hadn't?// The waiting room was bright/ and too hot. It was  
 sliding/ beneath a big black wave,/ another, and another.// Then I was back in it./  
 The War was on. Outside,/ in Worcester, Massachusetts,/ were night and slush and  
 cold,/ and it was still the fifth/ of February, 1918.*

## SEXTINA

Cae la lluvia otoñal sobre la casa.  
Bajo la tenue luz, la anciana abuela  
se sienta en la cocina con la niña  
y, acurrucada al lado de la estufa,  
lee los chistes en el almanaque  
y ríe y charla para ocultar sus lágrimas.

Piensa que sus equinocciales lágrimas  
y la lluvia en el techo de la casa  
fueron predichas por el almanaque,  
y sólo lo intuyó la anciana abuela  
La pava canta encima de la estufa.  
Corta el pan y después dice a la niña

*ya es la hora del té*, pero la niña  
mira en la pava las pequeñas lágrimas  
que bailan como locas en la estufa  
como la lluvia arriba de la casa.  
Cuando empieza a poner orden, la abuela  
cuelga de nuevo el pícaro almanaque

del piolín. Como un ave, el almanaque  
se cierne a medio abrir sobre la niña,  
y se cierne también sobre la abuela  
y su taza de té llena de lágrimas.  
Tiembla y dice que piensa que la casa  
se enfrió, y acomoda más leña en la estufa.

*Tenía que pasar*, dice la estufa.  
*Sé lo que sé*, le dice el almanaque.  
Con crayones, la niña hace una casa  
y un caminito. Luego hace la niña  
un hombre con botones como lágrimas  
y se lo muestra muy alegre a la abuela.

Pero, en secreto, mientras que la abuela  
se ocupa de las cosas de la estufa  
las diminutas lunas, como lágrimas,  
caen del interior del almanaque

al cantero de flores que la niña  
con cuidado trazó frente a la casa.

*Planten lágrimas, dice el almanaque.  
La abuela canta enfrente de la estufa  
y la niña dibuja otra insondable casa.*

*(Trad. Eugenia Santana Goitia)*

*SESTINA // September rain falls on the house./ In the failing light, the old grandmother/ sits in the kitchen with the child/ beside the Little Marvel Stove,/ reading the jokes from the almanac,/ laughing and talking to hide her tears.// She thinks that her equinoctial tears/ and the rain that beats on the roof of the house/ were both foretold by the almanac,/ but only known to a grandmother./ The iron kettle sings on the stove./ She cuts some bread and says to the child, // It's time for tea now; but the child/ is watching the teakettle's small hard tears/ dance like mad on the hot black stove,/ the way the rain must dance on the house./ Tidying up, the old grandmother/ hangs up the clever almanac// on its string. Birdlike, the almanac/ hovers half open above the child,/ hovers above the old grandmother/ and her teacup full of dark brown tears./ She shivers and says she thinks the house/ feels chilly, and puts more wood in the stove.// It was to be, says the Marvel Stove./ I know what I know, says the almanac./ With crayons the child draws a rigid house/ and a winding pathway. Then the child/ puts in a man with buttons like tears/ and shows it proudly to the grandmother.// But secretly, while the grandmother/ busies herself about the stove,/ the little moons fall down like tears/ from between the pages of the almanac/ into the flower bed the child/ has carefully placed in the front of the house.// Time to plant tears, says the almanac./ The grandmother sings to the marvelous stove/ and the child draws another inscrutable house./*



# LA CASA DE LÁZARO Y OTROS POEMAS

PAZ BUSQUET<sup>8</sup>

## LA CASA DE LÁZARO

Jugábamos a ser  
vacas pero no éramos vacas.  
No era necesario  
aclarar.

Y lo mismo pasaba con “la casa de Lázaro”.  
Si hacía falta garrafa  
se buscaba allá, en “la casa de Lázaro”.  
En invierno, la leña  
se guardaba en “la casa de Lázaro”,  
y en verano, el cloro  
siempre estaba en “la casa de Lázaro”.

Todos decían “la casa de Lázaro”  
y Lázaro y sus hijos  
eran los que vivían ahí,  
pero la casa no era suya  
ni de su mujer,  
la casa era nuestra.

Andábamos descalzos  
nos mojábamos siempre  
en el agua que hubiera,  
de la pileta o de la lluvia.  
Revolcándonos en el barro,  
andábamos igual que cerdos,  
nosotras con los hijos  
del tal Lázaro.

*Era “lo que toca-toca”  
decidía la moneda,  
dueño, peón, vaca.*

---

<sup>8</sup> Paz Busquet nació en Buenos Aires en 1985, publicó *Crudas*, su primer libro de poemas, en 2015.

Con Lina, la hija de Lázaro,  
montamos una vez  
los caballos de palo,  
agarramos riendas de hilo  
salimos en tropilla  
arreando troncos chicos  
y grandes.

Los chanchos, más cuadrados  
tenían corteza áspera.  
Las vacas de eucaliptus,  
eran redondas, más grandes.  
Las ovejas tenían los líquenes  
bien pegados a la madera.

¿Cómo fue que empezamos la pelea?  
Salí corriendo hasta el níspero  
del jardín de Lázaro.

Lina me siguió. Nos miramos.  
Y sin aviso, con la mano dura  
y bien abierta, Lina  
me pegó en la cara.

Algo no estaba bien.  
No pude devolver el golpe.  
Como un gato escapando  
de los perros, subí  
de la raíz hasta la copa.

Trepé y trepé.  
Fui más alto que nunca.  
Pasé la altura de las casas,  
la del ficus, pase  
la altura del ombú.

Y miré todo lo que había  
encima de Lázaro,  
Lo que nadie podía ver.  
Pata podrida de caballo,  
ropa mojada y vieja,  
carozos, hojas secas.



Miraba Lina desde abajo  
y echó la cabeza hacia atrás  
y me mostró los dientes grandes.  
Los ojos, que se le habían corrido  
hasta el borde de la cara,  
enrojecidos como si llorara,  
pero las mejillas, completamente  
secas, se habían llenado  
de puntos negros.

Y el pelo brotó de esos puntos,  
y de la frente y del cuello.

De pronto, la nariz se abrió  
en dos mitades y los labios  
se separaron a ambos lados  
como los de un conejo.

El tabique también  
se alargó y redondeó  
hasta que ya no fue más lo que era  
sino un hocico gris y movedizo.

Pude ver cómo, las encías,  
que se engrosaban en el rosa  
húmedo de la boca,  
envolvían de a poco,  
a fuerza de crecer y crecer,  
las raíces de dos paletas  
amarillas, filosas.

Y con el último chillido,  
que ya poco tenía de lenguaje,  
me dijo: *Ratas,*  
*para ustedes*  
*siempre fuimos las ratas.*

## CUARZO Y CALIZA

Nos encontramos el cadáver  
de una víbora partida en dos.

La cola estaba por un lado  
y la cabeza y las vertebras del cuello  
a unos pocos centímetros.

El sol había secado su gesto  
como el mejor escultor.

Ojos fijos, boca abierta.

Inofensiva,  
ya no tenía ni siquiera olor.  
No existía diferencia alguna  
entre ella y el cuarzo  
o la caliza que la rodeaban...

excepto ese último intento,  
conservado en el gesto,  
esculpido, ya partida en dos,

por el que pude reconocer  
en su final, un acto de fe,

levantar la cabeza,  
abrir la boca.

## LA COMADREJA

Así como los faros del auto irrumpieron  
la noche instintiva de la mulita  
que descubierta apura el paso,  
aparto los mechones de tu frente

y encuentro

una comadreja dormida  
que sintiéndose amenazada  
muestra los dientes y ofrece

la expresión aterrada  
de quien puede destruir.

## RASPADOS

Las gallinas alisaban la tierra,  
rasqueteaban muy adentro de la ligustrina,  
escondían sus huevos donde nadie llegaba.

Excepto yo.

Entraba agachada  
haciéndome lugar  
entre las ramas  
y me raspaba toda.

Pronto reconocí la vida en el dolor.

Una gota de sangre espesándose en la tierra  
era un detalle incorporándose al paisaje,  
una mancha que nadie iba a limpiar.

## CACERÍA

Entre las hojas  
llovidas del pajonal  
puedo apenas distinguir  
el final de la planta  
donde empieza el zorrino.

Mirá los ojos de tu presa—me digo  
describí en ellos el ansia,  
el carácter, la dirección  
y no la nombres  
y no la nombres.

Y, como si reconociera, por un segundo,  
mi propio rastro entre los yuyos,  
permiso que surja la necesidad  
imperiosa de ocultarlo todo  
y me dejo escapar, sin lastimarme.

## UN INSTANTE DE ATARDECER EN LA SIERRA

Bestia negra que apenas  
brilla en el lomo  
por el último sol.

## VÍA LÁCTEA

Detrás del parabrisas,  
la vía láctea, todas las estrellas.

Las luces de un camión desaparecen  
en la fuga del retrovisor.

La línea blanca divide, funciona.

Click! Suelto el cinturón de seguridad,  
apoyo la cabeza en tus rodillas.

Me acariciás el pelo, embriagás  
y mi cabeza ondea.

Frenás

para esquivar cuises que cruzan  
la ruta en familia,

la noche estrecha  
la familia escapa

y la áspera luz gris,  
la luna y todo, se desliza  
por el único ojo.

## RAÍCES

El alambrado que separa el campo del camino, tapado por el  
agua.

Y cada tanto,  
aparecen las puntas de los postes.

Los árboles caídos son pasarelas de madera seca,  
20 metros que usamos de muelle para ingresar  
a la laguna que dejó la inundación.

Desde la raíz hasta la copa,  
recorremos los eucaliptus ahogados.  
La corteza lisa nos lame el cuero de las patas.  
Arrancamos ramas finas y firmes como nuestra fuerza.

Pasamos el día pescando peces crecidos en agua estancada,  
jugando en lo perdido; trigo que no fue cosechado.

Este es nuestro paisaje,  
los restos del alambre que nos dividió.

# WALLACE STEVENS: LA FICCIÓN SUPREMA

NOTA INTRODUCTORIA Y VERSIONES:

HERNÁN BRAVO VARELA<sup>9</sup>

“La poesía, señora, es la ficción suprema”, escribe Wallace Stevens (1879-1955) al inicio de su poema “Una mujer mayor, pretenciosa y cristiana”. El concepto aparece aquí y allá a lo largo de su obra como una declaración de principios. No es que la poesía se desentienda de lo real. Por el contrario: la realidad consigue apreciarse gracias a la imaginación y sus plenos poderes. Así, y a diferencia del filósofo, el poeta no debería aspirar a la verdad, sino a lo verosímil: el cuento que nos hacemos de lo verdadero.

Stevens trabajó buena parte de su vida como abogado en compañías de seguros. Nada más lejano a estas labores, en las que destacó por su gran capacidad ejecutiva, que la escritura poética –especialmente de la suya, sustentada en paisajes de

---

9 Hernán Bravo Varela nació en México en 1979. Ha publicado varios libros de poesía (entre ellos la antología *Porque no sé empezar*, editada en la Argentina en 2019) y de ensayo literario. También ha realizado traducciones de poetas de lengua inglesa: Christina Rossetti, Emily Dickinson, Gerald Manley Hopkins, entre otros.

chocolate con una “obesa / máquina ociosa y lenta del océano” de fondo, frascos animados de cristal, emperadores del helado y el tabaco, trovadores de guitarra azul, pabellones de sandías, planetas girando en una mesa o niños salvajes de un mundo postapocalíptico—. Mayormente incomprendido por su opulencia y excentricidad verbales; acusado de redactar “fruslerías”, según Robert Frost; opositor a la búsqueda pacata de una “realidad objetiva” en el poema, Stevens fue siempre fiel a uno de sus adagios: “El realismo es la corrupción de la realidad”.

De ahí que se tilde a su poesía de barroca. Y aunque no resulte descabellado —sobre todo a la luz de José Lezama Lima, con quien Stevens comparte “la abundancia justa” de una suntuosa expresividad—, el juicio pide matices. Estamos ante un “barroco mental”, donde el horror al vacío de los metafísicos ingleses y sigloristas españoles se actualiza en la ansiedad ante el progreso y la razón. Consciente de las caídas de su época, Stevens no celebra las facultades técnicas de la inteligencia, sino el esplendor sensorial de la mente. No hay paradoja alguna en ello: una fiesta privada de la imagen no equivale a un simposio público de ideas.

Como señala Harold Bloom en *La escuela de Wallace Stevens*, este último ha marcado la pauta de la mejor lírica estadounidense de nuestro tiempo: John Ashbery, Anne Carson, Louise Glück, Charles Simic, Mark Strand... Entre la “tierra baldía” de Eliot y la *selva selvaggia* de Pound, el jardín interior de Stevens ofrece un refugio para los no tan estériles, un santuario exuberante para los sensatos.



## UNA MUJER MAYOR, PRETENCIOSA Y CRISTIANA

La poesía, señora, es la ficción suprema.  
 Tome la ley moral y haga de ella una nave,  
 y de la nave un cielo encantado. Es así  
 como nuestra conciencia se convierte en palmeras,  
 huracanadas cítaras que apetecieran himnos.  
 De entrada, concordamos. Es claro. Pero tome  
 la ley que se le oponga y haga un peristilo,  
 y con él organice algún baile de máscaras  
 allende los planetas. Así nuestra impudicia,  
 que no expió el epitafio y fue absuelta al final,  
 termina convertida de igual forma en palmeras,  
 garabateadas como saxofones. Y de una  
 palmera a otra, señora, volvemos al principio.  
 Permita que en la escena planetaria, por tanto,  
 sus flagelantes bien cebados, desafectos,  
 golpeándose las panzas borrosas que desfilan;  
 orgullosos de tales fruslerías sublimes  
 —tanto tun, tanto tan, tanto tunta-tuntán—;  
 puedan, señora, puedan arrebatarse un poco  
 en alegre jaleo allá entre las esferas.  
 Respingarán las viudas. Pero lo imaginario  
 parpadea como ellas, mucho más si respingan.

*A HIGH-TONED OLD CHRISTIAN WOMAN // Poetry is the supreme fiction, madame. /  
 Take the moral law and make a nave of it / And from the nave build haunted heaven.  
 Thus, / The conscience is converted into palms, / Like windy citherns hankering for  
 hymns. / We agree in principle. That's clear. But take / The opposing law and make  
 a peristyle, / And from the peristyle project a masque / Beyond the planets. Thus, our  
 bawdiness, / Unpurged by epitaph, indulged at last, / Is equally converted into palms,  
 / Squiggling like saxophones. And palm for palm, / Madame, we are where we began.  
 Allow, / Therefore, that in the planetary scene / Your disaffected flagellants, well-stuffed,  
 / Smacking their muzzy bellies in parade, / Proud of such novelties of the sublime, /  
 Such tink and tank and tunk-a-tunk-tunk, / May, merely may, madame, whip from  
 themselves / A jovial hullabaloo among the spheres. / This will make widows wince.  
 But fictive things / Wink as they will. Wink most when widows wince.*

## EL HOMBRE BUENO NO TIENE FIGURA

Durante siglos vivió en la pobreza.  
Dios conformaba su única elegancia.

Generaciones tras generaciones,  
se hizo más fuerte y libre, de buen ánimo.

Vivió todas las vidas, y si alguna  
salía mal, otra buena era posible.

Y la tuvo: buen sueño, fruta tersa,  
y Lázaro lo traicionó con todos,

quienes lo asesinaron y, en su carne,  
para burlarse de él, pegaron plumas.

Le dieron, de advertencia, un vino rancio;  
para leer, un libro en blanco; encima,

un epitafio: El Hombre Bueno No  
Tiene Figura —como si supieran.

*THE GOOD MAN HAS NO SHAPE // Through centuries he lived in poverty. / God only was his only elegance. // Then generation by generation he grew / Stronger and freer, a little better off. // He lived each life because, if it was bad, / He said a good life would be possible. // At last the good life came, good sleep, bright fruit, / And Lazarus betrayed him to the rest, // Who killed him, sticking feathers in his flesh / To mock him. They placed with him in his grave // Sour wine to warm him, an empty book to read; / And over it they set a jagged sign, // Epitaphium to his death, which read, / The Good Man Has No Shape, as if they knew.*

## EL SITIO DE LOS SOLITARIOS

Dejen que el sitio de los solitarios  
sea un sitio de ondulación perpetua.

Se encuentre en alta mar  
sobre la rueda de agua oscura y verde,  
o en las playas,  
no debe cesar nunca  
el movimiento o ruido que hace el movimiento,  
el ruido renovado,  
la continuidad múltiple;

sobre todo, el que hace el pensamiento  
y su incansable iteración

en ese sitio de los solitarios,  
que debe ser un sitio de ondulación perpetua.

*THE PLACE OF THE SOLITAIRES // Let the place of the solitaires / Be a place of  
perpetual undulation. / Whether it be in mid-sea // On the dark, green water-wheel,  
/ Or on the beaches, / There must be no cessation / Of motion, or of the noise of  
motion, / The renewal of noise / And manifold continuation; // And, most, of the  
motion of thought / And its restless iteration, // In the place of the solitaires, /  
Which is to be a place of perpetual undulation.*

## RAMO DE ROSAS A LA LUZ DEL SOL

Digamos que es un tosco efecto: rojos negros,  
rosáceos amarillos, blancos anaranjados,  
mucho para ser algo más a la luz de sol

de la habitación, mucho para que la metáfora  
los cambie, muy auténticos; cosas que, al ser reales,  
hacen algo menor cuando se las figura.

Pero este efecto es una consecuencia del modo  
en que sentimos. No es real, por tanto, excepto  
nuestro sentido de él, del rojo más fecundo,

del amarillo como primer color, del blanco  
en que el sentido, como lo hace un hombre, se queda  
inmóvil, y es enorme, al concluir su verdad.

Cambia nuestro sentido de estas cosas y cambian  
ellas. No en la metáfora, sino en nuestro sentido  
de ellas. El sentido supera a la metáfora,

a los pesados cambios de luz. Es como un flujo  
de los significados que no tienen lenguaje,  
y de tantos de ellos como hombres existen.

Somos dos los que usamos las rosas como somos,  
únicamente al verlas. Esto es lo que las hace  
parecer a distancia del tacto del retórico.

*BOUQUET OF ROSES IN SUNLIGHT // Say that it is a crude effect, black reds, / Pink  
yellows, orange whites, too much as they are / To be anything else in the sunlight of  
the room, // Too much as they are to be changed by metaphor, / Too actual, things  
that in being real / Make any imaginings of them lesser things. // And yet this effect  
is a consequence of the way / We feel and, therefore, is not real, except / In our sense  
of it, our sense of the fertilest red, // Of yellow as first color and of white, / In  
which the sense lies still, as a man lies, / Enormous, in a completing of his truth. //  
Our sense of these things changes and they change, / Not as in metaphor, but in our*

*sense / Of them. So sense exceeds all metaphor. // It exceeds the heavy changes of the light. / It is like a flow of meanings with no speech / And of as many meanings as of men. // We are two that use these roses as we are, / In seeing them. This is what makes them seem / So far beyond the rhetorician's touch.*

## REAFIRMACIÓN ROMÁNTICA

Nada sabe la noche de los cantos nocturnos.  
La noche es lo que es como yo soy quien soy,  
y al percibirlo, puedo percibirme a mí mismo

mejor, y percibirte. Solo ambos podemos  
intercambiarnos cuanto tenemos para dar.  
Solo ambos somos uno, no así tú y la noche,

no así la noche y yo, sino tú y yo, a solas,  
tan solos y hondamente por nuestra propia cuenta,  
tan más allá de aquellas soledades fortuitas,

que la noche es el único fondo de nuestros seres,  
fieles en grado sumo a su ser separado,  
a la pálida luz que arrojamos al otro.

*RE-STATEMENT OF A ROMANCE // The night knows nothing of the chants of night.  
/ It is what it is as I am what I am: / And in perceiving this I best perceive myself  
// And you. Only we two may interchange / Each in the other what each has to give.  
/ Only we two are one, not you and night, // Nor night and I, but you and I, alone,  
/ So much alone, so deeply by ourselves, / So far beyond the casual solitudes, // That  
night is only the background of our selves, / Supremely true each to its separate self,  
/ In the pale light that each upon the other throws.*

## POSTAL DESDE EL VOLCÁN

Los niños que recojan nuestros huesos  
nunca sabrán que fueron, una vez,  
veloces como un zorro en la colina;

que en otoño, cuando las uvas tornan  
más recio al aire recio con su olor,  
tenían un ser que respiraba escarcha;

y menos supondrán que, con los huesos,  
dejamos mucho más, lo que aún constituye  
la visión de las cosas, todo lo que sentimos

sobre lo que miramos. Nubes primaverales  
se disipan arriba del palacio tapiado,  
más allá de la puerta, y la borrasca,

con un desánimo letrado, gime.  
Mucho tiempo supimos del aspecto  
del palacio; cuanto dijimos de él

formó una parte de lo que es. Los niños,  
entretejiendo aureolas florecidas,  
dirán nuestro discurso y nunca sabrán nada;

hablarán del palacio, en el que pareciera  
que quien ahí vivió dejó su espíritu  
tomando por asalto las paredes vacías,

una casa muy sucia en un mundo saqueado,  
sombras hechas jirones que llegaron a blancas,  
untadas con el oro del opulento sol.

*A POSTCARD FROM THE VOLCANO // B Children picking up our bones / Will never know that these were once / As quick as foxes on the hill; // And that in autumn, when the grapes / Made sharp air sharper by their smell, / These had a being, breathing frost; // And least will guess that with our bones / We left much more, left what still is / The look of things, left what we felt // At what we saw. The spring*

*clouds blow / Above the shuttered mansion-house, / Beyond our gate and the windy sky // Cries out a literate despair. / We knew for long the mansion's look / And what we said of it bécame // A part of what it is... Children, / Still weaving budded aureoles, / Will speak our speech and never know, // Will say of the mansion that it seems / As if he that lived there left behind / A spirit storming in blank walls, // A dirty house in a gutted world, / A tatter of shadows peaked to white, / Smearred with the gold of the opulent sun.*

## EL VIENTO CAMBIA

Esta es la forma en la que el viento cambia:  
como los pensamientos de un humano viejo  
que piensa todavía con impaciencia  
y desesperación.

El viento cambia así:  
como humana que no tiene ilusiones  
y aún sintiera por dentro cosas irracionales.

El viento cambia así:  
como humanos que vienen con orgullo,  
como humanos que vienen con enojo.  
Esta es la forma en la que el viento cambia:  
como humano, pesado y más pesado,  
al que le da lo mismo.

*THE WIND SHIFTS // This is how the wind shifts: / Like the thoughts of an old human, / Who still thinks eagerly / And despairingly. / The wind shifts like this: / Like a human without illusions, / Who still feels irrational things within her. / The wind shifts like this: / Like humans approaching proudly, / Like humans approaching angrily. / This is how the wind shifts: / Like a human, heavy and heavy, / Who does not care.*

## LA CASA, SOSEGADA; EL MUNDO, EN CALMA

La casa, sosegada; el mundo, en calma.  
El lector se hizo libro. La noche de verano

era como el consciente ser del libro.  
La casa, sosegada; el mundo, en calma.

Se dijeron palabras cual si no hubiese libro  
pero, sobre la página, el lector se inclinó,

quería inclinarse y, sobre todo, ser  
el erudito cuyo libro es cierto, y la noche

de verano, como una perfección de la idea.  
La casa, sosegada. Así tenía que ser.

El sosiego integraba el sentido y la mente:  
la entrada a lo perfecto por parte de la página.

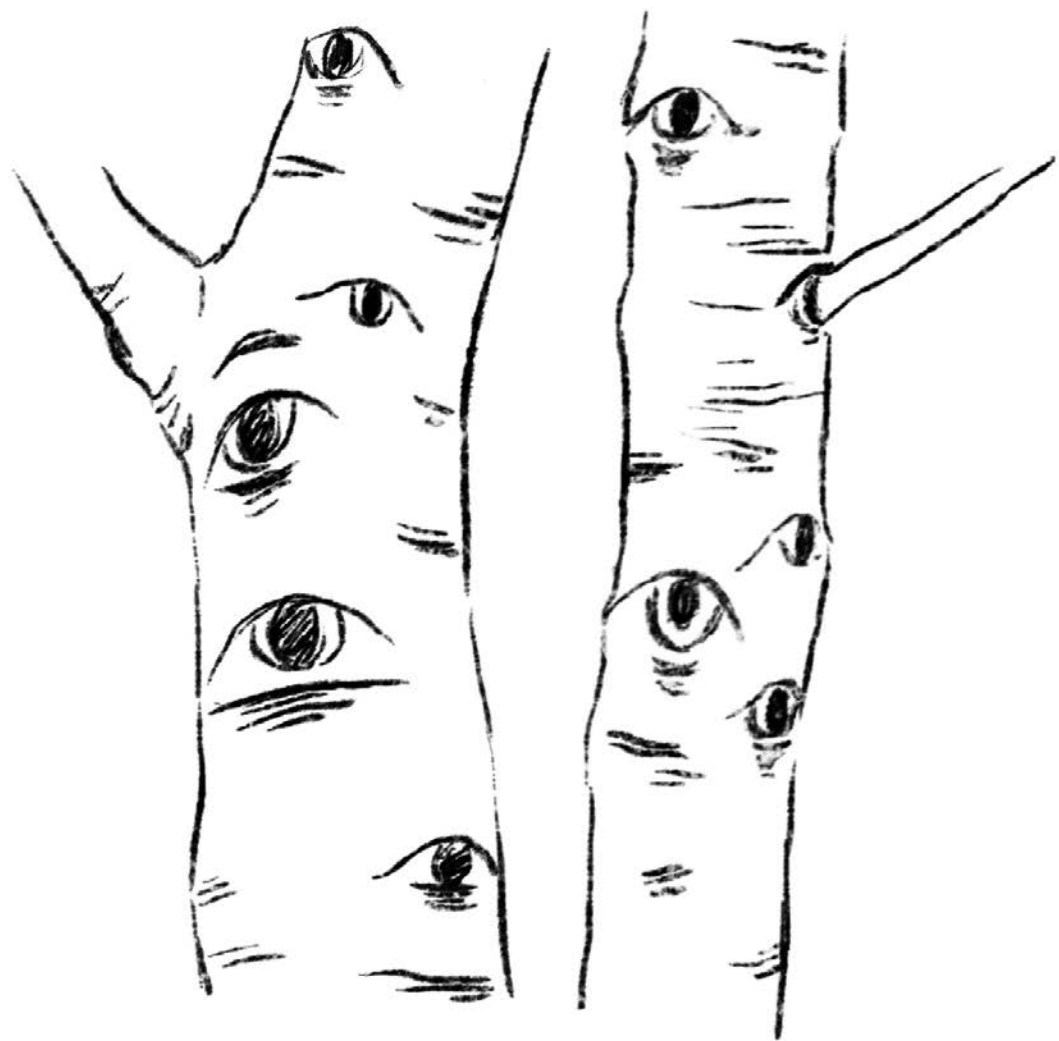
Y el mundo, en calma. En un mundo de calma,  
donde no hay más sentido, la verdad, en sí misma,

es calma y, en sí misma, es verano y es noche,  
el lector que a deshoras se inclina y lee ahí.

*THE HOUSE WAS QUIET AND THE WORLD WAS CALM // The house was quiet and the world was calm. / The reader became the book; and summer night // Was like the conscious being of the book. / The house was quiet and the world was calm. // The words were spoken as if there was no book, / Except that the reader leaned above the page, // Wanted to lean, wanted much most to be / The scholar to whom his book is true, to whom // The summer night is like a perfection of thought. / The house was quiet because it had to be. // The quiet was part of the meaning, part of the mind: / The access of perfection to the page. // And the world was calm. The truth in a calm world, / In which there is no other meaning, itself // Is calm, itself is summer and night, itself / Is the reader leaning late and reading there.*







## POESÍA MUNDO ANIMAL

POR ALEJANDRO CROTTO<sup>10</sup>

### I.

Se sabe: las ideas nacen dulces y envejecen feroces. Así, la intención luminosa de darle lugar a un enfoque procedimental se fue transformando en la estrecha insensatez de equiparar el poema a una máquina. Varios de esos manifiestos de hace cien años, que formatearon buena parte del siglo XX, están como atravesados por esa monomanía: el poema es una máquina y debe ser construido como tal. Para ejemplo cercano, este “membrete” de Gironde: “Un libro debe construirse como un reloj y venderse como un salchichón”. Dejemos de lado lo de vender un salchichón (que tiene su interés, por cierto): la concepción funcionalista es lo que me importa destacar. En el otro polo –un polo más primitivo, pero también más nuevo después del interlunio mecanicista– está la idea de pensar el poema como un ser vivo. Más precisamente: como un animal.

---

10 Alejandro Crotto nació en Buenos Aires en 1978. Publicó los libros de poemas *Abejas* (2009), *Chesterton* (2013), *Once personas* (2015) y *Francisco –un monólogo dramático* (2017).

Ahora bien, ¿en qué sentido un poema puede ser un animal?  
Ted Hughes escribe:

*Pienso en los poemas como un cierto tipo de animal. Tienen su vida propia, como los animales; es decir, parecen estar separados de cualquier persona, incluso de sus autores, no se les puede adherir ni arrancar nada sin mutilarlos o incluso matarlos. Poseen cierta sabiduría. Saben algo importante... algo que despierta nuestra curiosidad.*

Y agrega más adelante, en ese mismo ensayo que es sobre escribir poesía y que se llama “Capturar animales”<sup>11</sup>:

*¿Cómo puede un poema, por ejemplo, acerca de caminar bajo la lluvia, ser como un animal? Bueno, tal vez no se parece mucho a una jirafa, a un emú o a un pulpo o a nada que se pueda encontrar en un zoológico. Es mejor decir que es un ensamble de partes vivas movidas por un solo espíritu. Las partes vivas son las palabras, las imágenes, los ritmos. El espíritu es la vida que los habita cuando trabajan todas juntas. Es imposible decir cuál viene primero, si las partes o el espíritu.*

Esa imposibilidad sobre la que llama la atención Hughes está en el corazón de la pregunta clave: ¿qué son los animales? Un misterio, claro. Ya la misma palabra *animal* deja entrever el luminoso punto ciego: son materia animada y espíritu encarnado; individuos a la vez que especie. Y siempre en su presencia, antes que nada, la fascinación: están tan cerca y a la vez tan lejos de nosotros... Desde la fauna roja iluminada por el fuego en las antiguas cavernas hasta perdernos hoy en los ojos de un gato que nos mira. Escribe Óscar de Pablo:

---

11 Publicado en Hablar de Poesía #31 (julio 2015). Disponible en <http://hablar-depoesia-numeros.com.ar/numero-31/capturar-animales>

## PERSPECTIVA

En su caja de arena, nuestro gato,  
 nuestro gatito negro (que no mide  
 más de veinte centímetros),  
 me mira como el cielo  
 inmenso  
 miraría  
 al diminuto astrónomo  
 que intentara entenderlo.

2.

*Umwelt*, que suele traducirse por *mundo circundante*, es un concepto central del zoólogo y naturalista Jakob Johann von Uexküll (Keblaste, 1864-Capri, 1944). Fue un celoso anti-darwinista, pero una intuición suya es tan productiva para enriquecer nuestra visión del mundo como la intuición central del autor de *El origen de las especies*. (En ellos dos, por cierto, sentimos al naturalista como un hombre todavía cercano: alguien que no necesita para sus descubrimientos de un microscopio computarizado en el laboratorio de un campus universitario, sino ganas de aventura, un agudo poder de observación y una chispa genial.) El concepto de *Umwelt* nos hace notar que el sistema perceptivo de cada especie animal (incluyendo a los vegetales, claro) crea para cada una un mundo. Nos hace ver que el mundo sencillamente no es como nosotros creemos. El mundo es así como es para nosotros, claro, pero otros sistemas perceptivos viven literalmente en otros mundos<sup>12</sup>. No es solo

---

12 El *Umwelt* es a su vez parte de un concepto más amplio: la *adecuación a plan* (*Planmäßigkeit*). Se trata, básicamente, de una inversión del punto de vista: así como lo que llamamos materia es una interacción en el campo del espacio-tiempo, así las formas de vida son manifestaciones fisiológicas en un plano teleológico que solo podemos intuir *sub specie aeternitatis*. No hay evolución ciega, por lo tanto, sino desenvolvimiento pautado: nada está librado al azar, cada especie se ajusta en su desarrollo a ese plan.

que nuestro gato no vea nuestra taza roja como roja, o que a la noche nuestro gato pueda verla mientras nosotros no, o que el murciélago que entra de noche por la ventana abierta perciba la taza de una manera no visual que solo podemos imaginar, pero que ciertamente existe, ya que la esquivamos. El concepto de *Umwelt* abarca también la percepción temporal. La percepción mínima temporal, que von Uexküll llama “momento”, difiere de especie en especie: a los insectos que viven solo unos días (unos días que albergan para ellos la misma cantidad de “momentos” –si bien de otra duración objetiva– que nuestros ochenta años) los sucesos del mundo les parecen extraordinariamente lentos: “Así, la bala que sale volando de la pistola se mueve para ellos largamente en el aire. Ignoran que los árboles crecen, al igual que nosotros que crecen las montañas”. Para los árboles milenarios, en cambio, “las estaciones se suceden como para nosotros los días”. El mundo no es un mundo; o mejor: el mundo no es el mundo circundante humano, sino la fuente del armónico acorde de todas las perceptivas animales.

Veamos unos versos de César Mermet. Son sobre un perro que va oliendo las marcas de orina que dejaron otros perros:

(...)  
 con el vidente hocico el perro  
 persigue abecedarios dislocados en árboles y muros,  
 restituye en lecturas instantáneas  
 un fragmentario texto, evanescentes testimonios  
 de ausentes persistentes,  
 descifrando en el aire un palimpsesto,  
 la pululante estela, la saga tumultuosa  
 en volvedor olvido,  
 del numeroso clan que el mundo orina:  
 delectación, saludo, reencuentro a pata alzada

y siembra de aquí estuve,  
 en numinosos sitios convocantes.  
 Remonta el perro difusos parentescos,  
 el linaje, la crónica, el ácido mensaje  
 de olores solidarios y entusiastas.  
 Tenaz, certero, el perro sigue  
 contradictorios rumbos, inspiraciones diagonales;  
 pero actuando conjura el habitado tiempo,  
 teje y reintegra una coral figura,  
 leva un urgente censo  
 de espectros fraternales que invoca remedando,  
 y puntualiza, suma, funda especie,  
 el júbilo en la especie,  
 y él es la especie rescatada,  
 toda la tribu, la memoria entera;  
 y en temblorosa epifanía,  
 él es total, el uno en muchos  
 y todos los transitivos en el uno.  
 (...)

El poema se llama “Epifanía del perro” y no trata de la epifanía que nos puede producir ver un perro (como, por ejemplo, “Inagotable asombro” de Gironde), sino que el poema es la epifanía vivida por un perro, su comprenderse perro al percibir mediante el olfato a otros perros. Todo el poema está asomado a ese mundo olfativo y a la rudimentaria psicología capaz de ese luminoso reconocimiento. Construido así el perro desde su propia perritud, será visto después desde afuera para cerrar el poema: “Ahora el perro, sentado, se relame. / Altiva la cabeza, rotunda convencida, iluminada” dicen los versos que abren la siguiente estrofa. ¿No dilatan acaso así los poemas –mediante nuestra participación imaginativa en su realidad– nuestra experiencia? ¿No hacen de ese modo más rico, más diverso nuestro mundo?

3.

Contemporáneo casi exacto de Jakob von Uexküll, el filólogo y zoólogo escocés D’Arcy Wentworth Thompson (1860-1948) fue otro admirable objetor del darwinismo. No es que negara las pruebas de la acción mecánica de la selección natural, claro; lo que le molestaba era que alguien creyera que la musaraña que medró cuando cayeron los dinosaurios sea en algún sentido menos evolucionada que una jirafa, por ejemplo. En el fondo, al igual que von Uexküll, rechazaba a Darwin desde una visión de eternidad. Es como dice Wittgenstein: “La obra de arte es el objeto visto *sub specie aeternitatis*”, y el universo –objeto por excelencia– visto desde la eternidad es un todo integrado: nuestra teoría de un desarrollo regido por el azar se debe a nuestra imposibilidad de ver desde afuera del tiempo –en un glorioso instante continuo– el cumplido desenvolvimiento de lo Uno según la secreta ley de sus leyes.

En 1917, D’Arcy Thompson publicó un monumental tratado de ochocientas páginas: *Sobre el crecimiento y la forma*, que ampliaría en una reedición de 1942. No era su primera publicación, si bien sí su primera obra científica: antes había publicado una traducción de la *Historia de los animales*, de Aristóteles, y dos volúmenes con comentarios sobre todos los peces y las aves que aparecen en los textos clásicos griegos. El libro es desmesurado, mansamente genial. En su capítulo más famoso, el noveno –“Sobre la teoría de las transformaciones o la comparación de las formas relacionadas”–, se explica que si tomamos un constituyente de una especie animal (por ejemplo la pelvis de un ave), lo disponemos sobre un eje cartesiano y realizamos sobre ese eje algunas alteraciones azarosas, se obtiene un hueso que ya existe o existió, un hueso ya modulado en otras



especies de aves. Esas formas, esas diversas expresiones de lo mismo, son las llamadas “formas relacionadas”.

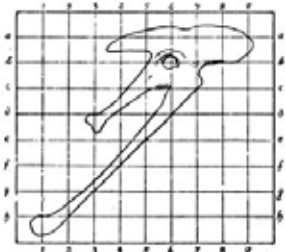


Fig. 532. Pelvis of *Archaeopteryx*.

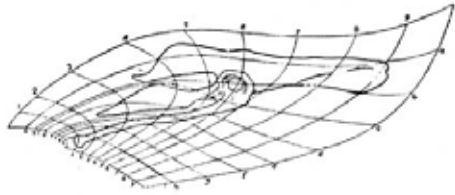


Fig. 533. Pelvis of *Apatornis*.

En algunos casos, la relación de las formas abarca los cuerpos completos, así por ejemplo, en algunos peces:

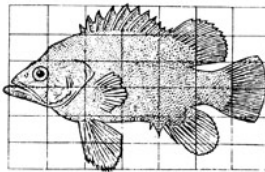


Fig. 150. *Polyprion*.

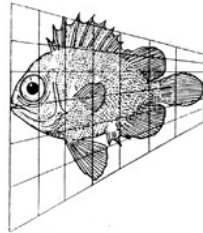


Fig. 151. *Pseudopriacanthus altus*.

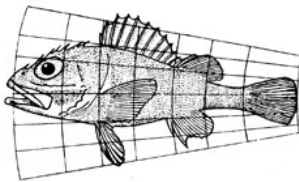


Fig. 152. *Scorpaena* sp.

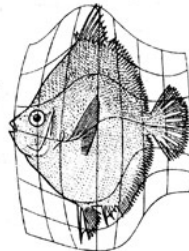
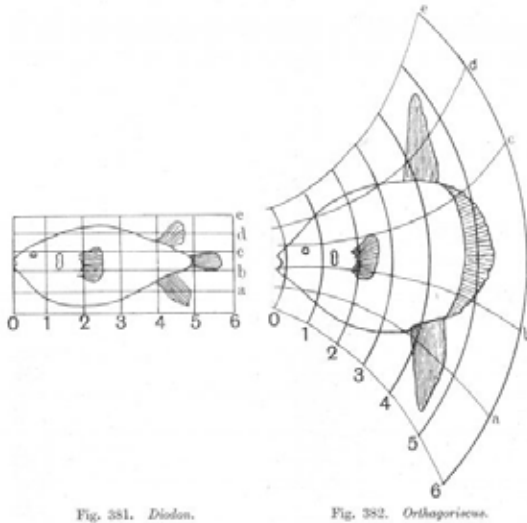


Fig. 153. *Antignonia capros*.

O esta otra, donde la variación es más compleja, siempre dentro de una sencillez esencial:

Fig. 381. *Diodon*.Fig. 382. *Orthogoriscus*.

Hay muchos otros ejemplos de estas felices formas relacionadas en el capítulo: huesos de reptiles, cráneos de distintos mamíferos... La participación de la poesía en el mundo animal trasciende desde esta luz la identidad entre animal y poema para proyectarse en una especie de “árbol de la vida” poético. Los poemas son ahora algo así como variadas encarnaciones de una misma fuerza operante que no está en ninguna de ellas en particular, sino en todas y en cada una.

Así, Pedro Soto de Rojas escribe en el siglo xvii una égloga. Al comienzo el pastor invita tópicamente a su amada a que se vaya a vivir con él en la naturaleza (“vente, hermosa pastora, / vente a los anchos horizontes míos...”), y –después de la esperable promesa sobre la abundancia de frutas, miel y leche que tendrá a su disposición–, comienza a prometer también

distintos animales, primero domésticos, luego salvajes y quiméricos, y dice, en un momento de esa extravagante enumeración, que él le traerá “de mi venablo herido”:

al colmilludo jabalí cerdoso.

Detengámonos unos segundos en la espléndida inmediatez de ese verso, en su concreto espesor material, en su animalidad. Se trata ahora también de comprender y sentir cómo la fuerza operante de su concreción es la misma que, dentro de las variaciones de su ley, engendra la criatura livianísima que escribe Neruda muchos siglos después al principio de su “Oda al picaflor”.

Al colibrí  
volante  
chispa de agua,  
incandescente gota  
de fuego  
americano,  
resumen  
encendido  
de la selva...

No se trata solamente de que el pulso rítmico de ambas criaturas sea el mismo: ambas son formas relacionadas de una misma sorpresa feliz, de una misma intensidad admirada.

4.

Esta concepción animal de la poesía me ha ayudado, según creo, a escribirla algunas veces. Concebir el poema como un ser animado que debe ser configurado por la fuerza del idioma me resulta mucho más fructífero que concebirlo como un objeto verbal a construir. Y también más verdadero. Un poema no se crea desde la mera inteligencia procedimental: se trata, escribir

poesía, de algo más misterioso, se trata de llevar el poema al lugar donde parece modularse por sí mismo.

Comparto algunos ejemplos propios. Podemos imaginar, dentro de esa concepción animal del poema, que su estructura métrica es algo así como el esqueleto. Ahora bien, el endecasílabo en sus formas acentuales más recurrentes tiene adentro o bien un heptasílabo (“*resumen encendido* de la selva”) o bien un eneasílabo (“*al colmilludo jabalí* cerdoso”); entonces una forma relacionada del endecasílabo –que descubrí mientras escribía– podría ser la de un verso de quince sílabas que proporcionalmente llevara adentro o bien un endecasílabo (“*Esa fuerza que fija los colores* en las flores”) o bien un tridecasílabo (“*pero el acero de su amor me atravesaba* toda”). En mi experiencia, escribir algo que esté vivo tiene mucho que ver con encontrar nuevas modulaciones formales desde una necesidad íntima. Ese verso de quince sílabas (no acentual como el de los modernistas, sino métrico) terminó encarnando buena parte de un monólogo dramático en la persona de Simone Weil. Dentro del ritmo isosilábico que el principio del poema requería, pude experimentar algunos efectos de este verso:

Porque esto quiso su ávida bondad: marcarme suya.

Y lo hizo emboscándose un verano de mi infancia  
 en los fresnos, filtrándose en el viento de las hojas,  
 susurrando su música imposible y verdadera  
 en mis pobres oídos, seduciéndome, tendiéndome  
 la trampa en que quería que cayera. Y yo caí...

Una nueva forma relacionada apareció después en la escritura de otro monólogo dramático, un “sermón de la hormiga” en boca de Francisco de Asís. Había que describir, en el poema, la hormiga que el santo miraba en la palma de su mano y les mostraba a sus

oyentes (“Y yo les aseguro / que ninguna catedral es más grande que esta hormiga. // Esta hormiga que ahora se acicala / en la palma desnuda de mi mano. // Porque las catedrales las construyen los hombres / piedra a piedra; / pero a esta hormiga, Dios. // Ninguna catedral está más finamente trabajada” decían los versos inmediatamente anteriores), y en la escritura surgió la idea de retomar el ritmo imparisílabo “cortado” del picaflores de Neruda y de cruzarlo con rimas de paronomasia vocálica (de modo que variara la vocal acentuada y *cabeza* rimara por ejemplo con *maciza*). Es entonces –cuando encuentro un pulso nuevo, engendrado en la tradición– que el poema me parece estar configurándose a sí mismo, como si uno asistiera al desarrollo de una criatura viva:

una estructura  
 fiera  
 y delicada  
 entretejida  
 con carbón  
 y azafrán;  
 la cabeza  
 maciza  
 toda  
 pulida  
 y cada  
 antena  
 es una  
 oscura  
 manera  
 de captar,  
 de ir  
 percibiendo  
 el mundo.  
 Abajo,  
 el ojo  
 un fijo  
 punto

santo:  
negrísima  
milésima  
de vida  
concentrada.

Gota absoluta...

De eso se trata, creo, escribir poesía, o al menos una feliz manera de escribir poesía. De convocar en la escritura a esas fuerzas que engendran nuevas formas vivientes. Partir –por poner un último ejemplo propio– desde el tigre de Blake y buscar nuevas formas relacionadas (en el caso, variaciones compactadas del soneto) para encontrar el animal cuya principal característica es su tremenda potencia mansa, expectante. O al menos intentarlo, claro:

ASÍ

Que sea pura desmesura compactada.  
Armada la cabeza a ras del piso.  
Macizo, la piel gruesa, un poco cosa:  
una forma monstruosa de belleza.

Mucho, inquietante, gris blindado.  
Potente, amontonado hacia delante.  
Monte indolente. Así: rinoceronte.

# EL CORAZÓN ES UN CAZADOR SOLITARIO

SOFÍA DE LA VEGA <sup>13</sup>

## CAJÓN DE NARANJAS

Estamos calladas en la mesa de la cocina,  
se caen las naranjas de los cajones  
que acabo de traer del camión.  
Una a una encienden el piso  
todo blanco.  
Hablamos de papá y de cuánto extrañamos  
que nos dé respuestas a todo.  
Pasó muy lento el tiempo en esta casa,  
quiero salir y cruzar las montañas,  
detrás de los basurales,  
en los ríos oscuros.  
Ahora nado aunque mi cuerpo se sienta incómodo,  
creo y me hundo en ese poquito de agua,  
que era todo mar,  
las montañas eran islas, decías,  
y lo siguen siendo.  
Todo está tieso por el polvo,  
en la caja, las naranjas  
son ecos de brillos naturales.  
El tiempo comienza a pasar más rápido,  
mi piel está dura y no puedo respirar.

---

13 Sofía de la Vega nació en San Miguel de Tucumán en 1993. Es Profesora de Letras por la Universidad Nacional de Tucumán. Organiza el Festival Internacional de Literatura Tucumán (FILT) desde 2015. Publicó *Blancas y plateadas* (2018) y *La idea es vivir cerca pero no encima* (2019). El título de la presente selección de poemas está tomado de la novela homónima de Carson McCullers.

## CAZADORA

*Mi padre y mi madre eran sombras dispares  
que, ahora, muertas acaso se encuentran más*

JOSÉ WATANABE

Miro cómo subís la escalera de mi nuevo departamento,  
gritaste mi nombre  
cuando estaba abriendo la puerta.  
Una montaña seca aparece en mis ojos,  
zapatos llenos de piedras diminutas,  
el pelo sucio y cálido.

¿Acaso no corrimos hacia el mismo lugar?  
Los animales se arrastran como en otro tiempo,  
sólo que ahora hace frío  
y las sombras de los rascacielos  
no me dejan ver tus manos.

Repito en voz alta:  
El corazón es un cazador solitario.  
*The heart is a lonely hunter.*  
Este es un manifiesto para las montañas,  
aunque me sonreíste en el mar.

La mesa está preparada para que nos sentemos  
a una distancia considerable.  
Esta es la casa en la que yo me imaginaba vivir,  
te escucho en la cocina mientras  
hago el café con movimientos suaves.

A los 25 años se empieza a sentir la finitud.  
Mi cuerpo cae sobre la escalera,  
yo subo por el ascensor.  
Ahora sos una máquina de recibir  
todo lo que el mundo te da.



## LA MONTAÑA

Soy una planta de balcón  
lista para caer  
en el cemento gris.  
Me atrevo a decir que las circunstancias  
prepararon este desborde.  
No soy la poeta del litoral  
que mira el río y se tranquiliza.  
Estoy en busca de imágenes:  
hombres de ojos rojos  
recogen frutas inmaduras al pie del cerro,  
dos yeguas hacen el amor en un barrial,  
mellizos juegan con la ropa de sus hermanos difuntos.  
¿Qué quieren decir las señales de esta ciudad?  
Siempre supe que era parte de otra cosa,  
extranjera,  
mi tono es anticuado y viene del futuro.  
Experimento sentencias de amor casi a diario  
y miro cómo todos los perros  
son hermosos cerca tuyo,  
¿alguna vez podré tocarlos?  
¿Son ellos a quienes verdaderamente sigo?  
Todavía estoy lejos  
pero arriba  
o abajo  
nunca a una distancia horizontal.  
Pelando papas sobre mi estómago,  
siento piedras que caen en mis pies,  
una foto de mis padres en mi cabeza  
me golpea.  
Por la tarde, salgo al balcón  
y barro lo que queda.

## VACAS QUE SON ÁNGELES

Un santo escala una montaña,  
arrastra su cuerpo que nunca se quiebra.  
Mira fijo al sol sin parpadear.

Todo lo que desea se alimenta de los árboles.  
Una loba se acerca y huele su boca,  
ninguno quiere irse  
por eso los dos se van juntos.

El cielo está despejado  
y las mujeres abajo de la montaña  
lavan los pies de sus hijos.

Un cóndor parece un halcón,  
un santo parece un hombre,  
los ángeles son vacas.

## ENTREVISTA A TED HUGHES

DRUE HEINZ

*Ted Hughes (Inglaterra, 1930-1998) es uno de los poetas más extraordinarios del siglo veinte. Mientras se desvanecen las polémicas en las que se vio envuelto tras el suicidio de su primera mujer, Sylvia Plath, más y más entidad va ganado su poesía, viva: violenta y al mismo tiempo delicada, como la naturaleza. Compartimos unos fragmentos de la entrevista –inédita en castellano– que Drue Heinz le hiciera a Ted Hughes para la Paris Review en 1995. Y luego el poema “The Offers”, publicado en Howls & Whispers, un libro casi secreto que Hughes publicó para sus amigos en una edición de solo cien ejemplares en 1998, al final de su vida. En ese poema, una suerte de apéndice a las Birthday Letters, Hughes imagina tres breves encuentros con Sylvia Plath después de que ella muriera.*



**Entrevistadora**

¿Recuerda cuándo empezó a escribir?

**Hughes**

Tenía catorce años cuando descubrí los poemas de Kipling. Estaba obsesionado con su ritmo. Su entramado rítmico, mecánico, me cautivó por completo. Empecé entonces a escribir poemas rítmicos, largas sagas con ritmos a lo Kipling. Y se los mostré a mi profesora de Lengua -una joven

**“MI ENTRENAMIENTO CONSISTÍA EN LO OBVIO: APRENDER DE MEMORIA LOS POEMAS QUE ME GUSTABAN, IMITARLOS, LEERLOS Y RECITARLOS EN VOZ ALTA”**

de poco más de veinte años, interesada en la poesía. Yo tenía entonces catorce años, quince. Y era muy sensible, obviamente, a cualquier forma de aliento referida a mi escritura. Recuerdo que ella –probablemente intentando decir algo que me alentara– señaló algunos versos del poema y dijo: Esto es muy... interesante. Y agregó: es verdadera poesía. Se refería a un adjetivo inusual aplicado al percutor de un arma de caza en el poema. Ese me

sigue pareciendo un momento crucial. De pronto yo estaba muy interesado en producir más de ese tipo de cosas. Y al poco tiempo –a esa edad todo sucede muy rápido– empecé a pensar que tal vez eso era lo que quería hacer. Y cuando tenía dieciséis años, era lo único que quería hacer.

Mi entrenamiento consistía en lo obvio: aprender de memoria los poemas que me gustaban, imitarlos, leerlos y recitarlos en voz alta. Leer poesía en voz alta me producía una especie de euforia. Mis mayores placeres habían sido pescar y cazar, pero fui dejándolo de lado mientras me iba interesando más y más en la poesía. Seguía yendo al bosque, pero para sentarme a leer, cuchicheando con mis libros. Recuerdo que así leí *La reina hada*, de Spencer. Todo Milton. Y tantas otras cosas... Se volvió una especie de hobby, un hábito. Y al mismo tiempo intentaba escribir. Esa misma profesora

de Lengua me prestó su libro de Eliot y me dio tres o cuatro poemas de Hopkins. Y después empecé a leer a Yeats. Encontré en la tercera parte de su poema “Los vagabundeos de Oisín” el tipo de métrica que estaba buscando. Yeats me introdujo en el mundo de los mitos irlandeses y el folclore irlandés y cosas relacionadas con el ocultismo. Yeats fue mi pasión principal en poesía a lo largo de mis años en la universidad. Yeats bajo el manto protector de Shakespeare y de Blake. A los veintiún años, mi canon estaba ya fijado: Chaucer, Shakespeare, Marlowe, Blake, Wordsworth, Keats, Coleridge, Hopkins, Yeats, Eliot. No había leído prácticamente nada de poesía norteamericana, salvo a Eliot. Tenía las obras completas de Whitman, pero no sabía cómo leerlo. El único poeta extranjero que conocía era a Rilke. Me fascinaba. Mientras hice el servicio militar leía y releía dos antologías de sus poemas. Veía

**“EL ÚNICO POETA  
EXTRANJERO QUE  
CONOCÍA ERA A RILKE.  
ME FASCINABA”**

Shakespeare, Marlowe, Blake, Wordsworth, Keats, Coleridge, Hopkins,

los universos de posibilidades que podían desplegarse a partir de su poesía. Pero no veía cómo podría yo entrar en ellos. Tenía también una Biblia, que me había dado mi madre. Era una especie de antología bíblica: los Salmos, Jeremías, El cantar de los cantares, Proverbios, Job y fragmentos de otros libros, todo dispuesto como si fuera verso libre. Leía toda la poesía contemporánea que podía, pero más allá de Dylan Thomas y Auden, no lograba interesarme. No parecía que me pudiera conducir a ningún lado, o quizá yo simplemente no estaba preparado para leerla.

### Entrevistadora

¿Cuánto le lleva escribir un poema? Imagino que depende de la longitud y de otros factores, pero de todos modos...

### Hughes

Si miro hacia atrás mi propia obra, veo que los mejores me tomaron solo el tiempo

**“MI EXPERIENCIA ES QUE LOS POEMAS QUE SURGEN DE PRONTO Y ESCRIBO INSTANTÁNEAMENTE POR LO GENERAL NO ADMITEN CAMBIOS: ESTÁN TERMINADOS”**

que me tomó materialmente escribirlos; los menos satisfactorios, algo así como dos o tres años, o a veces menos, pero siempre al menos unos días de trabajo intenso y luego diversas correcciones a lo largo de los meses. A algunos de ellos me gustaría seguir cambiándolos.

### Entrevistadora

¿Se puede decir alguna vez que un poema está terminado?

### Hughes

Mi experiencia es que los poemas que surgen de pronto y escribo instantáneamente por lo general no admiten cambios: están terminados. Hay un poema mío, uno bastante antologizado, “Halcón en reposo”. Lo escribí de un tirón tal como lo iba visualizando en mi interior. Tiene una palabra en el medio de la que no estoy convencido. Cuando lo recito,

siempre siento una duda interna cuando llego a ella porque tengo que decidir si usar esa

palabra en singular o plural y sé que ninguna de las dos está bien.

### Entrevistadora

¿Puedo preguntarle por su relación personal con otros poetas? Usted conoció a Auden y a Eliot.

### Hughes

Con Auden conversé dos veces. La primera fue en un festival de poesía en 1966. No fue una conversación realmente. El me preguntó: “¿Cuál es su opinión sobre el *Anathemata* de David Jones?”. Respondí: “Es una obra genial, una obra maestra”. “Así es”, me dijo. Eso fue todo. La otra vez él estaba indignado con Neruda. Léían juntos en un festival en Londres, y les habían pedido que leyeran doce, quince minutos cada uno. Auden leyó exactamente el tiempo que le habían asignado. Neruda leyó, además de los quince minutos, media hora más, aparentemente de un papelito de diez centímetros. Escuché su diatriba. Auden y

Neruda murieron con menos de una semana de diferencia en septiembre de 1973. La revista de izquierda *The New Statesman* puso en su portada a Neruda, y metió a Auden en un rincón de las páginas interiores. Eso me dolió, más allá de que Neruda me parece un poeta mayor. Yo leí ávidamente a Auden a mis veinte años, y mucho de su trabajo me parece admirable. Lo admiro —tiene algo de Goethe, algo así como un estremecimiento brillante en sus observaciones. Pero no lo siento cercano en términos poéticos. No estamos interesados en las mismas cosas. A Eliot tampoco lo frecuenté demasiado. Una vez él y su mujer Valerie nos invitaron, a Silvia y a mí, a cenar. Estábamos un poco aterrados. Por suerte también estaba Stephen Spender, que hizo que todo resultara natural. De esa cena recuerdo sus constantes y breves observaciones humorísticas, su lentitud para comer, sus manos,

“ELIOT ME PARECE UNO DE LOS GRANDES. UNO DE LOS POCOS POETAS GRANDES”



que eran grandes. Una vez le pregunté si los *Paisajes*, esas hermosas, breves piezas, tan distintas al resto de su obra, eran una selección de otras muchas inéditas. “No, esas son las que hay; me vinieron de pronto, es un misterio”, me dijo. Eliot supera enormes obstáculos con asombrosa facilidad... ¿y cómo decide los cortes, cómo encuentra sus formas? Me parece uno de los grandes. Uno de los pocos poetas grandes.

**Entrevistadora**

¿Qué opina usted de Ezra Pound? ¿Le gustaba?

**Hughes**

Sí, me gustaba. Y me gusta. Pero su personalidad no me fascina como sí lo hace, por ejemplo, la de Eliot o la de Yeats. Quizá porque su desarrollo interior se vio mezclado con una militancia que terminó imponiéndosele desde fuera. Quizá uno retrocede ante lo que percibe como una

desintegración. Pero muchas de sus páginas de versos me parecen maravillosas en muchos sentidos.

**Entrevistadora**

¿Qué opina de la poesía confesional, y de la tendencia de que más y más poetas trabajen según esos parámetros?

**Hughes**

Goethe habló de su obra como una gran confesión, ¿verdad? Y podríamos decir lo mismo en un sentido amplio sobre la obra de Shakespeare: un profundo examen de conciencia, una

“ESO ES LO MÁS  
PLACENTERO, CREO:  
NUNCA SABER QUÉ ES LO  
QUE TERMINARÁ  
SUCEDIENDO, VERSE  
SORPRENDIDO”

profunda auto-  
acusación: una  
confesión com-  
pleta, desnuda  
y directa, creo,

cuando se la mira con atención. Tal vez sea siempre así con cualquier texto que tenga verdadera vida poética. Tal vez toda la poesía, en tanto nos conmueve y nos pone en contacto con nosotros mismos, es la revelación de algo que el

escritor tal vez no desea en verdad decir pero que necesita comunicar, sacárselo de encima. El escritor tal vez no se anima a ponerlo en palabras, por lo tanto eso se va filtrando oblicuamente, disimulado en analogías. Tal vez sin esa confesión secreta no tenemos un poema. Si la mayoría de la poesía no parece confesional es porque las estrategias de ocultamiento pueden ser muy efectivas. Las analogías disimuladoras pueden ser tan atractivas que parecen ser algo en sí mismas y atraer en sí mismas la atención, pero al fondo del *Paraíso perdido* y de *Sansón luchador*, por ejemplo, Milton nos cuenta aquello por lo que casi fue ejecutado. Algunas de las piezas más logradas de Robert Lowell en sus *Estudios del natural*, algunos de los poemas de Anne Sexton, algunos de los poemas de Silvia [Plath] son el modo deliberado en el que ellos despojaron esas

analogías veladoras.

### Entrevistadora

¿Puede contarnos algo más sobre cómo se originan sus poemas y cómo empieza a escribirlos?

“EN MI OPINIÓN, LO MEJOR DEL ASÍ LLAMADO VERSO LIBRE ASPIRA SIEMPRE A ESA INEVITABILIDAD FORMAL”

### Hughes

Todo empieza con una especie de intuición abstracta, algo así como una punta de madeja de una idea. Si puedo sentir detrás un impulso latente, algo cargado que siento que se puede canalizar, entonces simplemente me lanzo. Generalmente sucede –casi siempre, le diría– que una vez que he comenzado las cosas toman un rumbo totalmente diferente. El disparador ha desaparecido y estoy inmerso en aquello que estaba allí esperando. Y luego las cosas suelen irse ramificando. Eso es lo más placentero, creo: nunca saber qué es lo que terminará sucediendo, verse sorprendido. Una vez que comienzo con algo, por lo ge-

neral lo termino. O más bien continúo terminándolo a medida que presto atención a sus necesidades. Así puedo estar días, meses. Muchas veces es sólo después de mucho tiempo que logro ver qué es lo que es. Y entonces lo termino de un tirón, por lo general sacándole cosas.

### Entrevistadora

¿Cuál es su opinión sobre el verso libre en oposición al verso formal?

### Hughes

Por la manera en que se plantea la pregunta pareciera que “formal” significa métrica regular, estrofas regulares y, en gran parte, rima. Pero la palabra “formal” también sugiere algo más abstracto que no tiene que ver con esos dispositivos específicos. Sugiere cualquier tipo de forma regida por una poderosa e inflexible ley interna que el escritor encuentra que *debe* obedecer. Esa clase de forma más profunda y ocul-

ta, aunque no recurra a la métrica regular ni a las estrofas regulares ni a la rima no puede de ningún modo ser llamada “libre”. Tomemos cualquier pasaje de *La tierra baldía* o de *Marina*, de Eliot. Cada palabra de esos poemas está cuidadosamente encastrada de acuerdo a esa ley interna tan profundamente como se puede estarlo. La música de esas palabras, la música causada por el tono, el ritmo, las inflexion-

“¿Y QUÉ HABRÍA SIDO DE WHITMAN SI HUBIERA SEGUIDO ATADO A SUS SOSAS RIMAS?”

es... todo eso es, en cierto sentido, absoluto, inalterable, una perfecta comprensión debida a esas inusualmente poderosas fuerzas poéticas. Hay muchos otros ejemplos: el *Jubilate Agno* de Smart, cualquier tirada de Shakespeare en pentámetros no rimados, la prosa de Shakespeare. En mi opinión, lo mejor del así llamado verso libre aspira siempre a esa inevitabilidad formal —una forma fija, inalterable, musical y sin embargo oculta.

Una diferencia fundamental entre este tipo de verso y el verso regular, isosilábico y con estrofas fijas, es la forma en la que posiciona al lector en la primera lectura. El verso regular lo coloca ante terreno conocido, el poema tiene un aspecto amigable y familiar. Pero cuando no hay nada de lo conocido —ni métrica fija, ni disposición en estrofas regulares, ni rima obvia al final del verso— el lector necesita involucrarse más, buscar lo que está oculto, ir más hondo en las leyes musicales que gobiernan ese poema. Para eso se requiere tiempo, repetidas lecturas, e imaginación poética. Pero si esa ley oculta está allí, como lo está en Eliot, en Shakespeare, en Smart, tarde o temprano eso irá abriéndose camino en la mente del lector, y el lector empezará a reconocer la presencia de esta forma absolu-

**“Y NO HAY QUE OLVIDAR LO QUE SEÑALÓ PRIMO LEVI: EN EL CAMPO DE CONCENTRACIÓN, CUANDO EL DESENTERRAR POEMAS DE SU MEMORIA FUE PARA ÉL ALGO DE CRUCIAL IMPORTANCIA, LOS POEMAS DE FORMAS FIJAS RESULTARON SER MÁS LEALES, MÁS ÍNTIMOS”**

ta, interior. Ahora si esa forma interna no existe, el poema nunca atrapará al lector. Podrá interesarlo e incluso entusiasmarlo en la primera lectura, pero ese entusiasmo se irá desvaneciendo. El lector notará la ausencia de necesidad interna, notará que el poema podría muy bien ser de esa manera o de otra... notará la ausencia de un patrón formal de fuerzas ocultas. Entonces el poema ya no será más leído. Y a la larga les sucede lo mismo —ser rechazados y olvidados— a la mayoría de los versos estrictamente formales si carecen de esa necesidad interna. Los poemas metrificados y rimados, para perdurar y atrapar al lector, deben tener tan acabadamente lograda la estructura formal aparente como lograda la música oculta de su ley. Dicho esto, uno tiene entonces

que posicionarse con respecto a intentar usar o no los recursos de la métrica regular, las estrofas, la rima. El mayor argumento para no usarlos, creo, es obtener acceso para la extraordinaria variedad de patrones musicales que, caso contrario, quedan afuera. Imaginemos que Shakespeare se hubiera limitado a los sonetos y a los poemas rimados, sin aventurarse en la prosa ni en los pentámetros sin rima, con esos increíbles juegos musicales en sus diálogos. Imaginamos qué podría haber surgido del siglo dieciocho inglés si los pareados no hubieran sido hasta tal punto la forma dominante. ¿Y qué habría sido de Whitman si hubiera seguido atado a sus sosas rimas? Este argumento suena muy convincente. Pero el argumento principal para trabajar con rima, estrofas y métrica regular también es muy convincente. No se trata sólo de que estos dispositivos

estimulen la imaginación — cosa que por cierto hacen a cierto nivel—, sino sobre todo el extraño placer de construir el cofre y el tesoro. De construir una medallón con su joya y un retrato. El placer de construir una caja de periscopio con los espejos dispuestos con precisión. Hay un misterio, estoy seguro. Tal vez se trate de una satisfacción matemática. Lo vemos en la poesía tradicional, de raíz popular: basta alterar el metro o la rima para que todo su encanto se pierda. Y no hay que olvidar lo que señaló Primo Levi: en el campo de concentración, cuando el desenterrar poemas de su memoria fue para él algo de crucial importancia, los poemas de formas fijas resultaron ser más leales, más íntimos, y si no recuerdo mal, él dijo incluso que le resultaron más consoladores. Es algo a tener en cuenta.

(TRADUCCIÓN: LEÓN VILA)



# EL RINOCERONTE DE DURERO: DIARIOS

POR NAHUEL LARDIES<sup>14</sup>

11/4/16

Hojeo un libro del poeta escocés John Burnside. Elijo “Dürer’s ‘Rhinoceros’” para ensayar una versión. La hago rápido, arrodillado junto a la cama que uso de escritorio. Termino acalambrado. Esta es la primera versión, que mando al correo electrónico grupal de un taller:

## EL RINOCERONTE DE DURERO

Esta es la bestia que imagina: triste  
y peligrosa, tan disímil a ella misma  
que le calzó armadura y un cuerno extra  
para hacerla creíble.

Un animal *de oído*  
vacila al borde de la matemática,  
nos lleva al cuadro del Caballero y la Muerte;  
y precisión es menos de lo que pretendió  
al tomar tinta y pluma, darle nombre a las partes  
deliberando sombras por el cráneo y el vientre,  
como esa oscuridad entre las plumas  
de las alas de un ángel.

---

<sup>14</sup> Nahuel Lardies nació en 1987.

Nunca vio la criatura por sí mismo  
 sino que la trazó desde un boceto  
 o desde la brumosa descripción de alguien;  
 y si bien pudo haber oído al barco  
 hundirse con la bestia que portaba,  
 no pensó en dibujar esa lenta caída  
 por el agua, al ahogarse,  
 estirando su cuello para ver  
 filtrarse entre la sal y el cielo  
 esa salvaje luz de la Creación.

Se me hace notar que “y si bien pudo haber oído al barco / hundirse con la bestia que portaba” debe significar en su original inglés algo como “y si bien pudo haber oído sobre el barco/ que se hundió con la bestia que portaba...”. Vuelvo a los versos en inglés: *and though he must have heard the ship capsized / bringing it....* Desde la literalidad del poema se puede leer lo que yo traduje, pero el sentido es otro. De todos modos, respondo justificando mi versión: “La escucha (‘y si bien pudo haber oído’) atiende a ese momento de soledad previo a que Durero dibuje al rinoceronte, cuando decide qué plasmar y qué no. Resumiendo: mi Durero escucha *al* barco, no *sobre* el barco. Incluso podría poner: «y si bien pudo haber oído hundirse adentro suyo / al barco con la bestia que portaba» o «y si bien pudo haber oído al barco adentro suyo / hundirse con la bestia que portaba». También el final es bastante mío: ‘estirando su cuello para ver / filtrarse entre la sal y el cielo / esa salvaje luz de la Creación’. La infidelidad, acá, es medular”. Y el anacronismo flagrante, además.

No resulto convincente. Se me responde: “Al ser real la anécdota del barco que se hundió con el rinoceronte, eliminar



la literalidad le quita poesía al poema y transforma una anécdota poderosa en un episodio evanescente de la imaginación”.

15/9/18

La anécdota es que Durero nunca llegó a ver el rinoceronte que dibujó. El barco en que lo transportaban naufragó en costas italianas.

El sultán Muzafar II se lo había obsequiado al gobernador de las Indias portuguesas, Alfonso de Albuquerque, en un sutil y evasivo intercambio: no se le permitió la edificación de un fuerte para “resguardo de las rutas marítimas”, pero sí, en compensación, se le obsequia una bestia que el Sultán, con la astucia de un cortesano, otorga por las resonancias simbólicas. Era una figurita difícil.

Desde la antigüedad, los libros de viajeros (de Estrabón a Marco Polo) registraban y describían prodigios. Luego misiones zarpaban a explorar el orbe y expandir las rutas comerciales, políticas y simbólicas, basándose en una recopilación de testimonios extraordinarios: un deseo expansivo se organizaba a través de una imaginación que empezaba a cartografiar sus anhelos.

Así, en mayo de 1515 un rinoceronte indio desembarcó en las costas de Lisboa.

La presencia del rinoceronte en tierras occidentales había sido, durante muchos siglos, una etimología contaminada: en el griego del geógrafo e historiador Estrabón (quien le otorga el nombre con que aún hoy lo conocemos) *rinóceros*, que significaba nariz más cuerno, por ejemplo, se confunde y distorsiona, luego, con el *monóceros*, el unicornio de las fábulas y

los bestiarios medievales. Durante el Renacimiento, redescubierta la *Historia Natural* de Plinio, el rinoceronte aparece *como* otra pieza del rompecabezas diseminado de la antigüedad, del mismo modo que una estatua o un manuscrito.

Estrabón había escrito “yo cuento estos detalles a partir del ejemplar que *yo pude ver*, pero Artemidoro se extiende más y dice que este animal es particularmente proclive a combatir con el elefante por lugares de pasto”. Plinio, más distante, anota que en los juegos de Pompeyo Magno “*se vio* al rinoceronte de un solo cuerno en la nariz [...] Éste es el segundo enemigo natural del elefante”.

Un radiante sábado de junio, entonces, con el pueblo expectante, la corte y el rey de Portugal se reunieron en un improvisado coliseo para admirar un espectáculo: el rinoceronte iba a enfrentarse al elefante. Como una palabra que recupera la dimensión de su significado, el rinoceronte es arrastrado a realizar lo que los textos plasmaron en las citas, que lo habían pintado como la parcialidad que fue hasta entonces; esto, básicamente: después de afilar su cuerno contra las piedras [el rinoceronte] se prepara para la lucha, buscando en el combate sobre todo el vientre, que sabe que es más blando, escribe Plinio, la autoridad.

La cita, ahora, se animaba.

Valemtim Fernandes, tipógrafo e impresor, observaba la escena con avidez. Envío un testimonio por carta a Conrad Peutinger, bibliófilo alemán, experto en lenguas clásicas y amigo de Durero. En dicha carta había un boceto, que no ha sobrevivido, y una descripción del animal. Tres cuartas partes de *lo que vio* es *una cita* de Plinio.

Mientras el rinoceronte y el elefante se ignoraban mutuamente, a alguien (un cortesano, el rey mismo, un consejero) se le ocurrió una idea. Ya sabían a quien le interesaban estas cosas: el Papá León x, hijo de Lorenzo de Médici, el Magnífico. A León x –que ya contaba en su zoológico con el pintor Rafael, quien de hecho había dibujado a su, por entonces, bestia favorita, el elefante Hanno (también ofrendado por Manuel x)– se le enviaba ahora el rinoceronte indio para completar la cita, la contienda, el cotejo. El elefante y el rinoceronte eran como un cuerpo y su sombra. La Roma de Augusto y la Roma de los Médici eran como la sombra que deja el cuerpo cuando huye.

Pero el barco en que lo transportaban naufragó en costas italianas.

El mundo es un fenómeno movido por los hilos de la traducción y la filología, a la sombra de las calamidades de la Historia.

14/12/2016

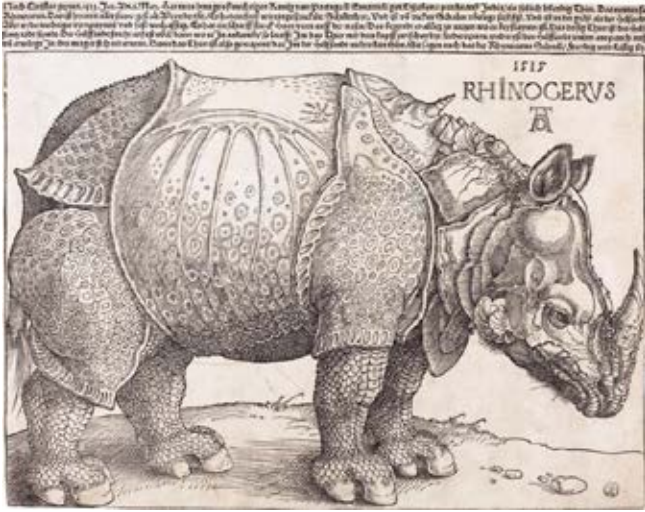
El poema de Burnside sobre el rinoceronte de Durero está en un libro llamado *The Light Trap*. Lo extraje de una antología personal de su obra titulada *Conjeturas y esperanza* (1988-2008). Ahora me doy cuenta de que no me esforcé demasiado en elegir el poema. El grabado de Durero está en la tapa.

Por entonces, vivía yo en una piecita adaptada con el termotanque y el lavarropas dentro. La bauticé “El Lavadero”. Cuando alguien se bañaba abajo o abría el agua caliente para

lavar los platos, “El Lavadero” parecía siempre a punto de hacer erupción, de modo que pensaba en el Vesubio; no quería terminar como Plinio, quien murió “queriendo observar los fenómenos más de cerca, probablemente asfixiado por los gases volcánicos del flujo piroclástico”.

Había láminas pegadas en la pared, retratos, grabados y fotografías: dientes de narval, el exoesqueleto de un crustáceo, las escamas en la piel estirada de un reptil, patas de ave, cola de elefante, caracoles, un lago, la armadura de un caballero. Un gabinete de curiosidades. Iba a ser mi estudio pero, cuando me separé, se convirtió en mi casa. Ahí leía, comía, desayunaba y dormía. Llevaba una vida silenciosa de insecto. Yo era mi propio objeto de estudio. Una mañana, después de un sueño intranquilo, me di cuenta al despertar de que no tenía nada para el taller. El libro de Burnside estaba tirado junto a la cama, boyando en la pinotea áspera, polvorienta. Tomé mi *notebook*, abrí la antología. Empecé a traducir.

Después de enviar por correo electrónico la primera versión, mandé imprimir la imagen de Durero y la clavé con unas chinches en la pared. El grabado del mítico rinoceronte sobrevolaba a los pies de la cama:



*“En el primero de mayo del año 1513 [sic], el poderoso Rey de Portugal, Manuel de Lisboa, trajo semejante animal vivo desde la India, llamado rinoceronte. Esta es una representación fiel. Tiene el color de una tortuga moteada y está casi completamente cubierto de gruesas escamas. Es del tamaño de un elefante, pero tiene las patas más cortas y es casi invulnerable. Tiene un poderoso y puntiagudo cuerno en la punta de su nariz, que afila en las rocas. Es el enemigo mortal del elefante. El elefante se asusta del rinoceronte, pues, cuando se encuentran, el rinoceronte carga con la cabeza entre sus patas delanteras y desgarrar el estómago del elefante, contra lo que el elefante es incapaz de defenderse. El rinoceronte está tan bien acorazado que el elefante no puede herirle. Se dice que el rinoceronte es rápido, impetuoso y astuto”.*

10/8/2018

Juan Pimentel afirma que el rinoceronte de Durero es el producto de un testimonio de segunda mano; el resultado de

una ausencia, no una presencia. No hubiera sido posible sin el apoyo de una imaginación exuberante, ya que representar lo que no se ha visto requiere no solo de la experiencia de otros objetos o representaciones acumuladas, sino, y por sobre todas las cosas, del artificio, de la capacidad de forjar una ficción. Para los retóricos latinos, de esto se trataba la *inventio*, es decir, el primero paso en toda composición: los pensamientos apropiados para el discurso existen ya como *copia rerum* en el inconsciente del orador y necesitan tan sólo ser evocados por una técnica del recuerdo y ser mantenidos despiertos mediante el ejercicio permanente. Esto es, propiamente, inventar algo.

05/03/2017

John Berger escribe que el arte de Durero es una reinención de la naturaleza: “su habilidad para representar, pintar y describir nos parece milagrosa”. Este solía referirse a sus retratos como *konterfei*, una palabra que pone énfasis en el proceso de hacerlo del natural, *ad vivum*: hacia la vida.

Desde la literalidad de la experiencia se puede leer lo que yo transcribo, pero el sentido es otro.

24/11/2016

Acostado en la cama, las inquietudes me zumban, se alejan y vuelven a merodear. Me estoy quedando atrapado en una red de asociaciones sin datos que las fundamenten. O con demasiados

datos. Entonces, insomne, pienso en una relación entre el rinoceronte y la melancolía, el duelo: basta con mirarle los ojos y...



Sí, el rinoceronte se nos queda *grabado*. Parece simple pero es eso, justamente, lo ominoso. Y por exactamente eso, la melancolía de los ojos del animal logra imitar la de una mirada perdida e interior que deambula, intentando aferrarse a algo. ¿Falacia patética de la lectura? Un episodio evanescente de la imaginación. ¿Cómo decirlo? Se trata de un duelo. Así lo transmitió la tradición: un constante duelo contra el elefante.

Hay tanto detalle que observar, pero solo uno de ellos nos va a devolver la mirada.

Miramos al rinoceronte como reyes fascinados: exuberancia, profusión, cotejo. Nuestros ojos se mueven como la pelotita gris de un flipper mientras el rinoceronte tiene la mirada perdida, como quien se sabe cautivo y suspira, resignado.

1/10/2018

El poema de Burnside hace algo parecido al guía de una muestra. ¿Qué pasa con el rinoceronte que muere, con ese naufragio? ¿Y las personas que viajaban en el barco? ¿Y qué con el Papa que ya no recibió su obsequio? Todo eso –hasta el anacronismo de mi mirada y la proyección de mi melancolía en la bestia que se hundió, incluso las respuestas a esas preguntas– están en los ojos del animal. ¿Por qué Durero no retrató a la bestia ahogándose? Hay un malestar que Burnside transmite de manera velada: animamos las imágenes. No las vemos sencillamente como algo exterior sino que somatizan el cuerpo, levitan en nuestra imaginación y empiezan a moverse dentro de nosotros, quienes las recordamos y asociamos; nos fuerzan a tener un vínculo. Las imágenes prefiguran las experiencias posteriores que hacemos de ellas. Son nuestros estados de ánimo, las sombras de ideas que no llegamos a expresar del todo.

Según Plinio, una joven de Corintio inventó la pintura al trazar el contorno de la sombra de su amado antes de que se marchara a la guerra. De acuerdo con esta versión, la primera creación en imágenes de la humanidad era la representación de una sombra. O mejor: la de las personas que vamos a perder en el naufragio.

26/10/2016

Esta es la bestia que imagina: triste  
y peligrosa, tan disímil a ella misma  
que le calzó armadura y un cuerno extra  
para hacerla creíble.  
Animal hecho de rumores,



vacila al borde de la geometría  
o nos evoca a “El caballero, la muerte y el demonio”.

Y ser preciso es menos de lo que pretendía  
al tomar pluma y tinta, darle nombre a las partes,  
deliberando sombras por el cráneo y el vientre,  
como esa oscuridad que anida entre los huecos  
de las plumas de un ángel.

Nunca vio a la criatura por sí mismo  
sino que la esbozó desde un boceto,  
o de la descripción que alguien hizo, difusa;  
y si bien pudo haber oído sobre el barco que se hundió  
trayéndolo de vuelta a Roma,  
no pensó en dibujar  
esa caída lenta por el agua mientras se iba ahogando  
y alzaba la cabeza para entrever la luz salvaje  
de la Creación, trabada entre la sal y el cielo.

18/09/2018

A Durero le llegaron rumores de que una ballena merodeaba la costa de los Países Bajos. Escribe en su diario entre el 3 y el 14 de diciembre de 1520: “Quería avistar al Gran Pez, pero la corriente parecía haberlo alejado”.

La zona estaba plagada de mosquitos; uno de ellos lo picó. Murió años después de una malaria contraída en ese viaje.

Se trató de acercar a los fenómenos, demasiado quizá.

No llegó a reinventar la ballena encallada.



# ENTRE EL PLACER Y LA OBLIGACIÓN

MIGUEL ÁNGEL PETRECCA<sup>15</sup>

1904. BA.

Comienza por el polvo de ladrillo,  
el soplo de una excusa perfecta.

Un dedo acusador en una esquina,  
o la fantasía de la casa en el árbol.

Una consigna viene al mundo  
arropada entre signos de comillas,

un lema es bordado en un bolsillo interno.  
Una persona intenta decirlo todo.

De los errores el más habitual,  
de las virtudes la más concisa,

la que propagan sin darse cuenta  
los cabeceos en la puerta de un colegio.

Empieza y no quiere, empieza pero igual:  
suena el timbre, pasos en el patio: es hora.

La palabra conventillo empieza a viajar hacia nosotros.  
La palabra fantasma se aleja para siempre.

Comienza por el polvo de ladrillo.  
Por un ay en el que nadie cree.

---

15 Miguel Ángel Petrecca nació en Buenos Aires en 1979. Es poeta y traductor. Publicó, entre otros, *El Maldonado* (2007), *La voluntad* (2013), *El recuerdo de una pared* (2016), *Pekín* (2017) y *Mastronardi* (2018). Entre sus traducciones del chino se destaca la antología *Un país mental. 100 poemas chinos contemporáneos* (2011) y la antología de poemas de Xi Chuan, *Murciélagos al atardecer* (2017).

Por un oh que no despierta simpatías.  
Alguien que dice: hay un comienzo en todo,

y alguien que responde:  
en cada hombre que entra a un kiosco

y sale con las manos vacías, un misterio se esconde.  
Comienza, comienza de una vez, comienza.

Hay muertos que repiten sin parar: ya es hora.  
Escaleras en las que se escucha

el eco de una voz que dice: qué esperas.

1900 (RM)

Giros que tardan uno o dos años  
 en llegar a la otra punta de la ciudad  
 terminan filtrándose en cartas de despedida  
 o una reflexión sobre el paso del tiempo.  
 Las paredes llenas de orina y sangre,  
 los jóvenes en los cafés con sus elipsis  
 y el doctor, extranjero en su ciudad,  
 dictando en pantuflas frente la chimenea.  
 “Cavó magníficas cloacas, levantó palacios,  
 abrió anchas avenidas por las que anduvo,  
 a menudo solo, hasta perderse de vista...”  
 Hay barcos hundidos como en todas partes  
 y alguien que los piensa y marca con punzón  
 la madera de un pupitre. Sombras, ecos,  
 presentimiento de una nieve futura, del año 1918.  
 Sí, debería nevar, piensa el doctor frente a la chimenea.  
 Con la regularidad del pájaro que emerge  
 de un artefacto que es también un recuerdo,  
 vuelve ahora esa puntada. Ah, un cuarto así, con vista a la calle,  
 y a una multitud que avanza en silencio  
 llevando carteles que anuncian el fin del pasado.  
 “Inventó una forma especial de entrar a un cuarto,  
 una manera elegante de abandonar la fiesta,  
 pero nunca pudo contar con gracia  
 el único chiste que sabía de memoria.”

SHHHH (1923)

Inválidos de guerra, gente  
 con perros y gatos, aspecto  
 de yoguis, que asienten despacio  
 cuando alguien hace una pregunta  
 y parecen a punto de responder  
 siempre con salidas inesperadas.  
 Algo como: no es el azar,  
 es el destino lo que convierte  
 a una persona común  
 en un pasajero  
 con un equipaje pesado,  
 y en la esquina hay siempre un uruguayo  
 que expone para un pequeño grupo  
 la situación del río de la Plata:  
 “Si los indios no son parte del problema...”  
 Sudando desnudo en uno de los baños  
 del Admiral’s Palace, ojos cerrados,  
 manos cruzadas bajo la nuca  
 pensabas en la novia abandonada  
 al pie del altar. Gente  
 lacónica: guardaparques  
 por ejemplo, que de aburridos  
 pasean de arriba abajo  
 por los caminos del único parque decente  
 (un decir) que le queda  
 a esta ciudad. Una apuesta  
 ha tenido lugar.  
 Un hombre ha dejado pasar  
 varios colectivos.  
 (Ninguno parece dejarlo bien).  
 Otro, tiranizado por un color,  
 ha bajado la cabeza. Oh tú  
 que pasas y miras:  
 por nada, nada del mundo,  
 por nada del mundo se te ocurra  
 abrir la bocota.

R (1965)

En tu biografía, que no es sórdida o escandalosa  
 pero sí larga y poblada y repleta de rincones,  
 hay meses y años enteros que buscan resumirse  
 en la imagen de un perro lamiendo los pies  
 de un hombre que se ha dormido frente al fuego.  
 Otros, con la de alguien que chasquea dedos,  
 obstinadamente, como tratando de sacarle  
 una chispa más a un encendedor vacío.  
 Las plazas estaban repletas en un momento,  
 y te viste arengando a un grupo de vándalos  
 capaces de arrancar el pasto y revolver los caniches  
 de las damas que hacían ahí su paseo diario.  
 Al siguiente, tirabas una moneda al borde del río:  
 cara o ceca. Escuchabas silbar afuera y pensabas  
 que venían por vos, que llegaba por fin el día,  
 porque la gente se acuerda solo de lo malo.  
 Te equivocabas: aun lo malo se olvida,  
 y así poco a poco volviste a caminar por la calle,  
 y dejaste de saltar ridículamente en tu asiento  
 cada vez que un niño cerca tuyo tiraba un chasquibum.  
 Te paseabas por la plaza vacía pensando en tus triunfos.  
 Y en una vida anterior a esa, en donde habías sido  
 el hijo mudo, el amigo afeminado, el estudiante ejemplar,  
 el que sale tarde de la biblioteca del pueblo y camina,  
 con un libro bajo el brazo, hasta la estación  
 para ver pasar el tren, el único tren del día.  
 Y luego no, no fue una épica lo que te permitió  
 salir de ahí: seguiste la corriente, aprendiste un libreto,  
 aceptaste el rol que te asignaban y poco a poco,  
 uno por uno, subiste los escalones hasta llegar  
 donde otros mejor calificados a veces se frenaban  
 a causa del vértigo. La historia de cómo cruzaste el charco,  
 casi impersonal: viáticos generosos, murmullos entre bambalinas,  
 discursos entre avión y avión. Era la primavera:  
 en todo sentido. Pasar la noche al aire libre, al pie  
 de la barricada, enseñándole palabras de tu lengua bárbara  
 a una polaca sofisticada, no era ningún sacrificio,  
 sino apenas un ejemplo más de cómo, en esos años,  
 la frontera entre el placer y la obligación se volvía difusa.

LUZ (1992)

Sos el árbitro caprichoso de tus debilidades  
y no tenés nada que reprocharle a las estrellas.  
Hace tiempo quedó atrás la época oscura  
en que buscando congraciarte con un maestro  
concluiste que el insulto y la indiferencia eran el mejor homenaje.  
Cuando entendiste que estabas hablando con un muerto  
ya era demasiado tarde. La suerte estaba echada.  
La desesperación te alcanzó para inventar una excusa,  
un viaje y la chance de esfumarte por un tiempo  
de los lugares donde quizás se te extrañaría  
como extrañan los habitués de un bar al mozo muerto.  
¿O era cuestión de ofrecer la otra mejilla?  
Frente a raras artesanías de sal que se deshacían entre tus dedos  
hubieras querido hacer un comentario, levantar una ceja,  
cualquier gesto capaz de concitar sino la simpatía,  
al menos la curiosidad de un extraño,  
y en cambio corriste asustado hacia la rambla,  
entre arcadas que parecían a punto de derrumbarse,  
tonos de ocre y amarillo que el tiempo y la humedad  
mezclaban magistralmente en los muros de los conventos  
cuyos habitantes desalojados a la fuerza décadas atrás  
se habían llevado con ellos los manes del lugar.  
Otros, en las afueras, habían enterrado tesoros o bombas,  
a veces las dos cosas, y se habían tirado al mar.  
Vagabas por la ciudad y a la noche soñabas con derrumbes,  
con teléfonos pinchados, ídolos de bronce y personajes de  
opereta,  
en los cuales no era difícil reconocer la imagen de un enemigo,  
alguien que tal vez, tras la máscara de un oficio inofensivo,  
de un puesto marginal en una estructura decadente,  
había movido desde el principio los hilos de tu vida,  
menos por ambición, en el fondo, que por aburrimiento.  
¿Cuánto duró todo esto? ¿Saliste de ahí alguna vez?  
Tantas veces, de niño, dijeron que tenías una estrella,  
que terminaste por creértelo, y mirabas el cielo  
con la arrogancia de los elegidos o los dementes.  
Te había tocado una luz, pero mucho más humilde.  
No reconocerla fue tu desgracia y tu salvación.



## EN OTRAS PALABRAS (1999)

Entonces empezás a contarte una historia.  
Todo lo que es viejo y parece nuevo,  
todo lo que es nuevo y parece viejo  
entra en esa historia, y lo perdido  
y lo encontrado, y lo que empezaste  
sin saber si terminarías. Al principio  
es una historia sobre vos, sobre el rencor:  
celos, ideales abandonados, intuiciones,  
la furia con la que mirabas aquel año  
el atardecer desde un acantilado.  
Luego, otras personas entran en la historia,  
y la historia de alguna manera cambia de escala:  
no es que no trate más de vos, pero ahora  
también hay otros, y quedaste al margen,  
por así decirlo, de tu historia. De nuevo  
entonces, el rencor, las borracheras, arranques súbitos  
que te hacen subir las escaleras a las zancadas,  
para golpear en la puerta equivocada.  
“Solo existen las puertas equivocadas”,  
leíste más tarde ese día en una cara  
de un sobrecito de azúcar en un café  
donde esperabas la llegada de una persona.  
Pero en su lugar lo que llegó fue una historia, otra,  
que terminaba con alguien golpeando una puerta  
y bajando la escalera en la oscuridad.  
Al principio seguís golpeando puertas  
con furia, reclamando lo que te corresponde.  
¿Pero a quién reclamarle por un malentendido,  
por la simple aplicación desinteresada  
de un axioma? Es la vida, en otras palabras,  
y siempre son otras palabras, de hecho. Días de lluvia,  
olores que vuelven, aserrín en los escalones de un palacio:  
hay una constante en todo eso. Tendrías que encontrarla.  
Llegar a decir, con una voz triunfal:  
“En otras palabras, esto es lo que quise decir.”

## ALFILER

Los jóvenes ya no eran jóvenes según ciertos estándares.  
Los viejos eran viejos para cualquier estándar.  
Los niños se habían ido detrás de los perros.  
Los buenos chistes se contaban con los dedos de la mano  
y además no había nadie para apreciarlos.  
(No tener secretos obliga a conversar en voz baja).  
Como el agua y el aceite, dijo alguien, ¿pero qué quería decir?  
Haber carecido de sentido alguna vez  
era una etapa infaltable en el *cursus honorum*  
de cualquiera que se preciara, la tragedia  
de la incompreensión, sí, gozaba de prestigio  
y era el preámbulo ideal para la apoteosis  
que caía siempre al final sobre cada uno  
dotándolo de un sentido, igual que una absolución.  
Como el agua y el aceite, o como una amiga  
que recorre todas las mercerías del barrio  
buscando un tipo específico de alfiler  
inhallable, usando una conversación  
casual como pretexto para introducir  
una palabra en la que pensó todo el día.

OCEAN VUONG: ALGÚN DÍA  
VOY A AMAR A OCEAN VUONG  
TRADUCCIÓN DE EZEQUIEL ZAIDENWERG<sup>16</sup>

*Ocean Vuong nació en 1988 en Vietnam, cerca de Saigón, en una zona rural. Emigró junto a parte su familia a los Estados Unidos (Connecticut) en 1990. Su poesía ha tenido muy buena recepción, habiéndosele concedido en 2017 el premio T.S. Eliot, uno de los más importantes para la poesía en lengua inglesa. Compartimos como presentación fragmentos de una entrevista y una selección de sus poemas traducida por Ezequiel Zaidenwerg.*

---

16 Ezequiel Zaidenwerg nació en Buenos Aires en 1981. Es poeta y traductor. Publicó *Doxa* (Vox, 2007), *La lírica está muerta* (Vox, 2011), *Sinsentidos comunes* (Bajo la luna, 2015), ilustrado por Raquel Cané y *Bichos* (Bajo la luna, 2017) en colaboración con Mirta Rosenberg. Administra el blog [zaidenwerg.com](http://zaidenwerg.com), dedicado a la traducción de poesía, principalmente de los Estados Unidos. Fragmentos de la entrevista <https://thecreativeindependent.com/people/ocean-vuong-on-being-generous-in-your-work/> (selección y traducción de León Vila)

OCEAN VUONG, ENTREVISTA CON AMY ROSE SPIEGEL

**Spiegel:**

¿Cuál es tu estado de ánimo preponderante al escribir?

**Vuong:**

Cuando estoy enfrascado en el trabajo, siento curiosidad. No sé si la curiosidad es algo bueno, porque a veces me trae problemas, pero en la escritura se convierte en un combustible, y me saca de mí mismo y me conecta con el mundo, incluso si estoy sentado en mi es-

critorio pensando en espirales, que es en lo que estuve pensando esta mañana. El filósofo italiano Giambattista Vico tenía esta teoría de que el tiempo se mueve más bien como un espiral que como una línea recta.

**Spiegel:**

En algunos de tus poemas el futuro ya ha sucedido, y el pasado sigue sucediendo.

¿Dirías que tienes una visión espiralada del tiempo?

**Vuong:**

Mi mayor problema con la escritura siempre han sido los tiempos verbales. En vietnamita, no tenemos participios pasados, de modo que se usa siempre el tiempo presente, y si la acción ocurre en pasado o no dependerá de otras palabras de la oración. De modo que para decir ahora, que es mediodía, “he tomado un café” diríamos algo así como “tomo un café esta mañana”. Siempre se usa el tiempo presente. Muchas veces cuando escribo me siento fuera del tiempo lineal. Cuando sucede, simplemente prosigo con la escritura en presente, y retomo la cuestión de los tiempos verbales más tarde. Es recién en la corrección cuando me detengo en ese aspecto. Mientras escribo, la curiosidad me empuja hacia adelante. Y lo que escribo sirve si mi urgencia logra ir por delante del terror.

**Spiegel:** ¿Y qué es lo que te causa terror?

**Vuong:**

El preguntarme si lo que estoy haciendo tiene algún sentido. Es tal vez un resabio de las raíces campesinas de mi familia. ¿No debería estar haciendo algo más útil para la comunidad? Pienso el arte como un servicio mutuo que nos hacemos.

**Spiegel:**

Actualmente estás enseñando en un programa de escritura creativa. ¿Cómo son tus clases?

**Vuong:**

Soy muy tímido, y al principio me sentí aterrado. Cuando empecé a hablar y vi que los estudiantes tomaban notas tuve que decirles: “¡No anoten lo que digo, probablemente mañana piense algo distinto!”. Lo que sí noto es que hay una especie de ansiedad capitalista por “arreglar” los

“MUCHAS VECES  
CUANDO ESCRIBO ME  
SIENTO FUERA DEL  
TIEMPO LINEAL”

textos: hay que enseguida decidir qué sacar, qué dejar, qué cambiar, qué reemplazar con qué. A mí me parece mejor ir lentamente. Obligo a los estudiantes en las primeras cuatro o cinco semanas a limitarse a hacer observaciones descriptivas sobre sus textos y los de los otros, sin sugerir ningún cambio: “Veo que se repite la palabra árbol. Veo que se usa mucho el terceto. Creo que este poema intenta esto o esto otro”. Es claro que no hay recetas generales para la escritura.

**Spiegel:**

¿Estarías de acuerdo si alguien dijera que dos temas centrales en tus poemas son la libertad y la pérdida?

**Vuong:**

Muy de acuerdo. En mi último libro de poemas, uno de los poemas se llama “Fragmentos del cuaderno”. Tiene la estructura de entradas de un diario íntimo. El diario es un espacio donde uno puede hablar li-

bre de cualquier atadura, a veces con más honestidad que con la que habla incluso con sus seres más cercanos. Quise hacerme eco de la tradición de los chicos y chicas *queer* escribiendo sus diarios. Me parece una forma tan legítima como el soneto, el canto o la sextina. Hay una libertad en esa forma de escritura. Lo hemos estado haciendo desde siempre en nuestros diarios, ¿por qué no puede ser también literatura?

**Spiegel:**

Ese ejemplo sería una especie de diálogo con uno mismo, ¿qué significa el lenguaje en relación con los otros?

**Vuong:**

Muchas veces tenemos que conformarnos con un nivel muy superficial de comunicación con los otros, del tipo, “¿Cómo estás?”, “Bien”. Pero es extraordinario cómo pequeños cambios en el lenguaje abren un terreno mucho más amplio. “¿Cuándo fue la últi-

“ES CLARO QUE NO  
HAY RECETAS  
GENERALES PARA LA  
ESCRITURA”

cación con los  
otros, del tipo,  
“¿Cómo estás?”,  
“Bien”. Pero es

ma vez que viste alguien y el solo hecho de verlo te hizo sentir feliz?”. Si uno empieza a preguntar esas cosas, al principio te miran como si estuvieras loco, pero si uno insiste, “de verdad me interesa saberlo”, las personas se abren y hablan. Siempre recuerdo el lema “Nada de lo humano me es ajeno”: me interesa trabajar mis poemas en esa dirección. Y considero esto también parte de mi trabajo: que estemos hablando ahora, hablar con cualquiera. Es una cooperación. Me interesa desdibujar el límite entre arte y vida. De la misma manera en que elijo qué palabras

“ME INTERESA  
DESDEBUJAR EL LÍMITE  
ENTRE ARTE Y VIDA”

escribir cuando escribo, elijo ahora pasar este tiempo así, creando juntos nuevas ideas. Creo en la colaboración para la creación. Simone Weil dijo: “La atención es la más rara y la más pura forma de generosidad”. Eso es para mí un mantra: “Presta atención a las personas, sobre qué les preocupa, sus palabras, sus mundos, sus posiciones estéticas, sus vidas”. Yo pienso en que podríamos editar la frase de Simone Weil, que podríamos intentar decir: “La atención es la más común y la más pura forma de generosidad”. Trato de trabajar en esa dirección.

## UMBRAL

En el cuerpo, donde todo tiene precio,  
yo era un mendigo. De rodillas,  
espiaba por la cerradura, no  
al hombre en la ducha, sino a la lluvia  
que al caer lo atravesaba: cuerdas de guitarra que se  
cortaban  
sobre sus espaldas terráqueas.

Cantaba, y por eso  
me acuerdo. Su voz  
me llenaba hasta lo más profundo  
como un esqueleto. Hasta mi nombre  
se arrodillaba dentro de mí, pidiendo  
clemencia.

Cantaba. Eso es lo único que me acuerdo.  
Porque en el cuerpo, donde todo tiene precio,  
yo estaba vivo. No sabía  
que hubiera una razón mejor.

Esa mañana, mi papá se detendría  
—un potro oscuro, inmóvil bajo el aguacero—  
a escuchar mi respiración aferrada  
del otro lado de la puerta. No sabía que el precio  
de entrar en una canción era extraviar  
el regreso.

Así que entré. Así que perdí.  
Lo perdí todo con los ojos  
bien abiertos.

*THRESHOLD // In the body, where everything has a price, / I was a beggar. On my knees, / I watched, through the keyhole, not / the man showering, but the rain // falling through him: guitar strings snapping / over his globed shoulders. // He was singing, which is why / I remember it. His voice // it filled me to the core / like a*



*skeleton. Even my name/ knelt down inside me, asking/ to be spared.// He was singing. It is all I remember./ For in the body, where everything has a price,// I was alive. I didn't know/ there was a better reason.// That one morning, my father would stop/ -a dark colt paused in downpour-// & listen for my clutched breath/ behind the door. I didn't know the cost/ of entering a song -was to lose/ your way back./ So I entered. So I lost./ I lost it all with my eyes// wide open.*

## TELÉMACO

Como todo buen hijo, rescato a mi papá  
del agua, lo arrastro del pelo

por la arena blanca, sus nudillos abren un surco  
que las olas se apuran en borrar. Porque la ciudad

del otro lado de la costa ya no está  
donde la dejamos. Porque la catedral

bombardeada ahora es una catedral  
de árboles. Me arrodillo a su lado para ver cuánto

me podría hundir. ¿Sabés quién soy,  
Ba? Pero la respuesta no llega nunca. La respuesta

es el agujero de bala que tiene en la espalda, lleno  
de agua de mar. Está tan quieto que pienso

que podría ser el padre de cualquiera, al que encuentran  
como podría aparecer ante los pies de un chico

una botella verde que contiene un año.  
que nunca tocó. Le toco

las orejas. No pasa nada. Lo doy  
vuelta. Para hacerle frente. A la catedral

de sus ojos negros como el mar. A la cara  
que no es la mía, pero que voy a poner

para darles a todos mis amantes el beso de las buenas  
noches:

la manera en que cierro los labios de papá

con los míos & emprendo  
la fiel labor del que se ahoga.

*TELEMACHUS // Like any good son, I pull my father out/ of the water, drag him by his hair// through white sand, his knuckles carving a trail/ the waves rush in to erase. Because the city// beyond the shore is no longer/ where we left it. Because the bombed// cathedral is now a cathedral/ of trees. I kneel beside him to see how far// I might sink. Do you know who I am,/ Ba? But the answer never comes. The answer// is the bullet hole in his back, brimming/ with seawater. He is so still I think// he could be anyone's father, found/ the way a green bottle might appear at// a boy's feet containing a year/ he has never touched. I touch// his ears. No use. I turn him/ over. To face it. The cathedral// in his sea-black eyes. The face/ not mine -- but one I will wear// to kiss all my lovers good-night:/ the way I seal my father's lips// with my own & begin/ the faithful work of drowning.*

## DE CABEZA

*Không có gì bằng cơm với cá.  
Không có gì bằng má với con.  
Proverbio vietnamita*

¿No sabés? Que el amor de una madre  
se desentiende del orgullo  
como el fuego  
se desentiende de los gritos  
de lo que quema. Hijo mío,  
mañana aún  
tendrás el día de hoy. ¿No sabés?  
Que hay hombres que tocan pechos  
como quien toca  
cráneos. Hombres  
que cargan sueños  
por las montañas, con los muertos  
en la espalda.

Pero sólo una madre es capaz de caminar  
con el peso  
de un segundo corazón que late.

Nenito tonto.

Podrás perderte en cada libro  
pero nunca te vas a olvidar de vos mismo  
igual que dios se olvida  
de sus manos.

Cuando te pregunten  
de dónde sos,  
deciles que tu nombre  
se hizo carne en la boca sin dientes  
de una mujer de la guerra.

Que no naciste,  
sino que saliste de cabeza  
al hambre de los perros. Hijo mío, deciles  
que el cuerpo es un cuchillo que se afila  
cortando.

*HEADFISRST // Không có gì bằng cơm với cá./ Không có gì bằng má với con./  
Vietnamese proverb/ Don't you know? A woman's love/ neglects pride/ the way fire/  
neglects the cries/ of what it burns. My son,/ even tomorrow/ you will have today./  
There are men who touch breasts/ like the tops of skulls./ There are men who carry  
dreams/ over mountains, the dead/ on their backs./ But only a mother can walk/  
with the weight of a second/ stupid boy./ You can get lost in every book/ but you can  
never forget yourself/ the way god forgets his hands./ When they ask you/ where  
you're from,/ tell them your name/ was fleshed from the toothless mouth/ of a war-  
woman./ That you were not born -/ but crawled, headfirst-/ into the hunger of  
dogs./ My son, the body is a blade/ that sharpens/ by cutting*

## AUTORRETRATO COMO ORIFICIOS DE SALIDA

Que sea, en cambio el eco de cada paso  
que la lluvia ahogó, que mutile el aire como un nombre  
que se arroja a un barco que se hunde, que salpique la  
corteza de la ceiba  
y atravesese lo podrido y el hierro de una ciudad que trata de  
olvidar

los huesos bajo las veredas, & recorra después  
el campamento de refugiados con el aire viciado de humo &  
himnos

a medio cantar, una casucha ennegrecida de óxido &  
alumbrada con la última  
vela de Bà Ngoại, las caras de los chanchos que alzábamos  
& confundíamos con hermanos, que entre en una habitación  
iluminada  
por la nieve y amueblada únicamente con risas, pan lactal  
& mayonesa que se acercan a los labios rajados en calidad de  
testamento  
a un triunfo del que nadie se acuerda, que roce la mejilla  
sonrosada del recién nacido al que levantan en los brazos de  
su papá,  
envuelto en tripas de pescado & Marlboros, mientras todo el  
mundo festeja

cómo otro vietnamita más se desmorona bajo la M16 de  
John Wayne y Vietnam  
arde en la pantalla, que les entre por un oído y les salga por  
el otro,

limpio, como una promesa, antes de rasgar el póster  
de Michael Jackson que brilla encima del sillón, hacia

el supermercado donde una mujer mezclada está dispuesta  
a creer que cualquier hombre blanco que tenga su nariz

es su papá, que cante, un ratito, adentro de su boca,  
antes de acostarla entre frascos de tomate

& cajas azules de pasta & de que la manzana rojo oscuro  
salga  
rodando de la palma de su mano, después al calabozo  
donde su marido se sienta a mirar la luna  
hasta que se convence de que es la última hostia  
que dios le negó, que le pegue en el mentón como un beso  
que olvidamos cómo darnos los unos a los otros, silbando en  
el aire  
de vuelta al 68, a la bahía de Ha-Long: fuego en lugar  
de cielo, el cielo que sólo los muertos  
pueden ver, que llegue hasta el abuelo que se está cogiendo  
a la campesina embarazada en la parte de atrás de su jeep  
del ejército,  
con el pelo rubio parpadeando en la ventolera del napalm,  
que lo sujete  
contra el polvo del que surgen sus futuras hijas,  
con los dedos ampollados de sal & Agente Naranja, que le  
arranquen los pantalones verdes de fajina & agarren en un  
puño el nombre  
que le cuelga del cuello, el nombre que aprietan contra la  
lengua  
para aprender de nuevo la palabra *vivir, vivir, vivir* – pero  
aunque sea, déjenme enhebrar este rayo de la muerte  
como una ciega vuelve a coserle un retazo de piel  
en las costillas a su hija. Sí: déjenme creer que nací  
para desamarillar este rifle, brillante & terso, como un  
verdadero  
Charlie, como pasos de fantasmas condensados por la lluvia  
mientras me arrodillo entre las miras –& rezo  
por que nada se mueva.

*SELF-PORTRAIT AS EXIT WOUNDS // Instead, let it be the echo to every  
 footstep/ drowned out by rain, cripple the air like a name//flung onto a sinking boat,  
 splash the kapok's bark/ through rot & iron of a city trying to forget//the bones  
 beneath its sidewalks, then through/ the refugee camp sick with smoke & half-sung//  
 hymns, a shack rusted black & lit with Bà Ngoai's/ last candle, the hogs' faces we  
 held in our hands// & mistook for brothers, let it enter a room illuminated/ with  
 snow, furnished only with laughter, Wonder Bread// & mayonnaise raised to cracked  
 lips as testament/ to a triumph no one recalls, let it brush the newborn's// flushed  
 cheek as he's lifted in his father's arms, wreathed/ with fishgut & Marlboros, everyone  
 cheering as another// brown gook crumbles under John Wayne's M16, Vietnam/  
 burning on the screen, let it slide through their ears,// clean, like a promise, before  
 piercing the poster/ of Michael Jackson glistening over the couch, into// the supermarket  
 where a Hapa woman is ready/ to believe every white man possessing her nose// is  
 her father, may it sing, briefly, inside her mouth,/ before laying her down between jars  
 of tomato// & blue boxes of pasta, the deep-red apple rolling/ from her palm, then  
 into the prison cell// where her husband sits staring at the moon/ until he's convinced  
 it's the last wafer// god refused him, let it hit his jaw like a kiss/ we've forgotten how  
 to give one another, hissing// back to '68, Ha Long Bay: the sky replaced/ with fire,  
 the sky only the dead// look up to, may it reach the grandfather fucking/ the pregnant  
 farmgirl in the back of his army jeep,// his blond hair flickering in napalm-blasted  
 wind, let it pin/ him down to dust where his future daughters rise,// fingers blistered  
 with salt & Agent Orange, let them/ tear open his olive fatigues, clutch that name  
 hanging// from his neck, that name they press to their tongues/ to relearn the word live,  
 live, live—but if// for nothing else, let me weave this deathbeam/ the way a blind  
 woman stitches a flap of skin back// to her daughter's ribs. Yes—let me believe I was  
 born/ to cock back this rifle, smooth & slick, like a true// Charlie, like the footsteps  
 of ghosts misted through rain/ as I lower myself between the sights—& pray// that  
 nothing moves.*

SIN TÍTULO (AZUL, VERDE Y MARRÓN): ÓLEO  
SOBRE LIENZO: MARK ROTHKO: 1952

La tele dijo los aviones impactaron contra los edificios.  
& yo dije que *sí* porque vos me pediste  
que me quedara. Tal vez rezamos de rodillas porque dios  
nos escucha solamente cuando estamos así de cerca  
del diablo. Hay tantas cosas que te quiero contar.  
Que mi máximo logro fue cruzar a pie  
el Puente de Brooklyn  
sin pensar en el vuelo. Que vivimos como el agua:  
humedeciendo  
una lengua nueva con andá a saber  
lo que tuvimos que pasar. Dicen que el cielo es azul  
pero yo sé que es negro si se lo mira de muy lejos.  
Siempre te vas a acordar de lo que estabas haciendo  
cuando más te duela. Hay tantas cosas  
que necesito contarte: pero sólo me gané  
una vida. & no me llevé nada. Nada. A lo mejor un par de  
dientes  
al final. La tele seguía diciendo *Los aviones...*  
*Los aviones...* & y yo esperando de pie en la habitación  
hecha de sinsontes rotos. Las alas palpitantes  
eran cuatro paredes borroneadas & vos estabas ahí.  
Vos eras las ventanas.

*UNTITLED (BLUE, GREEN, AND BROWN): OIL ON CANVAS: MARK  
ROTHKO: 1952 // The TV said the planes have hit the buildings. / & I said Yes  
because you asked me / to stay. Maybe we pray on our knees because god / only listens  
when we're this close / to the devil. There is so much I want to tell you. / How my  
greatest accolade was to walk / across the Brooklyn Bridge / & not think of flight. /  
How we live like water: wetting / a new tongue with no telling / what we've been  
through. They say the sky is blue / but I know it's black seen through too much distance. /  
You will always remember what you were doing / when it hurts the most. There is so  
much / I need to tell you - but I only earned / one life. & I took nothing. Nothing  
Like a pair of teeth / at the end. The TV kept saying The planes... / The planes... &  
I stood waiting in the room / made of broken mockingbirds. Their wings throbbing /  
into four blurred walls. & you were there. / You were the window.*

## FRAGMENTOS DEL CUADERNO

Una línea de tibieza, del ancho de una cicatriz, en el cuello  
de un hombre gastado.

Es todo lo que siempre quise ser.

A veces pido demasiado sólo para sentir que se me inunda la  
boca.

Descubrimiento: mi vello púbico más largo mide tres  
centímetros.

¿Bueno o malo?

7:18 de la mañana. Anoche Kevin tuvo una sobredosis. Su  
hermana me dejó un mensaje. No pude escucharlo  
entero. Con ésta van tres en un año.

Prometo que ya voy a dejar.

Esta mañana se me cayó jugo de naranja en la mesa. Súbito  
rayo de sol  
que no fui capaz de limpiar.

Mis manos fueron luz del sol hasta entrada la noche.

Me levanté a la una de la mañana y, sin motivo, corrí por el  
maízal de Duffy. En boxers y nada más.

El maíz estaba seco. Hacía ruido como de un incendio,  
sin motivo.

La abuela dijo *En la guerra agarraban un bebé, un soldado de cada  
tobillo, y tiraban... Así nomás.*

¡Por fin llegó la primavera! Narcisos por todas partes.  
Así nomás.

Hay 13.000 partes de cuerpos no identificados de las Torres  
Gemelas guardadas en un depósito subterráneo en Nueva  
York.

¿Bueno o malo?

¿El paraíso no debería estar pesadísimo a esta altura?



Tal vez la lluvia sea “dulce” porque cae en tantas partes distintas del mundo.

*Hasta lo dulce te puede raspar la garganta, así que batí bien el azúcar.*  
La abuela.

4:37 de la mañana. ¿Cómo puede ser que la depresión me haga sentir más vivo?  
La vida es rara.

Recordatorio: si un tipo te dice que su poeta preferido es Jack Kerouac, es muy probable que sea un pelotudo.

Recordatorio: si Orfeo fuera mujer, yo no estaría encerrado acá abajo.

¿Por qué todos mis libros me dejan con las manos vacías?

En vietnamita, granada se dice “bom”, del francés “pomme”, que significa manzana.

¿O era por “bomba” en estadounidense?

Me desperté con un grito mudo. El cuarto se llenaba de una luz azulada que se llama amanecer. Fui a darle un beso en la frente a la abuela

por las dudas.

Un soldado estadounidense se cogió a una campesina vietnamita. En consecuencia existe mi madre. En consecuencia existo yo. En consecuencia, sin bombas = no existiría mi familia = ni existiría yo.

Qué asco.

9:47 de la mañana: ya me hice cuatro pajas. El brazo me está matando.

Berenjena = cá pháo = “tomate granada”. En consecuencia, la extinción define el alimento.

Esta noche conocí a un tipo. Un profesor de inglés de secundaria, del pueblo de al lado. Un pueblo chico. Tal vez

no debería, pero tenía las manos  
de alguien que conocí. Alguien a quien estaba  
acostumbrado.

A las mínimas iglesias que formaban  
sobre la mesa mientras él buscaba las palabras justas.

Conocí a un tipo que no sos vos. En su cuarto, las Biblias se  
sacudían en el estante por la luz de las velas. Su escroto,  
una fruta machucada. Se lo besé

despacio, como uno besaría una granada  
antes de arrojarla a la boca de la noche.

Quizá la lengua también sea una llave.

Qué asco.

*Te comería*, me dijo, rozándome la mejilla con los nudillos.

Creo que amo mucho a mi mamá.

Algunas granadas explotan con una imagen de flores  
blancas.

Florece gipsófilas sobre un cielo encapotado, a lo largo de  
mi pecho.

Quizá la lengua también sea un alfiler.

Me voy a volver loco cuando se muera Whitney Houston.

Conocí a un tipo. Prometo que voy a dejar.

“Saquea una aldea” es un muy lindo ejemplo de rima  
consonante. Dijo él.

Era blanco. O quizá yo sólo estaba fuera de mí, al lado de él.

En cualquier caso, me olvidé de memoria de su nombre.

Me pregunto cómo se sentirá moverse a la velocidad de la  
sed: si será rápido  
como estar tirado en el piso de la cocina con las luces  
apagadas.

(Kristopher)

6:24 de la mañana. Estación de ómnibus. Pasaje de ida a Nueva York: 36,75 dólares.

6:57 de la mañana. Mamá, te amo.

Cuando los guardiacárceles quemaron sus manuscritos,  
Nguyễn Chí Thiệu no paraba  
de reírse: los 283 poemas ya estaban dentro suyo.

Soñé que caminaba descalzo hasta tu casa en la nieve. Todo era azul  
como un borrón de tinta

y vos estabas vivo todavía. Hasta había una luz del tono del amanecer  
dentro de tu ventana.

Dios debe ser una estación del año, decía la abuela, mirando por la ventana cómo la tormenta de nieve le ahogaba el jardín.

Mis pasos sobre la vereda eran los vuelos más pequeños.

Dios mío, si *sos* una estación del año, que seas la que atravesé para llegar acá.

Acá. Es donde siempre quise estar.

Lo prometo.

*NOTEBOOK FRAGMENTS // A scar's width of warmth on a worn man's neck. / That's all I wanted to be. // Sometimes I ask for too much just to feel my mouth overflow. // Discovery: my longest pubic hair is 1.2 inches. // Good or bad? // 7:18 a.m. Kevin overdosed last night. His sister left a message. Couldn't listen / to all of it. That makes three this year. // I promise to stop soon. // Spilled orange juice all over the table this morning. Sudden sunlight / I couldn't wipe away. // My hands were daylight all through the night. // Woke up at 1 a.m and, for no reason, ran through Duffy's cornfield. / Boxers only. // Corn was dry. I sounded like a fire, / for no reason. // Grandma said In the war they would grab a baby, a soldier at each ankle, and pull... / Just like that. // It's finally spring! Daffodils everywhere. / Just like that. // There are over 13,000 unidentified body parts from the World Trade Center / being stored in an underground repository in New York City. // Good or bad? // Shouldn't heaven be superheavy by now? // Maybe rain is "sweet" because it falls // through so much of the world. // Even sweetness can scratch the throat, so*

*stir the sugar well. – Grandma// 4:37 a.m. How come depression makes me feel more alive?// Life is funny.// Note to self: If a guy tells you his favorite poet is Jack Kerouac, there's a very good chance he's a douchebag.// Note to self: If Orpheus were a woman, I wouldn't be stuck down here.// Why do all my books leave me empty-handed?// In Vietnamese, the word for grenade is "bom," from the French "pomme," meaning "apple."// Or was it American for "bomb"?// Woke up screaming with no sound. The room filling with a bluish water called dawn. Went to kiss grandma on the forehead// just in case.// An American soldier fucked a Vietnamese farmgirl. Thus my mother/ exists. Thus I exist. Thus no bombs = no family = no me.// Yikes.// 9:47 a.m. Jerked off four times already. My arm kills.// Eggplant = ca phao = "grenade tomato." Thus nourishment defined by/ extinction.// I met a man tonight. A high school English teacher/ from the next town. A small town. Maybe// I shouldn't have, but he had the hands/ of someone I used to know. Someone I was used to.// The way they formed brief churches/ over the table as he searched for the right words.// I met a man, not you. In his room the Bibles shook on the shelf/ from candlelight. His scrotum a bruised fruit. I kissed it// lightly, the way one might kiss a grenade/ before hurling it into the night's mouth.// Maybe the tongue is also a key.// Yikes.// I could eat you he said, brushing my cheek with his knuckles.// I think I love my mom very much.// Some grenades explode with a vision of white flowers.// Baby's breath blooming in a darkened sky, across/ my chest.// Maybe the tongue is also a pin.// I'm going to lose it when Whitney Houston dies.// I met a man. I promise to stop.// A pillaged village is a fine example of a perfect rhyme. He said that.// He was white. Or maybe, I was just beside myself, next to him.// Either way, I forgot his name by heart.// I wonder what it feels like to move at the speed of thirst/ if it's as fast as lying on the kitchen floor with the lights off.// (Kristopher)// 6:24 a.m. Greyhound station. One-way ticket to/ New York City: \$36.75.// 6:57 a.m. I love you, mom.// When the prison guards burned his manuscripts, Nguyễn Chí Thiện couldn't stop laughing - the 283 poems already inside him.// I dreamed I walked barefoot all the way to your house in the snow. Everything was the blue of smudged ink/ and you were still alive. There was even a light shade of sunrise inside/ your window.// God must be a season, grandma said, looking out at the blizzard drowning/ her garden.// My footsteps on the sidewalk were the smallest flights.// Dear god, if you are a season, let it be the one I passed through to get here.// Here. That's all I wanted to be.// I promise.*

## ALGÚN DÍA VOY A AMAR A OCEAN VUONG

Ocean, no tengas miedo.  
El final del camino está tan lejos  
que ya lo dejamos atrás.  
No te preocupes. Tu papá es solamente tu papá  
hasta que alguno de los dos se olvide. Igual que la columna  
vertebral  
no se acuerda de sus alas  
por más veces que besemos  
el asfalto con las rodillas. Ocean,  
¿me escuchás? La parte más linda  
de tu cuerpo es donde sea  
que caiga la sombra de tu mamá.  
Acá está la casa con la infancia  
apenas reducida al cablecito rojo que hace saltar  
la trampa. No te preocupes, vos hacé de cuenta  
que es el horizonte & nunca lo vas a alcanzar.  
Acá está el día de hoy. Saltá. Te prometo que no es  
un bote salvavidas. Acá está el hombre  
con los brazos lo suficientemente anchos para recoger  
tu partida. & acá está el momento,  
cuando se acaba de apagar la luz, en que todavía se ve  
la antorcha tenue que brilla entre sus piernas.  
Cómo la usás una & otra vez  
para encontrar tus propias manos.  
Pediste una segunda oportunidad  
& te dieron una boca para que te vacíes.  
No tengas miedos, que las balas  
son apenas el ruido que hace la gente  
al intentar vivir un poco más. Ocean, Ocean,  
levantate. La parte más linda de tu cuerpo  
es hacia donde va. & acordate,  
la soledad sigue siendo el tiempo que pasás  
con el mundo. Acá está  
la habitación con todo el mundo adentro.  
Tus amigos muertos te atraviesan  
como el viento a esas campanas  
llamadoras de ángeles. Acá hay un escritorio

con una pata chueca & un ladrillo  
 para hacerlo durar. Sí, acá hay una habitación  
 tan cálida y cercana como sangre,  
 te lo juro, que te vas a despertar  
 & vas a confundir estas paredes  
 con piel.

*SOMEDAY I'LL LOVE OCEAN VUONG // Ocean, don't be afraid. / The end  
 of the road is so far ahead / it is already behind us. / Don't worry. Your father is only  
 your father / until one of you forgets. Like how the spine / won't remember its wings /  
 no matter how many times our knees / kiss the pavement. Ocean, / are you listening?  
 The most beautiful part / of your body is wherever / your mother's shadow falls. /  
 Here's the house with childhood / whittled down to a single red trip / wire. / Don't  
 worry. Just call it horizon & you'll never reach it. / Here's today. Jump. I promise it's  
 not a lifeboat. Here's the man / whose arms are wide enough to gather / your leaving.  
 & here the moment, / just after the lights go out, when you can still see / the faint torch  
 between his legs. / How you use it again & again / to find your own hands. / You  
 asked for a second chance / & are given a mouth to empty into. / Don't be afraid, the  
 gun / fires only the sound of people / trying to live a little longer. Ocean. Ocean, / get  
 up. The most beautiful part of your body / is where it's headed. & remember, / loneliness  
 is still time spent / with the world. Here's / the room with everyone in it. / Your dead  
 friends passing / through you like wind / through a wind chime. Here's a desk / with  
 the gimp leg & a brick / to make it last. Yes, here's a room / so warm & blood-close, /  
 I swear, you will wake - & mistake these walls / for skin.*

### NOTAS DEL AUTOR SOBRE LOS POEMAS

“Umbral” toma prestada y modifica una frase de “Parable” de Carl Phillips.

“Fragmentos del cuaderno” toma prestada una frase de “The Dark World” de Sandra Lim; Nguyễn Chí Thiện fue un poeta vietnamita disidente que pasó un total de veintisiete años en la cárcel por sus escritos. Mientras estaba preso, sin pluma ni papel, componía y memorizaba sus poemas.

El título “Algún día voy a amar a Ocean Vuong” está inspirado en Frank O’Hara y Roger Reeves.





# LA POESÍA DEL RENGA<sup>17</sup>

POR ALBERTO SILVA<sup>18</sup>

## MARCO LINGÜÍSTICO DE LA POESÍA JAPONESA DEL RENGA

Para adentrarse en la poesía del renga, resulta fundamental una breve consideración sobre la lengua en la cual se dio: cada cultura forja la poética que merece y en el caso nipón la que puede, dadas las dificultades que la lengua tuvo que vencer en el archipiélago. Para desarrollar su sistema de escritura (relativamente tarde, hacia el siglo iii), los japoneses se vieron en la obligación de volver compatible el mecanismo nativo oral, silábico, con el registro ideogramático chino, que les era del todo ajeno. Lo que terminó siendo *lengua japonesa* resulta de una sagaz combinación entre la nítida percusión local de sonidos con predominio vocálico y la vaporosa textura impresionista del *kanji* chino. Un trabajo de siglos sobre el idioma permitió a los nipones engendrar otro, nuevo. Nuevo en cuanto incomprendible para los chinos (chino y japonés se acabaron distanciando en un grado comparable al castellano respecto del alemán), por un lado, y nuevo por las posibilidades expresivas que los nipones desarrollaron a partir de lo que se presentaba como una limitación (es una modalidad muy nipona: transformar un obstáculo en ocasión de crecimiento).

---

17 Este artículo se publicará próximamente en una versión más extendida en dos revistas españolas: *Mecanismo* (de Mallorca) y *Animal Sospechoso* (de Barcelona)

18 Alberto Silva nació en 1943 en Buenos Aires. Es poeta y traductor. Doctor en Letras por la Universidad de París, escribió muchos libros esenciales, como autor, compilador y traductor, de los que vale destacar: El libro del Haiku (2005) y Matsuo Bashō: Diarios de viaje (2016). Actualmente vive en Barcelona.

La lengua japonesa venció su pie forzado constitutivo mediante el uso acompasado de tres alfabetos: el *kanji* permite la mirada sintética, pictórica, abierta al pluri-semantismo; el *hiragana* recupera la ordenación silábica, o sea la ubicación de la lengua en un tiempo y un ritmo de elocución propicios para los hablantes; y el *katakana* adapta el silabario anterior a palabras especiales (p.ej.: vocablos extranjeros)<sup>19</sup>. De a poco fueron surgiendo los flexos, puentes y articulaciones necesarios. El japonés los usa para que fluya la pluma y la lengua aspire a una caligrafía tan asombrosa como su antecesora china.

Lo anterior importa: la escritura japonesa, y en particular su poesía, pone en acción dispositivos propios del gesto escriturario y de la mirada plástica. *Componer un poema* resume un proceso de escritura donde prima lo sensitivo: lo que se piensa, lo que se mira y lo que se escucha se conjugan en el mismo ademán; se plasman formas que son *vistoleídas* en una única ojeada o movimiento.

Por otra parte, la lengua nipona labró su territorio alternando tendencias vernáculas y rasgos foráneos, ligados estos al modo en que lo escrito se divulgó en el sudeste de Asia (vale decir: gracias al magisterio del idioma que, por simplificar, llamamos *chino*). Así, en japonés, las vocales finales *i* y *e* son más frecuentes que en otras lenguas. Las rimas castellanas aprovechan nuestro *gusto* más acentuado por la *a* y la *o*, englobando ésta la *u* frecuente del latín. Ello permite, en particular a la poesía, jugar con rimas próximas o lejanas, consonantes o asonantes. La poesía es antes que nada canto: incluso impresa, siempre ha de estar pronta

---

19 Para hacer aún más complejo este asunto, notemos que hoy se difunde en Japón un cuarto alfabeto, especie de inglés japonizado que permite nuevos modos de escritura y hasta de literatura, gracias a su completa generalización vía teléfonos celulares. Ciertos analistas aseguran que este novísimo ingrediente puede revolucionar las bases mismas de la lengua japonesa.

para ser leída en voz alta. En el caso de la poesía *renga*, llaman la atención sus asonancias vocálicas, así como la insistencia en repetir consonantes que les resultan cercanas: *r/l*, *n*, la omnipresente *k*, etc. Dicho lo anterior, la *música* de un poema nipón es traducible desde la analogía (si se prefiere: desde la función del ritmo interno en la estructuración del poema), pero difícilmente desde la literalidad, ya que en japonés abundan las palabras agudas, a menudo monosílabos, mientras que el castellano se inclina por palabras más extensas y mayoritariamente graves.

El entrelazamiento de la lógica extensa o analítica del *hiragana* con la intensa o sintética del *kanji* permite el desarrollo de un recurso característico de la poesía japonesa, por ende del *renga*: la constante oscilación, vacilación o entrelazamiento entre *homografía* (una palabra escrita designa distintos sonidos: *alpaca* se aplica a un animal y a un metal) y *homofonía* (un mismo sonido se escribe con palabras diferentes: *ola* es oleaje; *hola* es interjección). Usemos como ejemplo japonés el término *shin*. El sonido *shin* admite múltiples escrituras: *jin* (sujeto), *mi* (cuerpo), *furu* (vibrar, ondear), *ma* (verdad), *kokoro* (emoción, corazón), *hari* (aguja), etc. Pero si con una de las escrituras que corresponden a *shin* nos decantamos por la acepción *nuevalo*, desde ese punto de partida podremos leer vocablos que, según los étimos empleados, significan o están relacionados con situaciones distintas: en una vertiente, innovación, confianza en uno mismo, conciencia, entusiasmo, fervor, realidad; en la otra, preocupación, psicología, infarto... En cuanto a la métrica, el modo antiguo más usual de la poesía en Japón revela una alternancia casi constante entre versos de 5 y de 7 sílabas.

## DEL TANKA AL RENGA

Recién ahora podemos entender mejor qué es un *renga*. Partamos de una definición breve; luego la desgranaremos: *renga* constituye una sucesión o colección de *tanka* anillados, articulados, concertados, entrelazados.

El *tanka* es la estrofa por excelencia de origen chino. Luego se extendió a Japón, al comienzo con el nombre de *waka*, nuevo<sup>20</sup>. Visto desde su materialidad, un *tanka* constituye la decantación más previsible, lógica, eficaz y sencilla de las características visuales y sonoras de la lengua japonesa. Se presenta como un poema de doble estrofa: la primera, con métrica de 5/7/5 sílabas (antecedente directo y explícito del *haiku*<sup>21</sup>); la segunda, con métrica de 7/7. Si luego lo miramos desde su funcionalidad poética, el *tanka* permite juegos rítmicos y tímbricos que se acomodan con espontaneidad al modo nipón que hemos destacado. En cuanto a su temática, aparecen poemas *tanka* desde las primeras recopilaciones poéticas japonesas, del siglo VI en adelante, comenzando a fijar los tópicos y el vocabulario que serán propios de la entera cultura japonesa: por ejemplo, atención a la naturaleza y a la relación emocional del poeta al contemplarla y sentirse inmerso en ella. Estas características fundantes explican dos rasgos poéticos que más tarde serán decisivos para entender cómo funciona un *renga* y qué papel cumple.

Por un lado, la estructura simple y repetitiva, 5/7/5-7/7, facilita la experimentación de numerosas combinatorias dentro de un

---

20 *Waka-shu* significa *poesía nueva*; fue nueva por ser la primera escrita en lengua vernácula. Los ardidés semánticos hacen que actualmente *waka* siga designando aquella poesía inicial, aunque hoy día se la considere *antigua*.

21 Ver: A. S., *El Libro del Haiku*, Buenos Aires, Bajo la Luna, 2005, varias ediciones: *Introducción*.

registro limitado. Siglos más tarde, el *haiku* llevará más lejos ese despojo retórico, a fin de acentuar lo que ya invitaba a hacer el *tanka*: extremar la atención auditiva y visual, la cual debe plasmar un momento, de la forma más instantánea posible. Del *haiku*, Bashô solía decir algo que también se aplica al *tanka*: *es algo que ocurre en algún instante, en algún lugar*.

Además, la red lingüística que plantea un *tanka* (en apariencia siempre lo mismo, siempre el mismo) facilita la memorización, clave para proseguir con voz-pluma propia lo que se acaba de leer-escuchar. Que la poesía es canto, de pocos países se podría decir más cabalmente que de Japón. Encadenar poemas requiere tenerlos reunidos *in mente*: en la memoria, en los ojos, en la lengua.

El *renga* hereda los rasgos descriptos. Su modo de funcionamiento favorece tanto la confección oral como el entrelazamiento de voces, a los que con naturalidad ya abría el *tanka*. Lo que cuenta en un poema anillado como el *renga* es el ritmo y la música, más o menos sinfónicos, que varias voces materializan. Téngase en cuenta que (salvo en el caso de Matsuo Bashô, excepcional también en esto<sup>22</sup>) los poemas se componían oralmente y luego eran (o no) recopilados por otros poetas, o por amigos, o hasta por la administración imperial que reunía antologías anuales centradas por costumbre en la estructura *tanka*.

Reflexionando a partir de los *Diarios de Viaje* de Matsuo Bashô, vemos hasta qué punto *escribir poesía* tal vez se podría

---

22 Sus compañeros, discípulos u oyentes se encargaban de escribir, compilar e imprimir lo que Bashô dejaba a menudo librado a la volátil expresión oral. El poeta Mukai Kyorai solía acompañarlo o reunirse con él, según anota Bashô en varios diarios de viaje. Kyorai legó el *Kyoraisho*, la recopilación más amplia de versos de quien consideraba su maestro, así como cantidad de anécdotas de encuentros y viajes. Por otra parte, las andanzas de Bashô coinciden con la difusión de la imprenta en el archipiélago. Todo parecía preparado para hacer de Bashô EL poeta nacional japonés.

definir de dos maneras que necesitan entrecruzarse. Por un lado, es cierto que, desde antiguo, en Japón un poema pretende destilar un momento de experiencia, de acuerdo a las costumbres lingüísticas y las reglas estéticas de cada escritor. Por el otro, los poetas japoneses valoran que, siendo esta experiencia algo compartido, conviene encontrar maneras para que la elocución se produzca en un formato compatible con la premisa anterior: de modo anónimo, o por lo menos un poco *entre paréntesis*, generando secuencias que permitan distraer al auditor/lector del imperio del *yoísmo*, plaga de la expresión poética de todos los tiempos.

#### DE ALGUNOS RENGA JAPONESES

De todo lo antedicho puede comprenderse por qué algunos de los *renga* más famosos fueron compuestos por tríos de escritores. La primera antología de poesía *renga* fue *Tsukubashu* (Antología de Tsukuba), recopilada en el siglo XIV por Nijō Yoshimoto, y que alertó sobre este nuevo género poético, a veces llamado por ello *camino de Tsukuba*. La idea de esos textos era retomar una práctica que los autores acaso habían conocido como lectores o escuchas de la famosa *Historia de Genji* (*Genji Monogatari*; pron: Guényi Monogatari), novela augural de Murasaki Shikibu en el siglo XI: cuando dos amantes se despiden, cada uno compone su *tanka*, o improvisan a dúo una estrofa que evoca un pareado. En el *Genji Monogatari* la escritura va saltando de prosa a poesía, con frecuentes engarces de *tanka* como duetos. Es su forma de intensificar el entrelazamiento amoroso general de la novela<sup>23</sup>. Plantea un diálogo poético sirviéndose de las reglas de la preceptiva china, por entonces ya

23 Ver traducción y estudio pormenorizado de los *tanka* del *Genji Monogatari*: A.S., *Libro de amor de Murasaki. Poesía de la Historia de Genji*, Valencia, Pre-textos, 2008.

vernaculizada. Podría parecer una payada, pero no plantea competencia. Más bien entrecruza, complementa, cuando hace falta *enreda*.

Un siglo después, en 1488<sup>24</sup>, se reunían tres poetas, Sôgi (pron: Sogui), Shôhaku (pron: Shojaku) y Sôchô. Los tres eran de Minase<sup>25</sup>; desde ellos un grupo compositor de *renga* pasó a tener por costumbre tres miembros. El contexto y la intención con la que escriben estos poetas de Minase no podía diferir más del de la novela de Murasaki Shikibu: hace rato que se acabó el esplendor de Kioto; corren tiempos de guerra y destrucción; un budismo espiritualista desplaza la sensualidad *shintôista* del relato cortesano de los siglos X y XI; para colmo en los cuerpos escuece la cincha de la ética *samurái*. La técnica sigue siendo la misma. Pero la horma de Minase resulta distinta que la de Shikibu: lo que había sido planteado como juego (galante, pero juego al fin) se encorseta en gestos serios. Pese a ello, los poetas de Minase continúan la estética del *tanka* con recursos que ya formaban parte de la preceptiva nipona: cuatro estaciones, captación del instante, ímpetu sonoro resolutivo exigido por su métrica austera. Y así comienza a desenvolverse esta poesía: llamemos a los poetas A, B y C. Arranca A con 5/7/5; B continúa con 7/7; C prosigue con un nuevo 5/7/5 y B con el consiguiente 7/7; hasta que es C el que encara otra estrofa de 5/7/5... Además del mero orden, hay otros elementos: el que comienza desarrolla en *su* estrofa la temática previamente acordada (y que da título al *renga*). El segundo lo continúa a su modo (modo temático y compositivo): fiel al tema y a la vez a su propia voz. El tercero

---

24 Siglo y medio antes de la aparición de Bashô en la escena literaria japonesa.

25 De su *renga* existe edición castellana: *Poema a tres voces de Minase. Renga*, por Sôgi, Sôkaku y Sôchô, traducción y posfacio de Ariel Stilerman, editorial sextopiso, Madrid, 2016. Dos fragmentos sustanciales de esa *renga* fundacional se comparten a continuación de este artículo.

*hereda* el acarreo anterior y, como todo heredero, lo asume a la par que lo desarrolla y/o reorienta, siguiendo su *estro*. La iniciativa y el protagonismo se reparten (se diluyen) equitativamente entre los tres.

Pasan los años, las décadas, más de un siglo. Renace el deseo de que la actividad poética sea compartida. Al hilo de las crónicas de viaje de Bashô, uno va entendiendo que con frecuencia el motivo de los encuentros poéticos reseñados era tramar juntos algún *renga*. Se percibe de inmediato que el siglo XVII plantea otro contexto, distinto del de los poetas de Minase. La poesía y la estética japonesa suspiran por retornar a la libertad compositiva de los textos de los siglos X (el diario de Sei Shonagon) y XI (la novela de Murasaki Shikibu, así como un buen racimo de diarios compuestos por mujeres). El deseo de los creadores es *desregular*, tanto la preceptiva literaria como los estilos de vida. Los poetas del *haiku* se lanzan al camino. Son ellos, con Bashô a la cabeza, quienes impulsan un modo de *renga* que aúna la excelencia compositiva con el juego. No hay dogmática budista, ni corsé *samurái*, ni preceptiva china, ni discípulos mirando de reojo al maestro literario para atinar su verso. Claro que tampoco hay mujeres<sup>26</sup>: echarse al camino es peligroso, se necesita fuerza y entrenamiento físicos; y sobre todo los roles sociales todavía amarran a las mujeres a lo doméstico. Mediante el *renga*, los poetas itinerantes masculinos recobran un poco una tradición, la del *tanka*, que ya estaba (y continúa hoy día) en manos más bien femeninas.

En los tres periodos mencionados, distantes en el tiempo, bien distintos por su *kimochi* o sentimiento de las cosas, se

---

26 Una excepción que confirma la regla: Chiyo-ni, monja budista, discípula de un compañero de Bashô. Ver este excelente estudio de Julia Guzmán: *Chiyo-ni. La cazadora de libélulas*, Embajada de Japón, Buenos Aires, 2011.



repiten rasgos compositivos comunes. Preparar cada estrofa insume un tiempo variable, no conocido de antemano: los poetas componen con tranquilidad, en silencio. Cada uno espera tranquilamente turno, mientras urde posibles continuaciones. La relación entre los tres combina premeditación y sorpresa. Abre al requiebro, al cuestionamiento, a la paradoja, a la gracia. Sigue la forma nubosa de un *tema de escritura* (como Bashô llama al *renga* en uno de sus diarios) y autoriza la asimetría del modo singular. Es un ejercicio de compañerismo en la búsqueda común. El poema final tendrá el número de estrofas que decidan los poetas. Pero tienden a que no sea menor a alguna cifra que asumen a modo de alusión: 36 (esta era la extensión de los *renga* de Bashô, llamados *kasen*) o 18 (medio *kasen*), o los días de un mes, de una estación del año, los 68 pasos de una célebre peregrinación por la isla de Shikoku, el número 100 o, caso raro, los 365 días de un año.

### RENGA EN OCCIDENTE

Hace tiempo que en Japón dejaron de escribir *renga* en su puridad original. Como en otros terrenos (en el Zen pasan cosas por el estilo), los extranjeros acaban recogiendo la antorcha. Conozco varios ejemplos de *renga* en lenguas occidentales, ambos patrocinados desde América Latina. Me limito a reseñarlos a modo de conclusión.

En 1972, Octavio Paz reunió un elenco internacional para componer un *renga* en cuatro lenguas: el inglés de Charles Tomlinson, el italiano de Edoardo Sanguineti, el francés de Jacques Roubaud y el castellano del propio escritor de México. Cada uno se expresó en su idioma, cada uno intentó seguir las

huellas del anterior o de los circundantes. El texto rezuma generosidad y entusiasmo. A la vez decae en ciertos exotismos. Su mérito es haber sido un proyecto bien pensado y preparado, engalanado por esas cuatro voces potentes. Es grato leerlo y a la vez arduo para ser leído *como renga*. Aparece demasiado la idiosincrasia, amén del prurito occidental de dejar bien asentada la autoría (a pesar de reivindicar lo contrario en jugosos estudios introductorios).

En los años noventa, Haroldo de Campos persiguió la posibilidad de un *renga*. Iba de la mano de su estética y hasta de su ética. Una cita fallida en Nueva York lo condenó a escribir una hermosa pieza algo oximorónica, paradójica por solitaria: *Renga em New York*<sup>27</sup>.

#### ¿Y AHORA, QUÉ?

Más allá de cualquier tecnicismo, estas notas desean plantear dos asuntos sencillos. Uno es que el *renga japonés* se inscribe en el devenir lingüístico de ese país oriental. Y, luego, que el *renga* siempre es posible en otras latitudes, a condición de inscribirse en la lengua de los poetas que lo escriben. Igual que les ha pasado a los nipones con más o menos afortunadas cadenas de versos, un *renga castellano* tendría que poner a vibrar su *estro*, al punto de ser capaz de engendrar una nueva criatura poética.

Poeta es alguien que escucha y habla su lengua. Los poetas japoneses se han mostrado conscientes de las posibilidades que les ofrece el idioma de su país. Ocurre algo parecido con cualquier lengua capaz de poesía, y para empezar la nuestra. Por eso, si

---

27 Ver: <https://letramusicas.com/?artist=Haroldo-de-Campos&track>

leer un *renga japonés* suponía situarse en el contexto lingüístico de ellos, escribir un *renga occidental* exigiría no limitarse a aplicar reglas retóricas ajenas para, en cambio, componer con celo intenso un texto capaz de adueñarse del alma del castellano. El sitio para un *renga* con todas las de la ley sigue vacante en nuestra lengua.

SÔGI, SHÔKAKU, SÔCHÔ:  
POEMA A TRES VOCES DE MINASE<sup>28</sup>

*A veintidós días del primer mes lunar de segundo año de la era  
CHÔKYÔ (1488)*

La cima está aún nevada  
la base de la montaña se cubre de niebla  
al anochecer

SÔGI

El agua corre a los lejos  
por un pueblo fragante de ciruelos.

SHÔKAKU

En el viento sobre el río  
un grupo de sauces:  
la primavera dejándose ver.

SÔCHÔ

El sonido de la pértiga que empuja un barco  
en la claridad del alba.

SÔGI

¿Y la luna  
en la noche cubierta de bruma  
sigue aún allí?

SHÔKAKU

En los campos cubiertos de escarcha  
el otoño llega a su fin.

SÔCHÔ

---

28 El poema fue traducido al castellano desde el japonés por Ariel Stilerman y publicado como libro en 2016: Sôgi, Shôkaku, Sôchô. *Poema a tres voces de Minase – Renga*. Edición bilingüe; traducción y posfacio de Ariel Stilerman. Editorial Sexto Piso, Madrid, 2016. El libro, extraordinario, viene con la traducción, el poema en lengua original (y transliterada fonéticamente) y un posfacio del mismo traductor. Aprovechamos para recomendarlo calurosamente. Compartimos el principio y el final.

Los insectos cantan  
indiferentes, sin corazón  
la hierba se seca.

SÔGI

Al parar junto a un seto de ligustro,  
se abre el camino.

SHÔKAKU

Profundo en la montaña  
un pueblo envuelto en la borrasca  
pasa el tiempo.

SÔCHÔ

En una casa extraña  
la soledad duele.

SÔGI

No olvides ahora  
que tú no eres  
el único.

SHÔKAKU

¿No sabes acaso por adelantado  
que todo ha de cambiar?

SÔCHÔ

Ver prendado  
el rocío de las flores  
es conmovedor.

SÔGI

Los últimos rayos del sol aún  
brillan a través de la neblina.

SHÔKAKU

Pensando que ha caído la noche  
los pájaros, cantando,  
van de regreso.

SÔCHÔ

Montaña adentro  
el cielo no indica el rumbo.

SÔGI

Aunque hace buen tiempo,  
mis mangas están húmedas  
como ropas de viajero bajo la fría lluvia.

SHÔKAKU

Desde mi almohada de hierbas  
la luna parece ajada.

SÔCHÔ

En vano  
muchas veces sin dormir  
mientras avanza el otoño.

SÔGI

Interrumpe mis sueños, imperdonable  
el viento sobre los juncos.

SHÔKAKU

Los que solía ver, todos,  
gente de mi pueblo,  
sus rastros ya vueltos penosos.

SÔCHÔ

El destino de un anciano  
¿a qué encomendarlo?

SÔGI

No queda sino la poesía:  
descubrir emociones  
aun en palabras descoloridas.

SHÔHAKU

Ésa es también una fuente de compañía:  
el cielo del anochecer.

SÔGI

Las nubes hoy  
resultaron ser flores caídas  
cuando crucé la cima.

SÔCHÔ

“Hasta ahora” suena  
el graznar de los gansos en primavera.

SHÔHAKU

¡Tenue, extraordinaria  
la luna! Vosotros también  
esperad un momento.

SÔGI

Dormitando a la intemperie bajo el rocío  
en un alba de otoño.

SÔCHÔ

Al final de la pradera  
en el pueblo a lo lejos  
se levanta la bruma.

SHÔHAKU

El viento trae  
el sonido de mazas que a golpes suavizan la tela.

SÔGI

Aun en días fríos  
visto tan sólo mangas raídas  
cada anocheecer.

SÔCHÔ

Mi sostén es precario:  
Juntar ramas para leña en la montaña.

SHÔHAKU

Una y otra vez  
los caminos de este mundo  
he explorado hasta el final.

SÔGI

Con tanta tristeza en mi corazón,  
¿hacia dónde he de ir?

SÔCHÔ

El final de la vida  
no me queda más que esperar  
después de haberte dicho adiós esta mañana.

SHÔHAKU

¿Por qué siento entonces  
aún amor?

SÔGI

¿Por quién sino por ti  
insaciable sentiré  
todo esto?

SÔCHÔ

Su apariencia  
no tiene punto de comparación.

SHÔHAKU

Hasta tus hierbas y árboles,  
oh, antigua ciudad capital,  
me provocan amargura.

SÔGI

Aun por mi penosa morada  
siento nostalgia.

SÔCHÔ

En la tumba de un padre  
fallecido no hace mucho  
encontrarás consuelo.

SHÔHAKU

Los días y meses últimos  
vuelven en un sueño.

SÔGI



Desde esta costa  
un barco rumbo a la lejana China  
se despide.

SÔCHÔ

Me gustaría escuchar una enseñanza  
que me libere de la reencarnación.

SHÔHAKU

Mi deseo de verte  
como el rocío una y otra vez  
muere y vuelve a nacer.

SÔGI

El viento de otoño sabe al desamor  
de una persona inconstante.

SÔCHÔ

Los grillos, como si esperaran,  
cantan, pero es inútil,  
en el herbazal.

SHÔHAKU

Una cuerda anudada, señal en la montaña,  
donde sólo la luna brilla clara.

SÔGI

Al sentir las campanadas  
me despierto  
anticipando lo que vendrá.

SÔCHÔ

Cubierta la cabeza,  
noche tras noche, de escarcha.

SHÔHAKU

En el invierno descolorido  
una grulla, solitaria  
de pie junto al mar.

SÔGI

Al anochecer en el viento salado  
los navegantes más allá de la rompiente.

SHÔHAKU

Sin dirección  
la niebla se extiende, ¿hasta dónde  
llega?

SÔCHÔ

No se ve por dónde ha llegado  
al pueblo de montaña la primavera.

SÔGI

Entre las hojas ya espesas  
quedan unas pocas  
flores cayendo.

SHÔHAKU

Bajo los árboles, abriendo  
camino, cubierto de rocío.

SÔCHÔ

En el otoño, ¿por qué  
en una cueva hermética  
entra la lluvia?

SÔGI

Aunque viste mangas de musgo  
se ha aficionado a la luna.

SHÔHAKU

Revela  
su corazón sensible:  
el ermitaño.

SÔCHÔ

Sobre las olas calmas  
se ve alejarse un barco.

SÔGI

La mar tranquila por la mañana  
y el cielo sin rastros  
de las nubes de anoche.

SHÔHAKU

Brillan nevadas  
montañas lejanas en cuatro direcciones.

SÔCHÔ

En la choza sobre la cima  
ya no quedan hojas en los árboles  
pero vivir allí no pierde su interés.

SÔGI

La soledad se aprende  
del sonido del viento en los pinos.

SHÔHAKU

¿Quién puede tolerar  
levantarse al amanecer  
una y otra vez?

SÔCHÔ

La luna conoce  
la tristeza del viaje.

SÔGI

Al rocío copioso  
se suma ahora la escarcha:  
mangas de otoño empapadas.

SHÔHAKU

Que los penachos del carrizo  
hayan de caerse es una pena.

SÔCHÔ

Cantan las codornices  
y anochece en los acantilados  
en un día de frío.

SÔGI

En un pueblo vuelto descampado  
vivir en soledad.

SHÔHAKU

Si ha de volver,  
esa persona verá  
la pasión con la que la he esperado.

SÔCHÔ

Tan distante: ¿quién ha de ser  
dueño de un corazón así?

SÔGI

Desde hace mucho tiempo  
hay tan sólo decepción  
en el camino del amor.

SHÔHAKU

Cuando olvidar parece imposible  
incluso el mundo se vuelve detestable.

SÔCHÔ

¿Qué puede saber  
un rústico montañés  
de la primavera y el otoño?

SÔGI

Pato silvestre,  
maleza junto a una puerta hecha de leños.

SHÔHAKU

Más allá de la cerca  
tierras baldías  
abandonadas a medio arar.

SÔCHÔ

Una persona camina en la niebla  
bajo la lluvia del crepúsculo.

SÔGI

La montaña esta mañana,  
después de cuántas noches de escarcha,  
se cubre de niebla.

SÔCHÔ

Una choza improvisada desde donde se ve  
elevarse el humo.

SHÔHAKU

En una vida de pobreza  
aún es posible  
la virtud.

SÔGI

Que para todos  
el camino se extienda justo.

SÔCHÔ



# ESPERO QUE ESTO QUIERA DECIR ALGO

MARIO MONTALBETTI<sup>29</sup>

## BASTANTE MENOS QUE UNA IDEA

No creas en la verdad.  
No creas en la belleza.  
No creas en el amor.  
Siéntate al piano  
sopla el corno  
rasga la cuerda  
y quedamos a la par.  
No me alcances un beserol  
si me duele la cabeza.  
No repitas conmigo  
películas que ya viste.  
No creas que hay algo  
importante en lo que haces.  
Ni siquiera una buena acción  
es tan buena como ninguna acción.

Octava nube o noveno cielo apartes  
algún día el cuerpo será un hecho suficiente.

---

<sup>29</sup> Mario Montalbetti (Lima, Perú, 1953) es uno de los poetas latinoamericanos más destacados de la actualidad. Publicó, en poesía, entre otros, *Perro Negro, 31 poemas* (1978), *Llantos Elíseos* (2002), *Cinco segundos de horizonte* (2005), *El lenguaje es un revólver para dos* (2008), *Ocho cuartetos para el caballo de paso peruano* (2008) y *Apolo Cupinisque* (2012). Los presentes poemas han sido seleccionados por el poeta argentino Gerardo Jorge.

## EL LOCO DE ATAR

quien me haya traído hasta aquí  
habrá de devolverme a casa

pienso en eso todo el día

cuando limpio la pérgola cuando  
camino hacia los guindales  
cuando regreso del mercado  
entre mucha gente

pienso en eso todo el día  
sin pronunciar una sola palabra

un momento antes de la medianoche  
me retiro a mis pobres aposentos  
y digo lo que entiendo

en verdad es muy poco  
y es más bien ordinario

a veces digo que soy como un ave  
de otra jaula golpeando con el pico  
las barritas de oro de ésta

otras veces digo que voy a cruzar  
la virtud a nado  
hasta llegar temprano a los carrizales

apenas anoche dije que tengo ojos  
buenos para juzgar distancias  
como cuando alguien dice *has llegado lejos*

pero torpes cuando se trata de discernir amantes

quien me haya traído hasta aquí  
habrá de devolverme a casa

pienso en eso todo el día



## DISCULPE, ¿ES AQUÍ LA TABAQUERÍA?

Nadie dice todo. Nadie dice nada.  
Lo deseable es decir poquísimos.  
Callar no es más radical.  
Callar es como raparse la cabeza:  
el pelo vuelve a crecer.  
Pero decir poquísimos, decir lo mínimo  
que uno puede decir,  
eso es lo que nos permite decir algo.

REVISIÓN (dos días después)

Somos lo que sabemos.  
Sabemos que somos mortales.  
Se dicen cosas.

## IMÁGENES DE SEPARACIÓN

Tucson (sin fecha). Este desierto  
horrible se interpone una vez más  
entre nosotros. Es malo escribir,  
saber que no nos veremos, y hacerlo  
pasar por un poema, para que solo  
lo bello duela. Pero así es. La guerra  
ha tomado los puentes, las salas de cine.  
Mis sueños están sucios de tu sangre.  
Espero el fin del desierto, el fin  
de la guerra. Los juicios por los crímenes.  
Jamás olvides que un acto de amor  
está más allá del bien y del mal.  
Entonces te veré. Siempre tuyo, (sin firma).

BILLY HARE

[19 versos]

espero que esto quiera decir algo  
espero que repetir algo quiera decir algo  
estas imágenes repiten algo que no se puede decir  
dice algo repetir algo que no se puede decir  
espero que esto quiera decir algo  
estas imágenes son una de las cosas más bellas que he visto  
    en mi vida repiten algo  
espero que repetir una forma quiera decir algo repetir una  
    forma  
no repetir algo que se repite sino algo que se repite porque  
    no tiene forma  
billy no había dicho nada que no sea repetir algo que no  
    tiene forma dice algo  
después no se repite  
billy jamás podrá alcanzar a la liebre  
por más que quiera billy jamás podrá alcanzar a la liebre se  
    repite  
quiere decir algo  
o espero que quiera decir que alcanza a la liebre no se repite  
    jamás  
lo que se repite no tiene forma  
lo que se repite no tiene forma de imagen  
lo que se repite no tiene forma de palabra  
después no se repite  
billy no se repite dice algo

## RESTO

Hay dos imágenes  
que me han enseñado mucho  
sobre la vida.  
Una es una conferencia de prensa  
durante un congreso de escritores  
en la que no se dijo nada.  
La otra es la niebla en San Isidro  
    cómo se parece a una hoja  
de papel de arroz.

## OBJETO Y FIN DEL POEMA

Es de noche y tiene que aterrizar  
antes de que se acabe el combustible.  
Así terminan todos sus poemas,  
tratando de expresar con un lenguaje  
público un sentimiento privado.

Su ambición es el lenguaje del piloto  
hablándole a los pasajeros  
en medio de una situación desesperada:  
parte engaño, parte esperanza, parte verdad.

Todos los poemas terminan igual.  
Hechos pedazos contra un cerro oscuro  
que no estaba en las cartas.

Luego hallan los restos: el fuselaje,  
la cola como siempre, intacta,  
el olor a cosa quemada consumida por el fuego.

Pero ninguna palabra sobrevive.

MOMENTOS ESTELARES DEL ESTADO-NACIÓN  
PERÚ

[16 versos]

I

¿EN QUÉ MOMENTO EL PERÚ

es desde este momento  
se jodió el Perú  
es desde este momento libre  
se jodió  
el Perú es desde este momento se jodió  
por la voluntad general e independiente es libre

ricas montañas?

II

el amor tiene algo del odio de dios  
el amor siendo humano tiene algo del odio de dios  
el odio de dios no es humano  
el amor siendo humano tiene resaca y delito  
el amor humano se empoza y se quema en la puerta del  
horno  
como el odio de dios  
como el odio ciego de dios  
su luces su luces el sol

## TRADUCCIÓN RADICAL

Enseñarle castellano a un perro  
es la verdadera enseñanza.  
“Nunca va a aprender”, dicen.  
¿Por qué? ¿Acaso el castellano  
es cuestión de inteligencia? Tal vez  
sería mejor aprender a ladrar entonces.  
¿Por qué no lo podemos hacer?  
¿Porque somos demasiado inteligentes?  
Me gustaría decir “Yo te quiero”  
ladrando. Un perro es un verdadero  
otro. Alguien que no comparte  
mis reglas. Casi ninguna. A veces  
decimos algo y el perro acude.  
A veces el perro ladra y lo ignoramos.  
En comparación, aprender aymara  
(dialecto moqueguano, digamos)  
es sencillo. Se puede hacer.  
Tal vez la pronunciación no sea  
perfecta, pero nos dejamos entender.  
¿Cómo será ladrar con acento humano?  
Los perros reirían sin parar.  
“Y éste ¿de dónde salió?” dirán.

## INTRODUCCIÓN A LA METAFÍSICA

¿Por qué hay peruanos en lugar de no haber peruanos?  
 Tal vez sea una pregunta arbitraria. Tal vez no.  
 Pero ésa es la pregunta que los peruanos nos hacemos  
 a lo largo de nuestro pasaje histórico por el tiempo.  
 “¿Por qué hay peruanos en lugar de no haber peruanos?”  
 Algunos nunca se hacen la pregunta, pero la pregunta  
 está ahí. Algunos la cambian por otra: “¿Por qué adoramos  
 al felino en lugar de no adorar al felino?” pero no es lo mismo.  
 La pregunta, la primera pregunta, es “¿Por qué hay  
 peruanos en lugar de no haber peruanos?”. No todos  
 nos hemos hecho la pregunta pero todos hemos sido  
 tocados por la pregunta en algún momento de nuestras  
 vidas, sin saber exactamente de qué se trata. En momentos  
 de gran desesperación, por ejemplo, cuando vemos cómicos  
 en televisión, cuando escuchamos hablar a las autoridades  
 políticas, militares, sobre todo a las eclesiásticas, cuando  
 asistimos a un partido de fútbol, cuando leemos los diarios,  
 cuando el sentido de las cosas se oscurece verdaderamente,  
 entonces surge la pregunta. “¿Por qué hay peruanos en lugar  
 de no haber peruanos?”. La pregunta tal vez suene una sola vez  
 en nuestras vidas, como el tañido de una campana que luego  
 desaparece, pero todos la reconocen. Por eso, en el fondo,  
 se trata de una pregunta gozosa. Cuando la hacemos todo  
 a nuestro alrededor se transforma, todo se vuelve más fácil  
 de entender. “¿Por qué hay peruanos en lugar de no haber  
 peruanos?”. Ésa es la pregunta que se repite, ésa es la pregunta  
 que nos acompaña, la pregunta que llevamos con nosotros  
 como quien lleva un atado de ajos a la cocina. Ningún  
 peruano sabe la respuesta. Pero la pregunta nos permite  
 comer, hablar, y tener algo que contarle a nuestros hijos.

## LOS LÍMITES

El Perú limita al Este con un idioma  
que no domina.

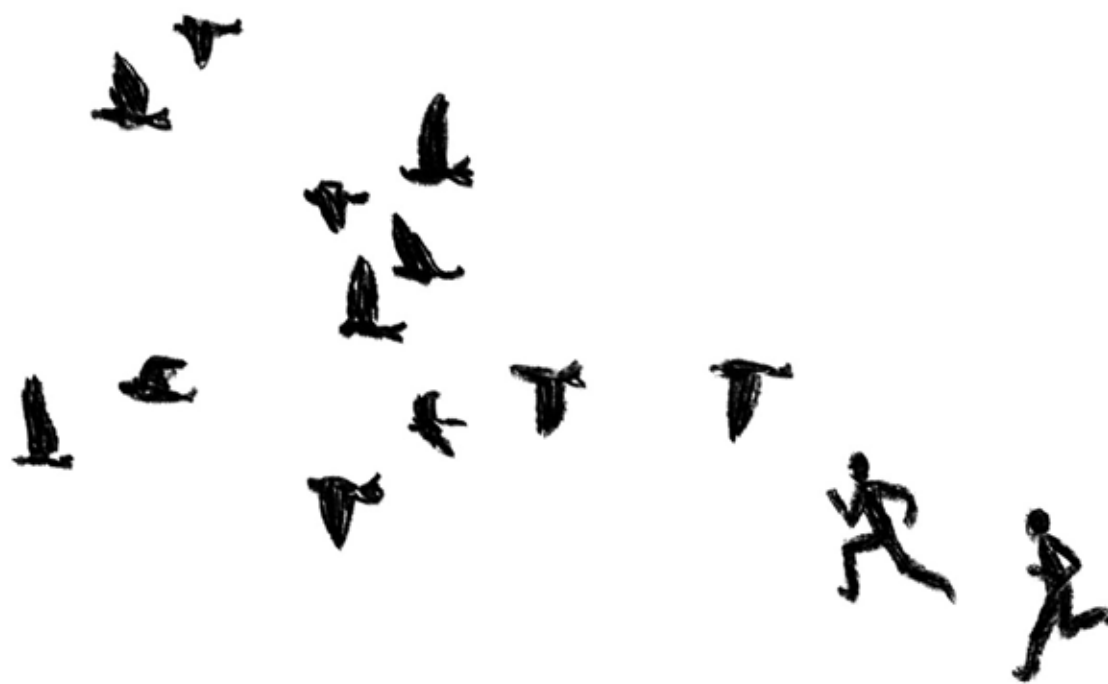
El Perú limita al Oeste con un carguero japonés  
de 350000 toneladas.

El Perú limita al Norte con Chimbote  
cuyos puertos nunca supo superar.

El Perú limita al Sur con gran rapidez.









# UNA CASA CELESTE

LARA SEGADÉ<sup>30</sup>

I

Me preparo para verte  
como un anfibio a punto  
de dejar el agua.

\*

Lo que pedís es preciso:  
mi mano  
en las partes blancas de tu mano  
en el pozo del esternón  
en cada sístole, una luz  
de pecera  
un diagnóstico  
un poco de orden.

\*

Que mis pies  
queden sobre tus pies  
como cachorros  
sobre cualquier trapo tibio.

Que sea capaz  
de abandonar  
así, una parte.

---

30 Lara Segadé nació en Buenos Aires en 1981. Es Doctora en Letras por la UBA y docente en la UBA y en la UNA. Publicó los libros de poemas *Lo que sobra* (2006) y *Los animales domésticos* (2013).

\*

Quiero saber si vamos a dejar  
la marca de los esqueletos  
en la piedra, el dibujo  
de un trébol, algo  
de nosotros dos  
juntos, en este planeta.

\*

Tal vez en unos años  
seamos agua negra bajo la tierra  
y hagamos crecer todavía  
algunos árboles.

\*

Sobre el parqué del cuarto  
en pleno invierno quedaron  
la cucaracha que maté  
y a su lado los gatos  
todavía vibrando  
como máquinas encendidas.  
Después se durmieron  
con un sentimiento  
que no sabrían nombrar.

\*

Como los perros  
atados en la puerta del súper  
a cada rato, el corazón  
un vuelco y enseguida  
la desilusión, la posibilidad  
de que nunca venga  
el que esperan  
y de ahora en más  
esto sea todo.

## II

Primero dijo que no se veía bien  
 después hizo unos gestos en el aire  
 con la mano libre  
 sin dejar de mirar la pantalla, como traduciéndome:  
 juntó los dedos en un pico y volvió a separarlos  
 desplazó la mano  
 juntó y separó los dedos  
 desplazó la mano  
 juntó y separó los dedos  
 diciendo *paf paf paf*, en un susurro.  
 ¿Que eran pocos?  
 ¿Que estaban desperdigados?  
 ¿Que estallaban?  
 ¿Que estallaban sin fuerza?  
 ¿Que más que estallar se desinflaban?

Ni uno superaba los seis milímetros.

Vos estabas en la sala de espera  
 caminando en círculos  
 como un padre primerizo  
 de otro tiempo.

Léimos en el informe: la imagen muestra  
 una disposición en corona.

Y salimos  
 presintiendo en el cielo el resultado  
 de un big bang débil:  
 unos pocos planetas inhabitables  
 la luz de una corona de estrellitas  
 que va a extinguirse  
*paf paf paf*  
 antes de que llegemos a verla.

No hace falta descifrar  
 lo que un médico dibuja

con una mano  
en el aire  
para reconocer  
una mala noticia.

\*

En la sala de espera,  
siete ciervos corcovean  
como si hubiesen llegado  
corriendo y tardaran  
en frenar, encandilados  
por las luces blancas  
las baldosas blancas  
y las camisas blancas  
de las enfermeras.

\*

Me dijeron que me quedara quieta  
y te hicieron pasar. Entre las máquinas,  
nos miramos como dos astronautas  
que se dan vuelta en el espacio y miran  
la luz circular, homogénea  
la proporción de la tierra  
y los océanos  
y no consiguen pensar  
en el idioma, los edificios, las personas  
que amaron  
ni en los pájaros  
que entre los destellos del agua  
distinguen a su presa  
y se lanzan  
y se sumergen.

## III

Ahora caminamos mirando hacia arriba  
 el dibujo de los edificios sobre el cielo.  
 Buscamos anuncios en los balcones,  
 la parte más viva entre las plantas,  
 las rejas, la luz de las guirnaldas que titila  
 y después nos duelen las cervicales.  
 Si pudiéramos pedir, pediríamos ver todo:  
 en un pájaro que vuela al nido  
 el dije oscuro, liviano del corazón  
 y en los aviones  
 mujeres maquilladas que sonrían  
 como si estuviera todo bien.

\*

Mujeres solas que nos muestran sus casas, llenas de odio,  
 lo que construyeron en otro tiempo más feliz,  
 y admiten que las paredes tienen humedad.  
 ¿Fue eso lo que destruyó todo?  
 Tenemos diez, veinte años menos  
 y todavía nos decimos cosas en secreto.  
 Ellas escuchan y dicen que no  
 el edificio lindero no trastocó la luz, no.  
 Es la hora, llueve.  
 Sus hijas adolescentes  
 en camisón, nos dejan entrar y ver  
 la cama deshecha, su tibieza  
 piensan en otra cosa  
 algo que pasó anoche o hace un rato  
 el drama no les pertenece  
 les da lo mismo  
 si fuera por ellas, huirían.

\*

Los hombres nunca están solos.  
Acá hay, por ejemplo, una mujer sentada, mirando la pared,  
en un salón oscurecido, en pleno mediodía.  
A su lado, un vaso con el logo de Stella Artois  
retiene un fondito amarillo y tibio  
(el otro ya está lavado, en la cocina).  
Él va mostrándonos lo que hizo con sus manos:  
los espacios ganados en cada cuarto ahora vacío,  
los estratos de soluciones para problemas que conoce  
como a las mañas de una esposa  
y al final, después de una escalera empinada  
y una puerta de metal, la azotea. Nos dice: esta es  
la vedette de la casa.

\*

Desde el patio, se ven los ambientes  
apilados tras las rejas. Sentimos  
una especie de vértigo  
al revés: una fuerza que chupa  
hacia arriba. Son las once.  
La dueña y su novio,  
mucho más joven,  
desayunan, a media altura,  
en la jaula de los cóndores.  
Casi nadie sabe cómo vive  
en realidad, hasta que pone  
la casa en venta.



\*

Son dos casas simétricas  
 conectadas por el patio. Hace poco  
 murió una hermana y lo dividieron.  
 Podemos oír, del otro lado,  
 los chasquidos de las plantas,  
 los chorritos de agua  
 sobre las baldosas y ella,  
 la hermana que quedó, ¿oye?  
 El vendedor se está disculpando:  
 todavía nadie vació los placares.  
 Antes, se juntaban ahí  
 los hijos, los nietos  
 de las dos: la familia entera.  
 El patio era enorme,  
 bullicioso.

\*

Después siempre quedamos solos  
 en cualquier esquina, mantenemos  
 una conversación de astronautas o conquistadores  
 con los pies semihundidos en el suelo  
 y las manos livianas  
 que dibujan en el aire trayectorias  
 de luz, pasadisos, cursos de agua.  
 ¿Es que es esto un suelo? ¿Aire? ¿Luz?  
 ¿Qué nos tomamos para volver a casa?



## CANADÁ

ELEONORA GONZÁLEZ CAPRIA<sup>31</sup>

### SÁBANA

Volvimos en un taxi  
y adentro lo que había  
no conocía el cielo.  
Algunas cosas tienen que viajar siempre en tierra  
y las que no  
nacen igual a veces en cuartos bien cerrados.

Quizás el cielo le llegó entre sueños como una sábana  
azul que se alejaba siempre, y al final  
despertaba temblando, pesadilla crónica  
del deseo o del instinto.

Después soñé también mis propias pesadillas  
el arrepentimiento  
lo que nadie me supo explicar de guardarse  
lo que debiera andar alto.  
Ya en casa por las noches  
le cargábamos una manta encima  
para que no soñara feo o despertara llorando.

Pero eso fue más tarde.

Primero nos lo dieron pájaro  
adentro de una caja.

---

31 Eleonora González Capria nació en Buenos Aires en 1983. Licenciada en Letras, traductora y profesora de Traducción, es poeta y narradora.

## CANADÁ

Me imaginaba todos los días  
hembra o macho si pardo o negro  
con o sin crías manso  
me imaginaba muerta.  
Salí siempre a las horas avisadas  
de luz pálida y sombra larga  
sola en silencio de abeja y arándano  
lleno el bolsillo con las entrañas frescas de los peces.

Hablaban todo el tiempo de la manada de lobos  
que en el pueblo había cazado un alce  
ahí sobre el puente, la carne que tembló  
hasta quedarse quieta y los autos que pasaban.  
Alguien lo había filmado y después lo vieron,  
se oía claro el grito, clara la súplica.

En el bosque después del incendio  
seguía latiendo un tronco blanco  
de espasmo en la madera ardida  
y en el glaciar  
me llené los pies de barro buscando.

Cuando era chica si preguntaban por el miedo  
yo respondía: oso.  
Pero quedaba lejos, estaba a salvo, se reían.

Todas las noches desde casa interrogaban  
si había cruzado al fin al oso,  
preparé el espíritu para encontrarlo, dije,  
pero él no quiso verme.

## TEMA DE CONVERSACIÓN

Esa piedra, vos me decís, vino con la corriente  
era la roca inaugural resto de monte suelto  
cosa de siempre de tu infancia.

Estás mintiendo. Esa palabra, cuando vivía,  
salió de conejeras, de una noche  
sin luz artificial, yo me acuerdo.  
Quedaba blanco allá adelante  
una mancha entre dos árboles  
y cambié de camino  
para pasar protegida por la sombra.  
A oscuras, te expliqué, no me persigue mi cara.  
Después hubo viento y después  
hablamos. Eso era antes, un cuerpo de sonidos.

Vos insistís: oíme si siempre fue una piedra,  
la guardo para dispararles  
a los camiones por la ruta si me aburro  
o algún día levantar una casa.

## VÍSPERA DE AÑO NUEVO

Lo que se mueve allá a lo lejos  
es una procesión  
de zorros blancos

en formación cerrada  
de matorral a hocico pasa  
leña y hacha  
lengua de fuego

el año nuevo es árbol  
y así  
de rama al aire apenas viva.

Los campesinos bajo las piedras  
hierba molida y fibra calcárea  
ocultos  
con la ropa entre los montes

no traen rifles

no hay perros  
nada arranca nada  
de madrigueras

de zorros solos se ocupa el ojo  
en la última noche de diciembre.

Vinieron vigilando  
esos hombres  
de vientre en polvo,  
si es que siempre  
se acecha a distancia  
lo sagrado,

hay fogatas  
encendidas  
bajo la luz azul del año

y cuentan ávidos o hambrientos  
llenándose los dedos

y vacíos de nuevo se los llenan:  
cada llama de zorro  
es otro grano más de arroz  
que dará la cosecha.

## BORRADOR DE TRADUCCIÓN

La evolución de las especies tiene  
barba de viejo  
finas pilosidades  
de árbol fueguino, hongo de alga,  
tiene quince picos por capítulo  
hijos de la misma madre.  
Es la cara de un hombre  
que antes no fue Dios.  
Lo que hay que traducir es el recuerdo  
de ese origen bajo el agua buscando palabras como  
océano, transmutación, pinzones,  
lo que sin forma avanza por el tiempo  
multiplicado,  
encontrar el estilo de epitafio simbiótica,  
el rasgo variable de la lengua ajena.  
Esta cola, por ejemplo, es más larga  
y sobrevive.  
Sobre el mundo material  
podemos decir al menos esto  
venimos a la Tierra por leyes generales,  
así empieza.  
Termina la traducción diciendo:  
todos éramos peces al principio  
y todavía tenemos branquias.



EMILY DICKINSON: EL ARTE DE LA PAZ  
NOTA PRELIMINAR Y VERSIONES DE RICARDO H. HERRERA

Título no demasiado extraño el que he elegido para esta nueva selección de la poesía de Emily Dickinson<sup>32</sup>, sobre todo si se tiene en cuenta que las dos preciosas palabras que lo forman –arte y paz– rematan un poema escrito en plena guerra de secesión norteamericana, durante el año 1862. La paz entendida como arte supone una tradición que la instaure como tal; en el caso de nuestra poeta (“Emperatriz del Calvario”) la filiación de esa tradición es cristiana. No es el suyo por lo tanto un programa pacifista nacido de la coyuntura histórica, sino la reformulación

---

<sup>32</sup> He hecho con anterioridad otra selección –“Si canta una oropéndola”– publicada en el N° 20 de *Hablar de poesía*; el lector interesado hallará en ella un prólogo más amplio que el presente. El mismo material, en edición aumentada (25 poemas más), en: EMILY DICKINSON, *POR INFIMAS FINURAS*. Traducción y prólogo de Ricardo H. Herrera, Ediciones del Dock, Buenos Aires, 2009.

de un método tradicional, que estructura una poética profundamente vivida, en la que la experiencia estética encuentra su fundamento en la purificación de las pasiones y en la captación de imágenes naturales que renueven la agotada fuerza psíquica.

El poema en cuestión –el “544” de la edición de Thomas H. Johnson– se refiere a las cualidades inherentes a la poesía y a la pintura. Son ellas: la propiedad terapéutica de la reproducción de las imágenes naturales (“repeat the Summer day”, “reproduce the Sun”) y la fuerza de transformación que poseen las sílabas sabiamente encadenadas en el verso (“Pang in syllable”). En la prosa, la sílaba no significa absolutamente nada; la unidad mínima es la palabra. En la poesía, en cambio, la sílaba constituye un núcleo vital, ya que es de la fricción generada entre sílabas tónicas y sílabas átonas de donde se desprende la energía rítmica propia del verso. El poeta –lo dijo Borges sin pudor alguno– es “el que cuenta las sílabas”: una definición escueta y definitiva, absolutamente verdadera. Es algo que constato de modo permanente, tanto al escribir como al traducir: hay que descender hasta la sílaba si se pretende darle tensión al verso.

Los poetas y los pintores no narran, no hablan, afirma Dickinson; la poesía y la pintura son mucho más que charla, mucho más que artes decorativas; están más cerca del logos y de la intuición de lo edénico que de la conversación y de la coyuntura histórica. El valor de representación poética y pictórica de los crepúsculos de la naturaleza –alba y ocaso– es metáfora de la representación del viaje del alma, de oriente a occidente y aún más allá. También los libros antiguos tipifican la metá-

fora del viajero a través de los tiempos. Pintura, música y libros se dan la mano en la obra de la poeta.

El núcleo de su inspiración es romántico y trascendentalista, pero la tensión de la voz y su léxico no lo son en absoluto. También su actitud hacia el mundo natural es extravagante, como en el poema “436”, en el que el viento –cual si fuese un hombre insólitamente tímido– aparece protagonizando una visita de circunstancias. Se invierte el proceso imaginativo en el poema “861”, en el que –zoomorfismo mediante– su pasión de amor martirizado encarna en la figura de una alondra abierta en canal. “Scarlet Experiment”, así denomina Emily Dickinson a la autopsia que conduce a la matriz de su canto: constancia en el amor, por un lado, y, por otro lado, un original modo de afirmar que escribe *con sangre*.

No sé si cabe hablar en su caso de una poesía de corte experimental, ya que su fundamento cultural es más bien arcaico; sin embargo, las palabras “Experiment” y “test” aparecen a menudo en su obra. La “fe”, por ejemplo, es “the experiment of Our Lord”. Más importante aún es el “Losses’ Test”, la “prueba de la pérdida”, ya que “Las mejores ganancias – Deben pasar por la Prueba de la Pérdida – / Para llegar a ser – Ganancias”. El experimento y la prueba son por lo tanto las condiciones mismas de la existencia, ya que la vida es enigma: “the finest secret”. Las referencias a los Evangelios (Juan 20.24-25 en el poema “861” y Juan 1.14 en el poema “1651”) ponen de manifiesto su apego al logos joánico, “amada filología” según el poema “1651”. Mejor que nadie ella sabe cuál es la piedra de toque de la poesía auténtica: el “éxtasis furtivo” de reconocer en el poema “el alimento justo y destinado a nuestra fortaleza personal”.<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Ricardo Herrera nació en 1949. Ha escrito numerosos libros de poesía, ensayo y traducciones. Su obra poética ha sido recogida recientemente en el volumen *Obra en verso 1985/2017* (2017). Dirigió la revista *Hablar de Poesía* desde su primer número hasta el número 35.

211 (CA. 1860)

¡Ven lentamente – Edén!  
 Labios deshabitados –  
 Tímidos – sorben tus Esencias –  
 Como la Abeja exhausta –

Llega tarde a su flor,  
 Zumba en torno del tálamo –  
 Considera sus néctares –  
 Entra – y se pierde en bálsamos.

*211 // Come slowly – Eden! / Lips unused to Thee – / Bashful – sip thy  
 Jessamines – / As the fainting Bee – // Reaching late his flower, / Round  
 her chamber hums – Counts his nectars / Enters – and is lost in Balms.*

291 (CA. 1861)

Cómo fluyen los viejos Cerros con el Ocaso,  
 Cómo arden los Abetos –  
 Cómo orna con Tizones el pardo Cañadón  
 El Brujo Sol –

Cómo brindan las viejas Cimas el Bermellón  
 Hasta llenar el Globo –  
 ¿Tengo los labios de un Flamenco  
 Para poder decirlo?

Cómo baja después en Oleadas el Fuego  
 Tocando todo el Césped  
 Con el aspecto – declinante – de Zafiro  
 De una Duquesa al pasar –

Cómo el exiguo Ocaso se arrastra por el Pueblo  
 Hasta borrar las casas  
 Mientras la extraña Lumbre que ningún hombre lleva  
 Brilla sobre el Camino –

Cómo la Noche ahora – en Nidos y Guaridas –  
 Y adonde estaba el Bosque –  
 Cae cual una Bóveda de Abismo  
 Hacia la Soledad –

Estas son las Visiones que aletearon en Guido –  
 Que Tiziano – no dijo –  
 Domenichino dejó caer su lápiz –  
 Paralizado por el Oro –

*291 // How the old Mountains drip with Sunset / How the Hemlocks  
 burn – / How the Dun Brake is draped in Cinder / By the Wizard Sun  
 – // How the old Steeples hand the Scarlet / Till the Ball is full – / Have  
 I the lip of the Flamingo / That I dare to tell? // Then, how the Fire ebbs  
 like Billows – / Touching all the Grass / With a departing – Sapphire –  
 feature – / As a Duchess passed – // How a small Dusk crawls on the  
 Village / Till the Houses blot / And the odd Flambeau, no men carry /  
 Glimmer on the Street – // How it is Night – in Nest and Kennel – / And  
 where was the Wood – / Just a Dome of Abyss is Bowing / Into Solitude  
 – // These are the Visions flitted Guido – / Titian – never told – /  
 Domenichino dropped his pencil – / Paralyzed, with Gold –*

294 (CA. 1861)

Los Condenados – juzgan el Alba  
 De un Modo diferente –  
 Porque – dudan presenciarla –  
 Cuando relumbra afuera –

El Hombre – que morirá – mañana –  
 Teme oír el Pájaro Campestre –  
 Porque esa Música alarma el Hacha  
 Que reclama su cabeza –

¡Regocijo – para quienes el Alba  
 Depara un Día – de Amor –  
 Regocijo – para quienes el Pájaro  
 No canta una Elegía!

*294 // The Doomed – regard the Sunrise / With different Delight – /  
 Because – when next it burns abroad / The doubt to witness it – // The  
 Man – to die – tomorrow – / Harks for the Meadow Bird – / Because its  
 Music stirs the Axe / That Clamors for his head – // Joyful – to whom the  
 Sunrise / Precedes Enamored – Day – / Joyful – for whom the Meadow  
 Bird / Has ought but Elegy!*

307 (CA. 1862)

Aquél que supiese repetir un día de Verano –  
Sería más grande que eso –  
Aunque fuese el más pequeño de los Hombres –

Y Ese – el que supiese reproducir el Sol –  
En el momento en que desciende –  
Su Lenta Dilución – quiero decir –

Cuando el Oriente es superado  
Y el Occidente – es Desconocido –  
Su Nombre – permanecería.

*307 // The One who could repeat the Summer day – / Were greater than  
itself – though He / Minutest of Mankind should be – // And He – could  
reproduce the Sun / At period of going down – / The Lingering – and the  
Stain – I mean – // When Orient have been outgrown – / And Occident  
– became Unknown – / His Name – remain –*

315 (CA. 1862)

Él va a tuntas y a ciegas hacia tu Alma  
Como el Intérprete sobre el Teclado  
Antes de precipitarse en la Música –  
Te aturde gradualmente –  
Prepara tu frágil Índole  
Para el Embate Eterno  
Con Martillos más débiles – oídos desde lejos –  
Luego más cercanos – tan lentos después  
Tu Aliento tiene tiempo de recuperarse –  
Tu Cerebro – de Manso burbujeo –  
Cae – imperial – tal Estallido  
Que desuella tu Alma desnuda –

Cuando los Vientos alcanzan los Bosques con sus Zarpas  
El universo – está en calma.

*315 // He fumbles at your Soul / As Players at the Keys / Before they drop  
full Music on – / He stuns you by degrees – / Prepares your brittle Nature  
/ For the Ethereal Blow / By Fainter Hammers – further heard – / Then  
nearer – Then so slow / Your Breath has time to straighten – / Your Brain*

*– to bubble Cool – / Deals – One – imperial – Thunderbolt – / That scalps  
your naked Soul – // When Winds take Forests in their Paws – / The  
Universe – is still –*

371 (CA. 1862)

Es un placer precioso – sensual –  
Hallar un Libro Antiguo –  
Con el Atavío que se usaba en su Siglo –  
Un privilegio – pienso –

Tomar su venerable Mano –  
Y entibiándola en la nuestra –  
Hacer un viaje – o dos – de regreso  
Al Tiempo en que él – era joven

Inspeccionar – sus raras opiniones –  
Conocer sus ideas  
Sobre Temas que a ambos nos conciernen –  
La Literatura del Hombre –

Lo que más les interesaba a los Estudiosos –  
Qué Desafíos se proponían –  
Cuando Platón – era una Certidumbre –  
Y Sófocles – un Hombre –

Cuando Safo – era una Muchacha viva –  
Y Beatriz llevaba  
La Veste que Dante – deificó –  
Hechos de Siglos pasados

Que él atraviesa – familiarmente –  
Como Uno que viniese a la Ciudad –  
A decirte que todos tus Sueños – son verdaderos –  
Él vive – donde los Sueños nacen –

Su presencia es un Hechizo –  
Le ruegas que no se vaya –  
Los Viejos Volúmenes sacuden sus Testas de Piel –  
Y subyugan – exactamente así –

371 // *A precious – mouldering pleasure – ’tis – / To meet an Antique Book – In just the Dress his Century wore – / A privilege – I think – // His venerable Hand to take – / And warning in our own – / A passage Back – or two – to make – / To Times when he – was young – // His quaint opinions – to inspect – / His thought to ascertain / On Themes concern our mutual mind – / The Literature of Man – // What interested Scholars – most – / What Competitions ran – / When Plato – was a Certainty – / and Sophocles – a Man – // When Sappho – was a living Girl – / And Beatrice wore / The Gown that Dante – deified – / Facts Centuries before // He traverses – familiar – / As One should come to Town – / And tell you all your Dreams – were true – / He lived – where Dreams were born – // His presence is Enchantment – / You beg him not to go – / Old Volumes shake their Vellum Heads / And tantalize – just so –*

436 (CA. 1862)

El Viento – golpeó como un Hombre exhausto –  
Y como un Dueño de casa – “Adelante”  
Respondí audazmente – cuando entró  
En mi Residencia

Un Rápido – Huésped sin pies  
Al cual ofrecerle una Silla  
Era tan imposible como indicarle  
Un Sofá al aire –

No tenía Huesos que Lo sostuvieran –  
Su Discurrir fue como el Susto  
Simultáneo de muchos Colibríes  
En un alto Arbusto –

Su Aspecto – una Ola –  
De sus Dedos, mientras Él pasaba  
Surgió una música – cual melodías  
Sopladas sobre un Vidrio temblante –

Su visita – sin dejar de revolotear –  
Fue la de un Hombre tímido  
Un golpecito, aún – estaba confundido –  
Y yo me quedé sola –



436 // *The Wind – tapped like a tired Man – / And like a Host – “Come in” / I boldly answered – entered then / My Residence within // A Rapid – footless Guest – / To offer whom a Chair / Were as impossible as hand / a Sofa to the Air – // No bone had He to bind Him – / His Speech was like the Push / Of numerous Humming Birds at once / From a superior Busch – // His Countenance – a Billow – / His Fingers, as He passed / Let go a Music – as of tunes / Blown tremulous in Glass – // He visited – still flitting – / Then like timid Man / Again, He tapped – ’twas flurriedly – / And I became alone –*

544 (CA. 1862)

No hicieron prosa – los Poetas Mártires –  
Transformaron su Dolor en sílabas –  
A fin de que cuando su nombre mortal enmudeciese –  
Su destino mortal – animase a Alguien –

No hablaron nunca – los Pintores Mártires –  
Se entregaron – más bien – a su Obra –  
Para que cuando sus dedos no se movieran más –  
Alguno buscase en el Arte – el Arte de la Paz –

*544 // The Martyr Poets – did not tell – / But wrought their Pang in syllable – / That when their mortal name be numb – / Their mortal fate – encourage Some – // The Martyr Painters – never spoke – / Bequeathing – rather – to their Work – / That when their conscious fingers cease – / Some seek in Art – the Arte of Peace*

604 (CA. 1862)

Qué bueno es regresar – junto a mis Libros –  
Lejano fin de Días extenuados –  
Que hace casi querida la Abstinencia –  
Y el Dolor – se disipa – en la Plegaria.

Tal como los Aromas – animan a Tardíos Invitados  
Con Banquetes futuros –  
Así las Especies – estimulan el tiempo  
Hasta mi pequeña Biblioteca –

Puede estar Desierto – afuera –

Pasos lejanos de débiles Hombres –  
 Pero el día de Fiesta – excluye la noche –  
 Y hay Campanas – adentro –

Les estoy agradecida a estos Parientes del Estante –  
 Sus Semblantes de Piel –  
 Encantan – si Pregustados –  
 Y satisfacen – ya obtenidos –

*604 // Unto my Books – so good to turn – / Far ends of tired Days – /  
 It half endears the Abstinence – / And Pain – is missed – in Praise – //  
 As Flavors – cheer Retarded Guests / With Banquettings to be – So Spices  
 – stimulate the time / Till my small Library – // It may be Wilderness  
 – without – / Far feet of failing Men – / But Holiday – excludes the night  
 – / And it is Bells – within – // I thank these Kinsmen of the Shelf – /  
 Their Countenances Kid / Enamor – in Prospective – / And satisfy – obtained  
 –*

618 (CA. 1862)

Huelga – el Alma –  
 Que recibe un Golpe Alevoso –  
 La Anchura de la Vida – se dilata  
 Sin nada para hacer –

Suplica que le des una Tarea –  
 Colocar alfileres –  
 O un humilde pegote – como el que hacen los Niños –  
 A fin de Socorrer sus Hueras Manos –

*618 // At leisure is the Soul / That gets a Staggering Blow – / The Width  
 of Life – before it spreads / Without a thing to do – // It begs you give it  
 Work – / But just the placing Pins – / Or humblest Patchwork – Children  
 do – / To Help its Vacant Hands.*

815 (CA. 1864)

El Lujo de entender  
 El Lujo que sería  
 Mirarte una vez sola  
 Me vuelve una Epicúrea

Ante cualquier Presencia  
 Hasta el punto de que otro Alimento  
 Apenas si me tienta  
 Ya provista al principio –

El Lujo de pensar  
 El Lujo que fue  
 Banquetear de ese Rostro  
 Le da Suntuosidad

A los Días sencillos, cuyo Menú en la mesa  
 Por lo que es Evidente  
 Posee una sola Miga  
 De la Conciencia Tuya.

*815 // The Luxury to apprehend / The Luxury 'twould be / To look at  
 Thee a single time / An Epicure of Me // In whatsoever Presence makes /  
 Till for a further Food / I scarcely recollect to starve / So first am I supplied  
 – // The Luxury to meditate / The Luxury it was / To banquet on thy  
 Countenance / A Sumptuousness bestows // On plainer Days, whose Table  
 far / As Certainty can see / Is laden with a single Crumb / The Consciousness  
 of Thee.*

861 (CA. 1864)

Rompe la Alondra – y hallarás la Música –  
 Bulbo tras Bulbo, chapada en Plata –  
 Sobriamente ofrecida al Alba de Verano  
 Salvada para tu Oído cuando el Laúd envejezca.

Suelta la Marea – la encontrarás patente –  
 Chorro tras Chorro, para ti reservada –  
 ¡Un Rojo Experimento! ¡Escéptico Tomás!  
 ¿Aún dudas de que tu Pájaro es fiel?

*861 // Split the Lark – and you 'll find the Music – / Bulb after Bulb, in  
 Silver rolled – / Scantily dealt to the Summer Morning / Saved for your Ear  
 when Lutes be old. // Loose the Flood – you shall find it patent – / Gush  
 after Gush, reserved for you – / Scarlet Experiment! Sceptic Thomas! / Now,  
 do you doubt that your Bird was true?*

1068 (27-1-1862)

Más tarde en el Verano de los Pájaros  
 Patética en la Hierba  
 Una Nación menor celebra  
 Su Misa circunspecta.

Ningún otro Ritual se muestra  
 Tan gradual en su Gracia  
 Se transforma en un pensativo Hábito  
 Que la Soledad acrecienta.

Más Arcaico aún a Mediodía  
 Cuando arde Agosto al ras  
 Surge espectral el Cántico  
 Emblema del reposo

Todavía no entrega Gracia  
 Ningún Surco en el Resplendor  
 Sin embargo una Diferencia Druídica  
 Anima a la Naturaleza

*1068 // Further in Summer than the Birds / Pathetic from the Grass / A  
 minor Nation celebrates / Its unobtrusive Mass. // No Ordinance be seen  
 / So gradual the Grace / A pensive Custom it becomes / Enlarging Loneliness.  
 // Antiquest felt at Noon / When August burning low / Arise this spectral  
 Canticle / Repose to typify // Remit as yet no Grace / No Furrow on the  
 Glow / Yet a Druidic Difference / Enhances Nature now*

1072 (ca. 1862)

¡Título divino – el mío!  
 ¡La Esposa – sin el Símbolo!  
 Alto Grado – a mí conferido –  
 ¡Emperatriz del Calvario!  
 ¡Real – pero sin Corona!  
 Prometida – pero sin vahídos  
 Dios nos manda a nosotras las Mujeres –  
 Mientras tú – almacenas – Púrpura sobre Púrpura –  
 Oro – sobre Oro –  
 Nacida – Casada – Inhumada –  
 En un Día –

Una triple Victoria –  
Dicen las mujeres – “Mi marido” –  
Acariciando la Melodía –  
¿Es *este* – el estilo?

*1072 // Title divine – is mine! / The Wife – without the Sign! / Acute Degree – conferred on me – / Empress of Calvary / Betrothed – without the swoon / God sends us Women – / When you – hold – Garnet to Garnet – / Gold – to Gold – / Born – Bridalled – Shrouded – / In a Day – / Tri Victory / “My Husband” – women say – / Stroking the Melody – / Is this – the way?*

1261 (CA. 1873)

Una palabra caída al descuido en una Página  
Puede estimular un ojo  
Cuando plegado en eterna costura  
Yazga el Marchito Autor

La infección se reproduce en la máxima  
Podemos inhalar la Desesperación  
A distancia de Siglos  
De la Malaria —

*1261 // A Word dropped careless on a Page / May stimulate an eye / When folded in perpetual seam / The Wrinkled Author lie // Infection in the sentence breeds / We may inhale Despair / At distances of Centuries / From the Malaria –*

1263 (1871-1874)

No hay Fragata como un Libro  
Para llevarnos a Tierras lejanas  
Ni Corceles como una Página  
De impaciente Poesía —  
Tal Viaje se les cede a los más pobres  
Sin agobiarlos con Peajes —  
Qué modesto es el Carruaje  
Que transporta el alma Humana.

1263 // *There is no Frigate like a Book / To take us Lands away / Nor  
any Coursers like a Page / Of prancing Poetry – / This Travel may the  
poorest take / Without oppress to Toll – / How frugal is the Chariot / That  
bears the Human soul.*

1651 (S/F.)

Una Palabra hecha Carne rara vez  
Y temerosamente es compartida  
Y tal vez pase desapercibida  
Mas si no me equivoco  
Cada uno de nosotros ha gustado  
Con éxtasis furtivo  
El alimento justo y destinado  
A nuestra fortaleza personal —

Una Palabra que respira plena  
No posee el poder de fenecer —  
Adherente como el Espíritu  
Puede expirar como Él —  
“Se hizo Carne y habitó entre nosotros”  
¿Puede la condescendencia ser  
Cual este consentimiento del Lenguaje  
Esta amada Filología?

1651 // *A Word made Flesh is seldom / And tremblingly partook / Nor  
then perhaps reported / But have I not mistook / Each one of us has tasted  
/ With ecstasies of stealth / The very food debated / To our specific strength  
— // A Word that breathes distinctly / Has not the power to die / Cohesive  
as the Spirit / It may expire if He — / “Made Flesh and dwelt among us”  
/ Could condescension be / Like this consent of Language / This loved  
Philology.*

## MOVIMIENTOS DE DEFENSA PERSONAL

LAURA JUNOWICZ<sup>34</sup>

EL TRUCO FUE SENCILLO, repetir  
cada día un poco  
ni tanto para no  
perder el sentido o deformar  
los recuerdos, como las palabras  
si las decís demasiado  
se alejan de lo que eran.

Aunque a veces  
puede, al revés,  
ser necesario  
repetir para cambiar  
un detalle, variar un gesto,  
una respuesta, un personaje  
para que pierda filo la escena,  
hacerla más recordable.

La memoria lo practica  
todo el tiempo sin querer  
y yo ejercito desde niña,  
son movimientos  
de defensa personal.

---

34 Laura Junowicz nació en Buenos Aires, en 1984. Es Licenciada en Letras (UBA) y magíster en Escritura Creativa (UNTREF). Publicó *Después del final* (2017) y participó de la antología *Van llegando*, premio de poesía de la Bienal de Arte Joven de Buenos Aires 2017.

QUÉ SIGNIFICAN ESTOS PÁJAROS  
volando en círculos  
en la orilla de la cama.  
En otros tiempos un prodigio  
irrupía maravilloso  
en el cielo y los augures  
tenían el saber,  
podían descifrar, decir,  
sobre todo  
qué hacemos ahora,  
la expiación. Como una madre:  
tenés frío, criatura, tenés hambre,  
te alimento, te abrigo, a dormir.

No estoy diciendo nada nuevo,  
todos queremos expiar  
la lluvia que no para en el estómago,  
el silencio en el hueco del pecho.  
Un instante encima  
de otro instante,  
no hay, no vendrán, nadie sabe.



NO ES UN DIBUJO  
es algo así como un túnel.

Mientras presiono sobre el blanco  
me dejo ir  
en lo espeso del crayón  
como si fuera la primera vez  
que algo es fácil.

Lo hacía pensando que hoy  
al mirar el dibujo  
iba a volver al pasado, ese presente  
en que no sabíamos cómo  
resultaría todo,  
igual que ahora mismo.

Cuando no sabíamos  
en qué minuto, qué tendríamos puesto  
en qué posición del cuerpo, en qué lugar  
de la ciudad quedaríamos  
congelados como en el juego  
cuando pausa la música  
ni qué objetos en las manos  
habríamos de soltar  
para taparnos la cara, salir,  
una urgencia lenta  
ya sin apuro.

A veces lo busco  
para volver,  
para ver si sigue,  
el momento en que ella  
estaba  
por borrarse del mundo.

## EL GESTO MÁS ANTIGUO DEL MUNDO

Con qué artificio  
iluminar ventanas,  
marcar signos  
en las paredes,  
regresar de la guerra  
después de haber tocado el hueso  
con la yema de los dedos.

\*

Sumerjo el cuerpo en el cuerpo  
debajo de lo hondo.  
Donde respiro nace el aire.

\*

Mientras la canilla, el árbol  
la ventana, la nuca  
se revelan  
buscás una  
palabra que nombre.

\*

Qué pobreza  
no ser mutante  
cebolla no ser  
más que esta  
al borde de mí  
jaula de piel.

El aire amasa  
el cuerpo leva  
se rompen las raíces  
de las plantas.

\*

Boca abajo escucho  
algo lindo que no entiendo,  
igual no importa la palabra  
puede ser una u otra  
repetirla y siempre  
va a decir exactamente  
eso que no podemos.  
De espaldas es más fácil.  
Trepás tu peso sobre el mío,  
me muevo lento para no  
espantarte, como un palomo  
saldrías volando.  
Los labios, ahora entiendo,  
llevan la misma piel  
de todo el cuerpo.

\*

Soy la casa que espera  
que sus habitantes  
vuelvan de las vacaciones  
prendan las luces  
y enchufen  
los electrodomésticos.

\*

La ausencia es más  
que esa porción de cama fría,  
una prenda sin volumen.  
Quisiera explicarlo mejor  
pero no tengo con qué.

Él no sabe sostener  
con la punta de los ojos  
el nombre breve de esta luz.  
Mi límite, dice, pero  
su silueta derrama por los bordes,  
no cabe en la penumbra.  
Él no sabe  
mastica un verbo antiguo.  
En los párpados guardo  
una araña tejedora  
para dar testimonio.

\*

Habría que tirar  
bombas como lágrimas  
y huir de esta boca  
antes que el humo,  
pero el cuerpo vibrátil  
no corre, se deja  
tatuarse las pupilas  
de ojos abiertos.

ÓSIP MANDELSHTAM:  
“GUARDÁ POR SIEMPRE MI PALABRA, POR SU  
GUSTO A DESVENTURA Y HUMO”

NOTA PRELIMINAR Y VERSIONES DE LUCAS BROCKENSHIRE

Los poemas reunidos para esta publicación pertenecen al poeta ruso Ósip Mandelstam (1891-1938). Qué entendemos por ese nombre, cómo encaja su figura en los mitos de la cultura –por ejemplo, el del “poeta versus el imperio”– es y no es un tema de la poesía. Lo es porque un poeta existe en el tiempo y en los relatos históricos, y no lo es porque el poeta siempre es un ser menos real e insustituible que cualquiera de sus poemas.

La relación entre mito y poeta es un tema importante en el caso de Mandelstam, un autor que fue famoso en Occidente mucho antes de ser siquiera traducido. Como lector, creo que los poemas de Mandelstam bastan en sí mismos y deben ser el eje irreductible de cualquier acercamiento al autor. Lo más extraordinario, para ser realmente justos con su obra, no es que

Mandelstam haya escrito lo que haya escrito en las condiciones en que lo hizo, sino que haya escrito lo que escribió.

De todos los aspectos que se pueden destacar del verso de Mandelstam, sorprende en primer lugar la cercanía de su voz, la ausencia de muletillas y clichés, la conmoción debajo del control. No se puede decir que su poesía sea confesional. No es específicamente un poeta vanguardista; tampoco un poeta clásico, epigonal o militante. No fue un inventor de formas, como Pushkin; no dio vuelta la versificación rusa, como Lomonósov, Jliébnikov o Maiakovski. Al igual que Marina Tsvietáieva, Mandelstam es un poeta lírico que fructificó en todas las estaciones, las más benévolas y las más crudas; sus libros tienen la unidad endeble de los diarios personales; su tono, la intimidad de una ética creada en los vaivenes del comienzo del siglo xx. Mandelstam fue un poeta lírico transhistórico: al leer su poesía tenemos la impresión de estar escuchando un hombre real, palpable, nervioso, que hizo que la poesía fuera más que ella misma: que fuera, por un tiempo, el lugar donde alojar una vida. Es imposible extraerlo a Mandelstam de su época o de la poesía rusa, y al mismo tiempo, no es raro pensar que sus poemas conversan con Ovidio, Dante, Petrarca o Villon. Creo que esta entrega radical a la poesía, esta decisión de confiar en nosotros –los lectores– su palabra y su resurrección, es lo que Brodsky llamó el “lirismo extremo” de Ósip Mandelstam.

\*\*\*

Estas traducciones de Mandelstam abarcan un periodo extenso: el primero de la serie, *Insomnio. Homero. Velas tensas*

*de campaña*, fue escrito en 1915, tras el encuentro entre Mandelshtam y Tsvietáieva en Koktebel, un pueblo a orillas del mar Negro. Este poema pertenece a *Kamen (Piedra)*, un primer volumen de veintitrés poemas breves publicado en 1913. *Piedra* fue republicada en versiones ampliadas en 1916 y 1922; en este último año también apareció *Tristya (Tristia)*, un segundo libro. Las otras publicaciones importantes de poesía que salieron en vida de Mandelshtam son *Stiji 1921-1925 (Poemas 1921-1925)* y *Noby Stiji (Poemas nuevos)*, ambas aparecidas en 1928, y *Puteshésviye v Arméniyu (Viaje a Armenia)*, en 1933. El último poema incluido aquí, titulado "Versos para N. Shtémpel" cierra *Cuadernos de Vorónezh*, el último libro de Mandelshtam. Este volumen, compuesto de tres cuadernos, fue publicado póstumamente en 1980, pero escrito entre 1935-1937 en Vorónezh, un pueblo en el que los Mandelshtam pasaron parte de su exilio. Entre la fecha de la composición de este poema y la de su muerte, el 27 de diciembre de 1938, Mandelshtam escribió unos doce poemas más que no fueron conservados.

\*\*\*

Hay un poema de 1921, no incluido en esta selección y sin título, como la mayoría de los poemas de Mandelshtam, que empieza con el verso: *Yo estaba afuera, en la noche, lavándome*. Mandelshtam escribió el poema tras recibir la noticia del fusilamiento de Nikolái Gumiliov. ¿Qué datos empíricos se pueden desglosar del poema? Cuando mucho, podríamos decir que una noche de invierno, Mandelshtam vio las estrellas, un barril de agua, vio sal, un hacha, un portón: vio que estaba cerrado. Volvía de lavarse las manos y el rostro, o quizá salía a

algún lugar. Entre estos datos imaginarios y el poema definitivo no hay nada que podamos apresar, no existe un eslabón perdido: solo hubo trabajo, ¿pero cómo fue ese proceso, de qué modo, qué hilos se movieron al componer el poema? Esa cristalización –la transformación súbita de la materia del mundo en material poético, y del material poético en materia sonora–, es un misterio de la poesía. Podemos someter cualquiera de los poemas incluidos aquí a la misma pregunta por el origen y no encontraríamos sino huellas secas. “El establecimiento de la génesis literaria del poeta, sus fuentes literarias, su raza y sus orígenes nos llevan enseguida a un terreno árido”, escribió Mandelstam.

Un lugar donde poner atención es en las recurrencias de un autor. En estas versiones encontramos ciertas continuidades o nudos. La pregunta sobre la que gira *Insomnio. Homero. Tensas velas de campaña* (1915), es uno, por ejemplo:

Como grullas en v hacia suelo enemigo –  
la espuma de los dioses sobre nobles melenas –  
¿hacia dónde navegan? ¿De no ser por Helena,  
qué es Troya para ustedes, esposos argivos?

*Как журавлиный клин в чужие рубежи, – / На головах царей  
божественная пена, – / Куда плывете вы? Когда бы не Елена,  
/ Что Троя вам одна, ахейские мужи?*

La pregunta, cifrada en el presente del poema: “¿Hacia dónde navegan?”, es el reverso poético de la pregunta que nos hacemos en prosa al mirar hacia atrás: ¿a qué fueron?, ¿a morir, para qué? Recordar es la acción elegíaca por excelencia; aquí el acto de recordar, en pleno vuelo de las naves hacia Troya, transforma este poema de aparente carácter épico en un memorial fúnebre. Mandelstam vuelve a este hilo épico-elegíaco en el poema “El crepúsculo de la libertad” (1918). En este segundo poema, el



poeta ya no le advierte a los hombres que van hacia una muerte inútil, como en *Insomnio. Homero. Tensas velas de campaña*, sino que, a un año de la Revolución, son los mismos hombres, anticipándose a las aguas del olvido, quienes advierten: “Hasta en el frío del Leteo recordaremos / que nos costó diez cielos nuestra tierra”.

Vale recordar una imagen de Dante, a quien Mandelstam leía a mediados de 1920: la de la flecha que se clava en el blanco antes de salir de la ballesta. Es un símil de *Paradiso*, II, 22-26, en el que Dante invierte la secuencialidad del movimiento para dar cuenta de la velocidad con la que sintió mover a su cuerpo:

*e forse in tanto in quanto un quadrel posa  
e vola e da la noce si dischiava,*

El final de *Tomá –desde mis palmas– para la alegría* (escrito en tercetos endecasilábicos sin rima, con clara influencia de Dante) se articula en conformidad con una inversión similar de causa y efecto:

Tomá, entonces –para la alegría– mi regalo salvaje:  
este collar reseco y deslucido  
de abejas muertas, que convirtieron la miel en sol.

*Возьми ж на радость дикий мой подарок – / Невзрачное сухое  
ожерелье / Из мертвых пчел, мед превративших в солнце.*

¿Por qué las abejas transforman la miel en sol, y no el sol en miel? Es posible que la inversión de Dante haya resonado en Mandelstam. Pero por otro lado, si leemos este poema en continuidad con otros, llegamos a la imagen –muy repetida en el joven Mandelstam– del sol negro. El autor, consciente del cisma mundial aconteciendo en esos años, vuelca el “sol

negro” sobre la figura clásica de Fedra, en quien, según Nadieshda Mandelshtam, el poeta vio rasgos de la Madre Rusia contemporánea (“Hipólito, teme a tu madre”; “Nosotros, con un canto fúnebre / mitigamos en el entierro / el terror cruel e insomne / del sol negro”). Fedra, “la luminosa”, mancha con su pasión negra el sol, y por eso, en el mundo de figuras femeninas de Mandelshtam, es compañera de Perséfone, la deidad que recorre la vida y la muerte en su tránsito anual entre el Hades y el mundo terrenal.

*Tomá –desde mis palmas– para la alegría* pertenece a un ciclo de poemas escritos para Nikolaya Arbénina, una actriz con la que Mandelshtam tuvo un breve romance. La referencia a Perséfone, “la flor visible del Hades”, y al monte Taiguetto, el lugar donde los espartanos abandonaban a los bebés considerados no aptos para la vida, deja en claro que son las fuerzas del submundo las que dominan esta vida vuelta al revés, donde la miel es la de la medianoche y las abejas, las cultivadoras de un sol infraterrenal.

Proserpina, la versión romana de Perséfone, aparece en un poema anterior de *Tristia* como la nueva deidad del naciente siglo xx. La imagen de Perséfone, que es central en *Tomá –desde mis palmas– para la alegría*, reaparece en la primera parte de “Versos para N. Shtémpel”, el último poema de Mandelshtam, diez y siete años después. Ahí la primavera, pensada como la unión de la vida y de la muerte en el ciclo de las cosas, vuelve a ser expresada en la figura de una mujer. Esta vez, en una mujer mortal, su amiga Natasha Shtémpel:

Avanza con la libertad insegura  
que le dio la dolencia que la anima;  
y, a lo mejor, aquello que adivina

ahora esté pesándole al andar:  
la madre primavera, en su frescura,  
va a darnos a nosotros sepultura  
y esto volverá siempre a empezar.

*Ее влечет стесненная свобода / Одушевляющего недостатка, /  
И, может статься, ясная догадка / В ее походке хочет  
задержаться – / О том, что эта вешняя погода / Для нас –  
фрагмент зробового свода, / И это будет вечно начинаться.*

Como tantos otros, estos hilos no son solo una red de temáticas en Mandelstam, sino los hilos por medio de los cuales analizó y desarrolló una posición respecto al mundo y su tiempo.

\*\*\*

Unas palabras sobre el criterio general de esta traducción. En primer lugar: decidí usar un lenguaje que se podría oír en Argentina, que es donde yo vivo y hablo. Eso implica el uso del “vos” y otras elecciones gramaticales. En segundo lugar: quería que las traducciones fueran poemas; es decir, textos por derecho propio. En términos prácticos esto significa que las traducciones dan cuenta del sentido de los textos en ruso, mientras que la prosodia extraléxica (ritmo, metro) e interléxica (rima, asonancia, aliteración) se apoya en la sonoridad del verso medido en castellano. En algunos poemas, he trabajado con combinaciones de imparisílabos; en otros he utilizado los mismos pies rítmicos que Mandelstam. Intenté sostener el esquema de rimas de los poemas originales; donde no pude hacer esto, utilicé una combinación de rimas consonantes y asonantes. En tercer lugar, decidí transliterar el apellido del poeta con una

“sh” en lugar de la “s” alveolar, que es la grafía estándar, para trasladar la sonoridad del nombre en ruso.

Los poemas seleccionados son sencillos métricamente. *Biessónitsa. Gamier. Tuguíe parusá. (Insomnio. Homero. Velas tensas de campaña)* está escrito en yambos, el ritmo preponderante de su obra. Entre sus últimos poemas hay varios de base anapéstica, como *Llevo a mis labios este verde (Ya k gubam podnoshú etu zielen)* y la parte n.º 7 de “Versos del soldado desconocido” (“Stiji o Neizbiéstnom Soldatie”), un poema de 98 versos que forma parte del tercer cuaderno de *Vórónezh*. La parte n.º 7 de “Versos del soldado desconocido” representa un caso curioso porque la dominante rítmica del poema, que en Mandelstam suele ser regular, se invierte en el último verso, precipitándose hacia el yambo. El giro prosódico articula el final del poema, haciendo que sentido y sonido sean –por un momento– una sola cosa:

Y, apretando en el puño mi fecha natal,  
 en manada, mezclado, en tropel,  
 en voz baja susurro con labios exangües:  
 –Yo nací a medianoche del dos  
 para el tres: en enero del noventa y uno,  
 aquel año inseguro – y los siglos  
 me cercan con su fuego.

*И, в кулак зажимая истёртый / Год рожденья с гурьбой и  
 гуртом, / Я шепчу обескровленным ртом: / –Я рождён в ночь  
 с второго на третье / Января в девяносто одном. / Ненадёжном  
 году, и столетья / Окружают меня огнём.*

Otro aspecto a observar: el final del segundo verso de este poema (“y en las filas susurra una **voz**” [cf. shepot**kom**]) rima con el último verso de la parte n.º 6 (“¿Olés, noche, madrastra de las tolderías estelares / lo que se viene ahora y a posteriorior?”

[potom]). La rima encadenada en "om" establece la dominante sonora del último poema. Entre los once versos de la parte n.º 7 de "Versos del soldado desconocido", hay seis rimas consonantes masculinas con terminación en "om"; de las cinco palabras terminales restantes, tres guardan alguna forma de semejanza fónica con esta terminación. La declinación de los sustantivos en instrumental le ofrece a Mandelstam un sinnúmero de palabras que riman con "om", pero en vez de llenar la línea con esta rima sencilla, Mandelstam utiliza sustantivos en caso preposicional y adverbios. Al igual que el último movimiento de la *Sinfonía n.º 5* de D. Shostakóvich (compuesta en el mismo mes que este poema), las rimas martillean el final del compás, cerrando y cargando el verso con una energía sonora que marcha más que fluye hacia adelante.

En "Versos para N. Shtémpel" ("Stiji k N. Shtémpel"), el esquema de rimas alterna de modo tal que las distintas rimas consonantes también riman de forma asonante entre sí. En este poema Mandelstam utiliza rimas internas y aliteraciones, doble y triple sentidos, etc.

Por último, quiero aclarar algo sobre uno de los poemas más curiosos de esta selección: *Te pido que me largues, que me sueltes, Vorónezh (Pustí menyá, otday menyá, Vorónezh)*, el quinto poema de los *Cuadernos*. Este poema de cuatro versos condensa una serie de resonancias semánticas en el nombre de su pueblo de exilio, Vorónezh (pronunciado Va-ró-nesh, con una "v" inglesa o italiana). Mandelstam explota la semejanza entre el nombre del pueblo y la palabra "vóron" o "cuervo". Para Víktor Krivulin, la selección del significante "vóron" no fue casual: remite por un lado a "Chyorniy vóron" ("Cuervo negro"), una canción popular cosaca utilizada en el film *Chapáyev* (al cual Mandelstam

era muy afecto), cuya letra dice: "Mirá, mi muerte se acerca – / cuervo negro, no soy tuyo", y por otro, a las camionetas de detención de la NKVD, conocidas popularmente con el nombre de "chyórnye vórony" o "cuervos negros". Mandelshtam trama el poema alrededor de la raíz -(vó)ron, utilizándola en distintas formas para crear sonoridades terminales e internas ligadas paranomásicamente entre sí, como advierte Jesús García Gabaldón en las notas de *Cuadernos de Vorónezh*. Tenemos, por ejemplo: "urónit" ("tirar", "dejar caer"); "provorónit" ("pasar por alto", "perder", "dejar pasar", "desperdiciar") y "výronit" ("soltar", "escapar"). Y complementando esta trama de sonoridades, una estrofa de pentámetros yámbicos con un esquema de rimas AABB.

La última línea del poema ("Vorónezh –blazh, Vorónezh – vóron, nozh...", v. gr.: "Vorónezh – raye, Vorónezh – cuervo, sable...") es completamente paratáctica; el sentido se completa con el tono más que con las palabras. El poema cierra sobre el filo de una *tmesis* o corte léxico; la palabra "Vorónezh" reestructurada en las formantes "vóron" ("cuervo") y "nozh" ("cuchillo"). "Blazh" ("capricho", "antojo", "locura"), la traduzco como "raye" en atención a la rima, con significado de "delirio" o "rpto de insensatez".

Para recuperar aunque sea una parte de la construcción semántica y sonora de este poema, elegí pasar las formas verbales del indicativo futuro al presente del subjuntivo. Al poner los verbos en el modo subjuntivo, esta versión potencia la cualidad de ruego del poema, pero hay que tener en cuenta que este poema es en verdad todo lo contrario. Es un acto de afirmación de la vida que antecede otros poemas, entre ellos *Aún no estás muerto. Aún no estás solo*, donde Mandelshtam escribirá:

Desdichado, una sombra de sí mismo,  
quien teme los ladridos y el viento asola;  
y pobre aquel que, más muerto que vivo,  
le mendiga limosna a una sombra.

*Несчастлив тот, кого, как тень его, / Пугает лай и ветер  
хосит, / И беден тот, кто сам полуживой / У тени милостыню  
просит.*

\*\*\*

Quiero terminar con un fragmento de Ilyá Ehrenburg. Pertenece a *Gente, años, vida*. Ósip E. Mandelshtam era un hombre nervioso, contradictorio, amante de la vida y amado. Cierro con esta imagen de su juventud que hace justicia a su carácter villoniano:

*Se sentaba en el borde de la silla y de pronto se marchaba a alguna parte, soñaba con una buena comida, acariciaba planes fantásticos, aturdía con su conversación a los editores. Un día, en Teodosia, tras haber reunido a unos "liberales" ricos, les dijo con severidad: "En el Juicio Final les preguntarán si comprendieron al poeta Mandelshtam y responderán que no. Les preguntarán si le dieron de comer y contestarán que sí, y mucho les será perdonado".*

[INSOMNIO. HOMERO. TENSAS VELAS DE  
CAMPAÑA....]

Insomnio. Homero. Tensas velas de campaña.  
Leí hasta la mitad la lista de las naves:  
esa larga camada, esa hilera de aves,  
que levantaron vuelo un día hacia Dardania.

Como grullas en v hacia suelo enemigo –  
la espuma de los dioses sobre nobles melenas –  
¿hacia dónde navegan? ¿De no ser por Helena,  
qué es Troya para ustedes, esposos argivos?

Y el mar, y Homero – todo lo mueve el amor.  
¿Y ahora a quién escucho? Homero ha enmudecido,  
y el negro mar, orante, se encrespa haciendo ruido,  
y avanza hacia mi almohada con un hondo rumor.

*Бессонница. Гомер. Тугие паруса. / Я список кораблей прочел до  
середины: / Сей длинный выводок, сей поезд журавлиный, / Что  
над Элладю когда-то поднялся. // Как журавлиный клин в  
чужие рубежи – / На головах царей божественная пена – / Куда  
плывете вы? Когда бы не Елена, / Что Троя вам одна, ахейские  
мужи? // И море, и Гомер – все движется любовью. / Кого же  
слушать мне? И вот Гомер молчит, / И море черное,  
витийствуя, шумит / И с тяжким грохотом подходит к  
изголовью.*



[TOMÁ –DESDE MIS PALMAS– PARA LA  
ALEGRÍA...]

Tomá –desde mis palmas– para la alegría  
un poco de sol y otro poco de miel,  
como ordenaron las abejas de Perséfone.

No se puede soltar un bote desprendido,  
ni escuchar una sombra calzada con pieles,  
ni uno sobreponerse –en esta vida espesa– al miedo.

Solamente nos quedan nuestros besos  
hirsutos como abejas jóvenes  
que mueren al volar de la colmena.

Susurran en las matas lúcidas de la noche,  
su país es el bosque espeso del Taigueto,  
su alimento – el tiempo, la melisa, la menta.

Tomá, entonces –para la alegría– mi regalo salvaje:  
este collar reseco y deslucido  
de abejas muertas, que convirtieron la miel en sol.

*Возьми на радость из моих ладоней / Немного солнца и немного  
меда, / Как нам велели пчелы Персефоны. // Не отвязать  
неприкрепленной лодки, / Не услышать в меха обутой тени, /  
Не превозмочь в дремучей жизни страха. // Нам остаются  
только поцелуи, / Мохнатые, как маленькие пчелы, / Что  
умирают, вылетев из улья. // Они шуришат в прозрачных  
добрях ночи, / Их родина - дремучий лес Тайгета, / Их пища  
- время, медуница, мята. // Возьми ж на радость дикий мой  
подарок, / Невзрачное сухое ожерелье / Из мертвых пчел, мед  
превративших в солнце.*

[TE PIDO QUE ME LARGUES, QUE ME SUELTES,  
VORÓNEZH:...]

Te pido que me largues, que me sueltes, Vorónezh:  
que me dejes caer o que me arrojes,  
que me guardes o que me desmorones, –  
Vorónezh – raye, Vorónezh – cuervo, sable...

*Пусти меня, отдай меня, Воронеж: / Уронишь ты меня иль  
проворонишь, / Ты выронишь меня или вернешь, –/ Воронеж  
–блажь, Воронеж – ворон, нож...*

[AÚN NO ESTÁS MUERTO, AÚN NO ESTÁS  
SOLO,...]

Aún no estás muerto, aún no estás solo,  
mientras disfrutes con tu amiga la mendiga  
de la grandeza de este polvo,  
del frío y la tormenta y la neblina.

En la magna miseria, la pujante pobreza,  
viví tranquilo y consolado.  
Son benditos los días y las noches estas,  
y la dulce labor de mi voz sin pecado.

Desdichado, una sombra de sí mismo,  
quien teme los ladridos y el viento asola;  
y pobre aquel que, más muerto que vivo,  
le mendiga limosna a una sombra.

*Еще не умер ты, еще ты не один, / Покуда с нищенкой-подругой  
/ Ты наслаждаешься величием равнин / И мглой, и холодом,  
и вьюгой. // В роскошной бедности, в мозучей нищете / Живи  
спокоен и утешен. / Благословенны дни и ночи те, / И  
сладкогласный труд безгрешен. // Несчастлив тот, кого, как  
тень его, / Пугает лай и ветер косит, / И беден тот, кто сам  
полуживой / У тени милостыню просит.*

VII<sup>1</sup>

Las aortas se llenan de sangre  
 y en la fila resuena una voz:  
 –Yo nací en el noventa y cuatro...  
 –Yo nací en el noventa y dos...  
 Y, apretando en el puño mi fecha natal,  
 en manada, mezclado, en tropel,  
 en voz baja susurro con labios exangües:  
 –Yo nací a medianoche del dos  
 para el tres: en enero del noventa y uno,  
 aquel año inseguro – y los siglos  
 me cercan con su fuego.

## VII

*Наливаются кровью аорты / И звучит по рядам шепотком:  
 / –Я рожден в девяносто четвертом... / –Я рожден в девяносто  
 втором... / И в кулак зажимая истертый / Год рожденья с  
 гурьбой и гуртом / Я шепчу обескровленным ртом: / Я рожден  
 в ночь с второго на третье / Января в девяносто одном /  
 Надежном году –и столетья / Окружают меня огнем.*

## [LLEVO A MIS LABIOS ESTE VERDE,...]

Llevo a mis labios este verde,  
 este viscoso juramento de hojas,  
 llevo esta tierra traicionada: madre  
 de arces, campanillas, sicomoras.

Mirá cómo me vuelvo firme y ciego,  
 obedeciendo a las raíces mansas.  
 ¿No es demasiado espléndido el siseo  
 de este jardín para los ojos?

Y como gotas de mercurio,  
 los tonos de las ranas convergen en uno,  
 las ramas se convierten en bastones  
 y los cuentos de leche – en humo.

---

<sup>1</sup> Parte séptima y última de "Versos del soldado desconocido"

*Я к зубам подношу эту зелень — / Эту клейкую клятву листов  
— / Эту клятвопреступную землю: / Мать подснежников, кленов,  
дубков. // Погляди, как я крепну и слепну, / Подчиняясь  
смиреньем корням, / И не слишком ли великоленно / От  
гемучего парка глазам? // А квакуши, как шарики ртути, /  
Голосами сцепляются в шар, / И становятся ветками прутья  
/ И молочную выдумкой пар.*

## VERSOS PARA N. SHTÉMPPEL

### I

Rengueando a su pesar por la tierra vacía,  
con paso encantador y desigual,  
va ella — adelantándose a su amiga  
y a un joven de su misma edad.  
Avanza con la libertad insegura  
que le dio la dolencia que la anima;  
y, a lo mejor, aquello que adivina  
ahora esté pesándole al andar:  
la madre primavera, en su frescura,  
va a darnos a nosotros sepultura  
y esto volverá siempre a empezar.

### II

Hay mujeres nacidas de los suelos mojados,  
a cada paso suyo brotan hondos lamentos:  
les hacen compañía a los resucitados,  
y dan las buenas noches a los muertos.  
Reclamarles caricias es un crimen,  
separarse de ellas, pedir mucho.  
Hoy sos ángel, mañana — gusano en el sepulcro,  
y pasado mañana — tan solo una silueta...  
Se alejará lo andado — trecho a trecho...  
Son inmortales las flores. Son uno los cielos.  
Y todo lo que viene — tan solo una promesa.

*Стихи к Н. Штемпель**I*

*К пустой земле невольно припадая, / Неравномерной сладкою  
походкой / Она идет —чуть-чуть опережая / Подругу быструю  
и юношу-погодка. / Ее влечет стесненная свобода / Одушевляющего  
недостатка, / И, может статься, ясная догадка / В ее походке  
хочет задержаться — / О том, что эта вешняя погода / Для  
нас —праматерь гробового свода, / И это будет вечно начинаться.*

*II*

*Есть женщины сырой земле родные, / И каждый шаг их —гулкое  
рыданье, / Сопроводить воскресших и впервые / Приветствовать  
умерших —их призыванье. / И ласки требовать от них преступно,  
/ И расставаться с ними непосильно. / Сегодня —ангел, завтра  
—червь могильный, / А послезавтра —только очертанье... /  
Что было —поступь —станет недоступно... / Цветы бессмертны.  
Небо целокупно. / И все, что будет, —только обещанье.*



# LA VERDAD DE LA HERIDA

ELENA ANNÍBALI<sup>2</sup>

1.

soy tan de Dios como una hoja  
un perro  
un tramo de alambre

pero algo en mí  
un monito parlante, un monito  
ansioso y rebelado, no se conforma  
con abrir la granada y ver  
chorrear sus jugos

quiere, además, la gracia  
del nombre, la gracia  
de la garganta sin sus cuerdas  
sin el buitre especular del silencio

sin el humo que ahoga, o la niebla  
que enturbia el mundo

yo vine a exigir ese derecho

porque nada gano o pierdo  
en todo lo perdido

porque no me importa, si en este salto,  
el monito que soy, se cae  
en la noche  
y descubre, en la encía,  
el sabor eterno de la sangre  
la verdad de la herida

---

<sup>2</sup> Elena Anníbali nació en Oncativo, Córdoba, en 1978. Publicó *Las madres remotas* (2007), *Tabaco mariposa* (2009) y *La casa de la niebla* (2015).

2.

compro azúcar, café, cigarrillos  
pero no los toco

dejo que el deseo por eso o  
lo otro  
se vuelva  
una piedra dura y consistente, una piedra  
donde encerrar al demonio  
o un guante  
en que calce la tersa mano  
de matar

no he aprendido nada del dolor  
ni en el dolor

salvo la memoria de la noche, su tajo  
de silencio  
no he aprendido nada

compro azúcar, café, cigarrillos,  
pero no los toco

¿qué haría con eso en la boca?

¿en qué saliva se diluye  
la densa hostia de la felicidad,  
su magro espejismo?



3.

bien administrada, una lata de pintura  
dura dos días, y el mismo tiempo  
un paquete de 20 cigarrillos

afuera graniza, llueve, hace viento

sobre este aparador, al que devuelvo  
el color rosa  
mi hermanito puso sus manos, olvidó  
sus caramelos

a este mueble, viejo ahora,  
subió en simulación del cielo

allí andaba, muy alto, cuando vino  
ese ángel o cuervo a buscarle los ojos  
—un plato de largo aliento—

vino y se fue  
por el mismo arco de pureza

4.

te dio miedo la ahorcada en la pieza?  
te dio miedo la grieta en la bañera?  
la falta  
de luz  
en la casa?

alguna vez contaste a tus muertos que cuando pasan  
a tu lado  
dejan un perfume a rosa y podredumbre?

te corriste de la vereda de la loca  
empuñando, no sé,  
tus razones  
tu lógica  
tus bienes a resguardo del tiempo?

yo sé que abajo de mi rostro, un rostro  
muere

que su cáscara, sus simetrías, dejan paso  
a un desaliño de huesos  
y flores

y que algo más alto, más oscuro, llega por mí  
y no es el ángel

5.

me enamoro de ud. señor juan gelman, me enamoro,  
 como las maestritas lo hacen del reader's digest y de corín  
 tellado,  
 como las azafatas, de la luz violeta y las postales de rodolfo  
 valentino  
 como las adolescentes de ellas mismas cuando,  
 desnudísimas  
 se miran en los espejos nebulosos de sus baños

me enamoro de ud. señor juan gelman, desde este pueblo  
 enfermo  
 donde hiede la costra de los muertos  
 la fiebre de los vivos  
 mientras preparo el café de la mañana  
 y lavo el orinal de mi padre enfermo  
 y más tarde trabajo y a la noche escucho  
 big bill broonzy  
 poniendo en orden el huerto, quemando  
 las alimañas  
 haciendo que lo perdido valga  
 que la tía escolástica labore sus telares

si supiera señor juan gelman cómo los ojos de ud.  
 me parecen así de bonitos  
 y contando sus trapos, sus fulgores,  
 considerándolo a la luz amarga de mi amor  
 me veo no tan joven, no hermosa,  
 pero sí verdadera, y ya no me alcanza  
 el pudor mentiroso de los desnudos ante sí  
 o ante los otros  
 para callarme, señor juan gelman  
 para callarme

6.

la primera vez que la casa tembló, esperábamos  
al hijo no nato durmiendo en una cama alta

era amaneciendo, una luz rojiza  
como de muerte, alumbraba  
mi cara, mis piernas hinchadas

en el pueblo ocurrió un remezón  
al que siguió otro  
y otro más, intenso,  
mas no como el primero  
por el cual crujió la poca cristalería

la segunda  
yo pensé por primera vez en mi padre, perdido  
para siempre en la muerte, con su traje nuevo  
y en cómo me decía que la inminencia de los terremotos es  
predicha  
antes por las ovejas  
las vacas  
las aves de corral

esa vez tintineó mi anillo nupcial en la taza

nuestro hijo ya estaba en este mundo  
y respiraba bien, aun en el vaivén antinatural  
de la cuna

la última vez, ya estábamos en la ruta:  
los tres  
desde allí vimos a una mujer hermosa  
andar como un perro tras el rastro del auto  
y luego revisar tras las cortinas  
oler el aire  
buscándonos  
buscándonos.

TE DIJE QUE NO IBAS A ESCAPAR DEL AMOR:  
LAS ELEGÍAS ERÓTICAS DE  
PROPERCIO Y OVIDIO  
POR ANDRÉS KUSMINSKY<sup>3</sup>

Propertio nació cerca del 50 a. C., poco antes de que empezara la guerra civil entre César y Pompeyo. Ovidio, en el 43 a. C., cuando la facción que había asesinado a César se reagrupó y movilizó un ejército, luego derrotado por el Triunvirato en la batalla de Philippi. Ambos poetas fueron jóvenes y publicaron sus libros después de que Octavio Augusto César estableciera su *Pax Romana*. El clima era conservador. Los escritores tenían como mandato, implícito o explícito, exaltar la ideología oficial del Estado, o en todo caso, los valores morales de los mayores. Horacio regresaba de Philippi a los veintidós años con la cabeza gacha y se volvería luego un estoico celebrante de la mediocridad del *homme de lettres*. Virgilio, después de un interesante período de experimentación juvenil, compondría un manual de agricultura en hexámetros –poema extraordinario, al mismo tiempo– y una épica culta sobre los orígenes míticos de Roma y la casa Julia: la impresionante *Eneida*. Los *scholars* antiguos, medievales y renacentistas pusieron a estos dos estetas, cultores de una poesía sintética y equilibrada, en lo más alto de la tra-

---

<sup>3</sup> Andrés Kusminsky nació en 1989. Es poeta y se dedica a la traducción y a la docencia. Es Licenciado en Letras por la UBA.

dición. Son los poetas clásicos por antonomasia. Esto sigue siendo el sentido común en los departamentos de clásicas de todo el mundo.

Propertio murió cerca del 15 a. C., a los treinta y cinco años. Entre el 25 y el 23 a. C. escribió los primeros tres libros de las elegías. El tema de los libros es la historia de amor que el hablante de los poemas tiene con una mujer, Cintia. Cintia es nombre en clave y alusión: quiere decir “del monte Kynthos”, y era un atributo de Artemis o Diana, la diosa de la caza, los bosques, los animales salvajes y la luna. Propertio trabaja un material evidentemente personal y piensa su escritura desde ahí. Confronta directamente con la idea de poesía épica que muchos poetas del círculo de Augusto intentaban practicar, pero también con la idea de una poesía culta, filosófica o naturalista. Pasar tanto tiempo leyendo libros de historia, filosofía y naturaleza es un poco triste si uno es joven, pero valdrá la pena *ubi iam Venerem grauis interceperit aetas*, “cuando la vejez se interponga al placer”. La poesía, para Propertio, no puede corresponder los mandatos conservadores de la alta cultura. Debe venir de la corriente de la propia juventud. Escribir a partir de la lectura es como pedirle agua a otros, en el medio del río.

En el siglo xx Propertio circuló gracias al interés de Pound, que hablaba bastante sobre él y escribió una extraña serie de poemas titulada “Homage to Sextus Propertius”, traducciones en verso libre que reagrupaban distintos fragmentos de algunas elegías. En una entrevista, Robert Lowell dice sobre Propertio: “Me llegó a través de Pound. Cuando lo leí en latín encontré un Propertio que no está para nada en Pound. El Propertio de Pound es una figura similar a Ovidio, con mucho del estilo de

Pound, su humor y su ironía. El verdadero Propertio es un poeta muy enérgico, tenso y bastante desesperado. Sus experiencias, su historia de amor con Cynthia, son absolutamente desgarradoras, destructivas. Es como un cristiano caído.”<sup>4</sup>

Propertio concentra su deseo y su escritura en la figura de Cintia. Muchas veces sobrevuela la imagen fantasmagórica de un rival. El rival es rico y tiene ambiciones militares. No hay cuestionamientos éticos si ella toma a distintos amantes, algo que se da por sentado. Los poemas de celos son expresión de dolor y rencor, pero no se apoyan en un código de conducta. Por otro lado, su dedicación a Cintia es total. La historia de amor se va ahondando en sus episodios.

La poesía de Ovidio en *Amores* es completamente diferente. Ovidio va delineando una comedia de andanzas sexuales. Corina parece concentrar la atención de los primeros poemas, pero después pierde nitidez. Lo que vemos es, en realidad, una representación de la dispersión del deseo. Este movimiento, de la concentración del deseo a su dispersión, se lee bien en el contraste entre I, 5 y II, 4. En la mayoría de los poemas de *Amores* Ovidio parece escribir desde un lugar de mayor libertad y poder. Es muy autoconsciente de los mecanismos psicológicos del amor y le gusta decir que los usa a su favor. De todas maneras, aunque Ovidio coquetea con el escándalo –de hecho, se cree que Augusto lo desterró de por vida por el provocador *Arte de amar* y por un amorío con su sobrina Julia: un poema y un error, *carmen et error*– Propertio es un poeta mucho más radical. El donjuanismo produce en Ovidio una poesía cómica y

---

4 “I got him through Pound. When I read him in Latin I found a kind of Propertius you don’t get in Pound at all. Pound’s Propertius is a rather Ovidian figure with a great deal of Pound’s fluency and humor and irony. The actual Propertius is a very excited, tense poet, rather desperate... His experiences, his love affair with Cynthia, are absolutely rending, destroying. He’s like a fallen Christian.”

superficial. En cambio, Propertio entiende que su destino como poeta está ligado a su destino como amante de Cintia. Los tres primeros libros la tienen como protagonista casi absoluta. El último poema del libro tercero es una renuncia, el fin del amor, que coincide con el fin de la escritura.<sup>5</sup> Todo esto no tiene nada que ver con una ética ni con una defensa de la monogamia, sino con la posición de deseo en que se ubica el hablante de los poemas. La actitud poliamorosa de Ovidio, desde la perspectiva de Propertio, parece reactiva, defensiva. En todo caso, hace del amor una forma del narcisismo, del ejercicio de la autonomía. En el centro de *Amores* está la persona poética de Ovidio. En el centro de los *Carmina*, la imagen de Cintia.

Antes de la Pasión según Roland Barthes, la actitud del crítico-*scholar* frente a la poesía amorosa y erótica era mayormente una de censura moral. W. B. Yeats habla de esos críticos como *bald heads forgetful of their sins*, “cabezas peladas, que han olvidado sus pecados”. Escribiendo este artículo veo un evidente cambio de modalidad en muchos *scholars* recientes. Barthes y sus precursores formalistas parecen haber descubierto la manera perfecta de cuidar su lugar y al mismo tiempo sostener una peculiar fantasía neurótico-obsesiva y melancólica que podríamos resumir así: “el autor ha muerto, o su vida es irrelevante, porque la literatura no tiene nada que ver con la vida”. Esta fantasía sigue estando más o menos vigente en los departamentos de literatura y filología de todo el mundo. La tendencia es pegarle a los críticos “románticos” por su biografismo ingenuo y conjetural. El diálogo entre el fantasma del joven poeta y el joven lector, su rivalidad incluso, es escamoteada por la idea ridícula de que no existe ni el poeta, ni el lector. Solamente las mediaciones del lenguaje y de la cultura. Se suponía que esto

---

5 El libro IV de las elegías de Propertio fue publicado cerca de su muerte –c. 15 a. C– y parece escrito por otro poeta.



iba a ser liberador. Que la lectura, que la interpretación se iba a volver más gozosa, más interesante. En realidad, el objeto de deseo es postergado hasta el infinito.

Los poetas elegíacos adoptaron una actitud algo contracultural. Sin embargo, todos eran varones de clase alta, formados en literatura y oratoria. Y la escritura, aunque adopta un estilo medio, íntimo, se apoya a veces en recursos expresivos propios de la cultura literaria de la época. Toda traducción no académica implica una apuesta. La apuesta es que lo que se traduce no forma parte de la historia de la poesía, sino de la poesía. Algo que está más allá de las mediaciones literarias de una época que la nuestra ya no puede compartir. Estas versiones tratan de acercar a Propertio y Ovidio. Lo que se pierde no es tanto, me parece, y lo que se gana, mucho. Se trata de encontrar un tono equivalente al estilo medio de Propertio y de Ovidio. De recuperar el diálogo entre el fantasma de los jóvenes poetas y los lectores de hoy.

PROPERCIO – *CARMINA*

I, 4

¿Por qué me hablás tan bien de otras mujeres, Basso,  
 y me pedís que cambie, que abandone la mía?  
 ¿Por qué no me dejás en paz seguir viviendo  
 sumiso, como siempre, todo el tiempo que pueda?  
 Las mujeres famosas de antes no le llegan  
 ni a los talones. Menos te sirve compararla  
 con mujeres comunes de ahora. Además  
 mi locura no mira solamente la forma  
 del cuerpo. Hay otras cosas mucho más importantes:  
 el color de la piel, la gracia de sus muchos  
 talentos, y otros dones, debajo de la manta.  
 Y cuanto más intentes separar nuestro amor,  
 se va a volver más fuerte. Es difícil que puedas  
 salir impune. Cintia se va a enterar de todo,  
 y es salvaje, te advierto, la peor enemiga.  
 Nunca más va a dejar que te vea. Tu falta  
 no va a ser perdonada nunca más. Las mujeres  
 que puedan acercarse, las va a espantar, furiosa.  
 Nadie va a recibirme en su casa. Ni un altar,  
 no va a haber ni una piedra sagrada que no sepa  
 de sus enojos. Ella no concibe otro daño  
 más grave que la muerte del amor, cuando el dios  
 desaparece, Basso, nuestro amor sobre todo.  
 Que nunca se le ocurra cambiar. Que nunca tenga  
 nada que lamentarme.

*I, 4 // QUID MIHI tam multas laudando, Basse, puellas / mutatum domina cogis  
 abire mea? / quid me non pateris vitae quodcumque sequetur / hoc magis assuetum  
 ducere servitio? / tu licet Antiopae formam Nycteidis, et tu / Spartanae referas laudibus  
 Hermionae, / et quascumque tulit formosi temporis aetas; / Cynthia non illas nomen  
 habere sinat: / nedum, si levibus fuerit collata figuris, / inferior duro iudice turpis  
 eat. / haec sed forma mei pars est extrema furoris; / sunt maiora, quibus, Basse, perire  
 iuvat: / ingenuus color et multis decus artibus et quae / gaudia sub tacita dicere veste  
 libet. / quo magis et nostros contendis solvere amores, / hoc magis accepta fallit uterque  
 fide. / non impune feres: sciet haec insana puella / et tibi non tacitis vocibus hostis*

*erit; / nec tibi me post haec committet Cynthia nec te / quaeret; erit tanti criminis illa  
memor, / et te circum omnis alias irata puellas / differet: heu nullo limine carus eris. /  
nullas illa suis contemnet fletibus aras, / et quicumque sacer, qualis ubique, lapis. / non  
ullo gravius temptatur Cynthia damno / quam sibi cum rapto cessat amore deus, /  
praecipue nostro. maneat sic semper, adoro, / nec quicquam ex illa quod querar inveniam!*

## I, 9

Te dije que no ibas a escapar del amor,  
que no ibas a ser vos el que riera último.  
Terminaste, sumiso, siguiendo una mujer  
que te gobierna en todo. Ahora esos poemas  
eruditos, que hablaban sobre los altos muros  
de una ciudad perdida ¿te sirven para algo?  
Te pido por favor, guardá esos libros tristes.  
No quieras aburrir a una buena lectora.  
Me decís “¿y de dónde saco el tema?” Estás loco,  
en el medio del río le pedís agua a otros.  
Esto recién empieza, es la primera chispa  
de los males que vienen: los fuegos, los desmayos.  
Pelear contra los tigres mano a mano, en la arena,  
estar encadenado a las ruedas del infierno,  
todo eso es preferible a sentir en la médula  
el arco de Cupido.  
Amor no ofrece a nadie sus alas, generoso,  
si no es para tenerlo más tarde entre las manos.  
¿Quién te creés que sos? Evitá sus favores,  
pueden mover las piedras y los robles, incluso.  
De vos ni hablar, espíritu liviano y volátil.  
Es mejor admitir el error cuanto antes:  
hablar de los fracasos del amor, los aplaca.

*I, 9 // DICEBAM TIBI venturos, irrisor, amores, / nec tibi perpetuo libera verba fore:  
/ ecce iaces supplexque venis ad iura puellae, / et tibi nunc quaevs imperat empta  
modo. / non me Chaoniae vincant in amore columbae / dicere, quos iuvenes quaeque  
puella domet. / me dolor et lacrimae merito fecere peritum: / atque utinam posito dicar  
amore rudis! / quid tibi nunc misero prodest grave dicere carmen / aut Amphioniae*

*moenia flere lyrae? / plus in amore valet Mimnermi versus Homero: / carmina mansuetus lenia quaerit Amor. / i quaeso et tristis istos sepone libellos, / et cane quod quaevis nosse puella velit! / quid si non esset facilis tibi copia! nunc tu / insanus medio flumine quaeris aquam. / necdum etiam palles, vero nec tangeris igni: / haec est venturi prisma favilla mali. / tum magis Armenias cupies accedere tigris / et magis infernae vincula nosse rotae, / quam pueri totiens arcum sentire medullis / et nihil iratae posse negare tuae. / nullus Amor cuiquam facilis ita praebuit alas, / ut non alterna presserit ille manu. / nec te decipiat, quod sit satis illa parata: / acrius illa subit, Pontice, si qua tuast, / quippe ubi non liceat vacuos seducere ocellos, / nec vigilare alio limine cedat Amor. / qui non ante patet, donec manus attingit ossa: / quisquis es, assiduus tu fuge blanditias! / illis et silices et possint cedere quercus, / nedum tu possis, spiritus iste levis. / quare, si pudor est, quam primum errata fatere: / dicere quo pereas saepe in amore levat.*

## III, 5

Amor es dios de paz, nos impone la paz:  
 nuestra señora siempre nos impone la guerra.  
 Es obvio que no tengo ganas de hacerme rico.  
 No me interesa el lujo, no hacen falta tampoco  
 muchos bueyes (¿dos mil?) en nuestra poca tierra,  
 ni fui a sacar provecho de una ciudad en ruinas.  
 (El dios que les dio forma, del polvo, a los primeros  
 humanos, no sabía muy bien qué estaba haciendo:  
 ocupado en el cuerpo, se olvidó de la mente;  
 mejor hubiera sido empezar al revés.)  
 Ahora una borrasca nos sacude en el mar,  
 buscamos enemigos para hacer otras guerras.  
 No podemos llevarnos las riquezas al mundo  
 de los muertos. Entonces, para qué tanto esfuerzo.  
 No me arrepiento nunca del camino elegido,  
 la vocación poética, ni voy a arrepentirme  
 de llenar mi cabeza de vino. Falta mucho,  
 cuando la pesadumbre de la edad intercepte  
 el Amor, sólo entonces podría interesarme  
 aprender las costumbres de la naturaleza,  
 cuál es el dios que pone en orden nuestro mundo,  
 saber el recorrido de la luna, sus fases,  
 cómo afectan los vientos las corrientes del mar,

si va a llegar un día el colapso de todo  
 el universo. Entonces voy a estudiar también  
 si bajo tierra existen las leyes de los dioses  
 o la furia Tisífone con las serpientes negras  
 en la cabeza; ruedas, piedras, sed entre aguas,  
 si hay un perro que tiene tres cabezas, y cuida  
 la entrada del infierno; si estas cosas, en cambio,  
 son fábulas que engañan a las generaciones  
 y después de la tumba no hay nada que temer.  
 Éste va ser el fin de mi vida: pero ustedes  
 que prefieren las armas, mejor traigan a casa  
 las banderas de Craso.

*III, 5 // PACIS AMOR deus est, pacem ueneramur amantes: / stant mihi cum domina  
 proelia dura mea. / nec tamen inuiso pectus mihi carpitur auro / nec bibit e gemma  
 diuite nostra sitis / nec mihi mille iugis Campania pinguis aratur / nec miser aera paro  
 clade, Corinthe, tua. / o prima infelix fingenti terra Prometheo! / ille parum caute pectoris  
 egit opus. / corpora disponens mentem non uidit in arte: / recta animi primum debuit  
 esse uia. / nunc maris in tantum uento iactamur et hostem / quaerimus atque armis  
 nectimus arma noua. / haud ulla portabis opes Acherontis ad undas: / nudus ad  
 infernas, stulte, uehere ratis. / Victor com uictis pariter miscabitur umbris: / consule cum  
 Mario, capte Iugurtha, sedes. / Lydus Dulichio non distat Croesus ab Iro. / optima  
 mors, Parca quae uenit acta die. / me iuuat in prima coluisse Helicon iuuenta /  
 Musarumque choris implicuisse manus: / me iuuat et multo mentem uincire Lyaeo / et  
 caput in uerna semper habere rosa. / atque ubi iam Venerem grauis interceperit aetas /  
 sparserit et nigras alba senecta comas, / tum mihi naturae libeat perdiscere mores, /  
 quis deus hanc mundi temperet arte domum, / qua uenit exoriens, qua deficit, unde coactis  
 / cornibus in plenum menstrua luna redit, / unde salo superant uenti, quid flamine  
 captet / Eurus et in nubes unde perennis aqua: / sit uentura dies mundi quae subruat  
 arces, / purpureus pluuias cur bibit arcus aquas / aut cur Perrhaebi tremuere cacumina  
 Pindi / solis et atratis luxerit orbis equis; / cur serus uersare boues et plaustra Bootes,  
 / Pleiadum spisso cur coit igne chorus, / curue suos finis altum non exeat aequor /  
 plenus et in partis quattuor annus eat; / sub terris sint iura deum et tormenta Gigantum,  
 / Tisiphones atro si furit angue caput / aut Alcmaeoniae furiae aut ieiunia Phine; /  
 num rota, num scopuli, num sitis inter aquas, / num tribus infernum custodit faucibus  
 antrum / Cerberus et Tityo iugera pauca nouem, / an ficta in miseris descendit fabula  
 gentis / et timor haud ultra quam rogas esse potest. / exitus hic uitae superest mihi: uos,  
 quibus arma / grata magis, Crassi signa referte domum.*

## III, 14

Es un modelo Esparta, por las leyes que rigen  
 su palestra. También hay gimnastas mujeres  
 compitiendo en los juegos con varones, peleando  
 desnudas como ellos, sin sentirse culpables:  
 la pelota, muy rápida, pasando entre los brazos  
 sin que nadie la agarre; el sonido metálico  
 del aro, que la vara hace girar; toda llena  
 de polvo la mujer, en la línea de meta;  
 ahora anuda sus brazos con los guantes de cuero,  
 soportando, después, los golpes del pancracio;  
 ahora gira, lanzando el proyectil del disco,  
 o grita a los caballos desde el carro, la espada  
 contra el blanco del muslo, el bronce protegiendo  
 su cabeza. Parecen un grupo de amazonas  
 poco antes de bañarse en el río Termodón.  
 O Helena, que en la orilla del Eurota, con Pólux  
 y Cástor (uno bueno a caballo, otro en la arena),  
 de igual a igual, peleaba con el torso desnudo,  
 sin que se avergonzaran sus divinos hermanos.  
 Se prohíbe en Esparta la ausencia del amante.  
 No hay miedos ni guardianes que logren encerrar  
 a una mujer. Es fácil y seguro decir  
 uno mismo las cosas sin que haya intermediarios.  
 Cuando uno es rechazado no hay demoras eternas.  
 (Nuestro amor va rodeado de una turba imposible  
 de franquear. Las palabras o caras no consiguen  
 conmoverlo. El que ama va totalmente ciego.)  
 Si estas leyes y juegos se imitaran en Roma,  
 cuánto mejor sería vivir en la ciudad.

*III, 14 // MULTA TUAE, Sparte, miramur iura palaestrae, / sed mage uirginei tot  
 bona gymnasii / quod non infamis exercet corpore laudes / inter luctantis nuda puella  
 uiros, / cum pila ueloces fallit per brachia iactus / increpat et uersi clauis adunca  
 trochi / puluerulentaque ad extremas stat femina metas / et patitur duro uulnera  
 pancratio; / nunc ligat ad caestum gaudentia brachia loris, / missile nunc disci  
 pondus in orbe rotat, / gyrum pulsat equis, niueum latus ense reuincit / uirgineumque*

*cauo protegit aere caput, / qualis Amazonidum nudatis bellica mammis /  
 Thermodontiacis turba lauatur aquis; / et modo Taygeti, crinis aspersa pruina, /  
 sectatur patrios per iuga longa canis, / qualis et Eurotae Pollux et Castor harenis, /  
 hic uictor pugnis, ille futurus equis, / inter quos Helene nudis capere arma papillis /  
 fertur nec fratres erubuisse deos. / lex igitur Spartana uetat secedere amantis / et licet  
 in triuuis ad latus esse suae, / nec timor aut ulla est clausae tutela puellae / nec grauis  
 austeri poena cauenda uiri. / nullo praemisso de rebus tute loquaris / ipse tuis: longa  
 nulla repulsa morae. / nec Tyriae uestes errantia lumina fallunt, / est neque adoratae  
 cura molesta domi. / at nostra ingenti uadit circumdata turba / nec digitum angusta  
 est inseruisse uia: / nec quae sint facies nec quae sint uerba rogandi / inuenias: caecum  
 uersat amator iter. / quod si iura fores pugnasque imitata Laconum, / carior hoc esses  
 tu mihi, Roma, bono.*

## OVIDIO – AMORES

I, 5

Aplastaba el calor, cerca del mediodía.  
 Me hundí, amodorrado, en medio de la cama.  
 Había poca luz, las cortinas estaban  
 entreabiertas. Entonces aparece Corina,  
 con la túnica suelta. Oculta y deja ver  
 algo del cuello el pelo, cayendo a los costados.  
 No creo que algo así pueda haber visto el rey  
 cuando Semiramís entró a su cuarto, sola,  
 en la noche primera, o los muchos amantes  
 de Lais. Pude arrancarle la túnica, después.  
 Apenas la cubría. Sin embargo, al principio  
 se había resistido. Pero se resistía  
 como alguien que no quiere ganar, y me ayudaba  
 a que yo le ganara, su propia entregadora.  
 Vi su cuerpo sin velos, tanto tiempo deseado.  
 Qué hombros y qué brazos para ver y tocar.  
 La forma de los pechos, qué ganas de agarrarlos.  
 Qué cintura, cadera, qué jóvenes las piernas.  
 Y podría seguir. Era perfecta en todo.  
 Pude abrazarme, entonces, a su cuerpo desnudo.  
 Sin duda no hace falta que cuente lo demás.  
 Al final, nos quedamos dormidos. Ojalá  
 me toquen más seguido mediodías como éste.

*I, 5 // AESTUS ERAT, mediamque dies exegerat horam; / adposui medio membra levanda  
 toro. / pars adapertha fuit, pars altera clausa fenestrae, / quale fere silvae lumen habere  
 solent, / qualia sublucent figiente crepuscula Phoebos, / aut ubi nox abiit, nec tamen orta  
 dies. / illa verecundis lux est praebenda puellis, / qua timidus latebras speret habere pudor.  
 / ecce, Corinna venit, tunica velata recincta, / candida dividua colla tegente coma, /  
 qualiter in thalamos formosa Semiramis isse / dicitur, et multis Lais amata viris. / deripui  
 tunicam; nec multum rara nocebat, / pugnabat tunica sed tamen illa tegi; / cumque ita  
 pugnaret tamquam quae vincere nollet, / victa est non aegre proditiōe sua. / ut stetit ante  
 oculos posito velamine nostros, / in toto nusquam corpore menda fuit: / quos umeros,  
 quales vidi tetigique lacertos! / forma papillarum quam fuit apta premi! / quam castigato  
 planus sub pectore venter! / quantum et quale latus! quam iuvenale femur! / singula quid*



*referam? nil non laudabile vidi, / et nudam pressi corpus ad usque meum. / cetera quis nescit? lassī requievimus ambo. / proveniant mediū sic mihi saepe dies.*

## II, 4

No voy defender actitudes erróneas.  
 Me declaro culpable. Lo odio aunque no puedo  
 cambiar eso que odio. No tengo suficiente  
 fuerza para frenarme a mí mismo, me muevo  
 como un barco, agitado por aguas turbulentas.  
 No hay una forma única que excite mi deseo.  
 Son miles los estímulos. Si una baja los ojos  
 su timidez me pierde. Si es directa me gusta  
 su actitud, imagino que es ágil en la cama.  
 Si es áspera en el trato, como si su modelo  
 fuera la rigidez de las Sabinas, creo  
 que en el fondo el orgullo disimula el deseo.  
 Su cultura y sus dones artísticos me atraen,  
 pero también me atrae la sencillez en otra.  
 Para una soy mejor que el poeta Calímaco:  
 si gusto, de inmediato correspondo el favor.  
 Para otra mis poemas son mediocres. Igual  
 no puedo no mirarle las piernas todo el tiempo.  
 Su voz tiene inflexiones tan suaves, le daría  
 mil besos mientras canta. Si toca bien la lira  
 cómo no amar sus manos tan cultas. Por el ritmo  
 de los brazos, el modo de quebrar la cintura  
 cuando baila, el más casto se volvería un sátiro.  
 La que es alta parece una heroína antigua:  
 acostados tendríamos que usar toda la cama.  
 Otra es más baja y ágil. Me atraen por igual.  
 Si no se viste bien no es grave, aunque mejor  
 que sea elegante y sepa cómo hacer ver sus dotes.  
 Me gusta sea rubia o morocha: mi deseo  
 se adapta sin problemas a todos los modelos.  
 Me llama la edad tierna y también la madura.  
 Si hay apenas un hombre en toda la ciudad  
 que hable de la mujer, me mueve la ambición  
 de poseerla.

II, 4 // *NON EGO mendosos ausim defendere mores / falsaque pro vitis arma movere  
 meis. / confiteor, siquid prodest delicta fateri; / in mea nunc demens crimina fassus  
 eo. / odi, nec possum, cupiens, non esse quod odi: / heu quam, quae studeas ponere,  
 ferre grave est! / nam desunt vires ad me mihi iusque regendum; / auferor, ut rapida  
 concita puppis aqua. / non est certa meos quae forma invitet amores: / centum sunt  
 causae cur ego semper amem. / sive aliqua est oculos in se delecta modestos, / uros,  
 et insidiae sunt pudor ille meae; / sive procax aliqua est, capior quia rustica non est  
 / spemque dat in molli mobilis esse toro. / aspera si visa est rigidisque imitata Sabinas,  
 / velle sed ex alto dissimulare puto. / sive es docta, places raras dotata per artes; /  
 sive rudis, placita es simplicitate tua. / est quae Callimachi prae nostris rustica dicat  
 / carmina: cui placeo, protinus ipsa placet; / est etiam quae me vatem et mea carmina  
 culpet: / culpantis cupiam sustinuisse femur. / molliter incedit: motu capit; altera  
 dura est: / at poterit tacto mollior esse viro. / huic, quia dulce canit flectitque facillima  
 vocem, / oscula cantanti rapta dedisse velim; / haec querulas habili percurrit pollice  
 chordas: / tam doctas quis non possit amare manus? / illa placet gestu numerosaque  
 brachia ducit / et tenerum molli torquet ab arte latus: / ut taceam de me, qui causa  
 tangor ab omni, / illic Hippolytum pone, Priapus erit. / tu, quia tam longa es, veteres  
 heroidas aequas / et potes in toto multa iacere toro. / haec habilis brevitae sua est.  
 corruptor utraque; / conveniunt voto longa brevisque meo. / non est culta: subit quid  
 cultae accedere possit; / ornata est: dotes exhibet ipsa suas. / candida me capiet, capiet  
 me flava puella, / est etiam in fusco grata colore uenus. / seu pendent nivea pulli  
 cervice capilli, / Leda fuit nigra conspicienda coma; / seu flavent, placuit croceis  
 Aurora capillis. / omnibus historiis se meus aptat amor. / me nova sollicitat, me tangit  
 senior aetas; / haec melior specie, moribus illa placet. / ceni que quas tota quisquam  
 probet urbe puellas, / noster in has omnes ambitiosus amor.*

STENDHAL: TREINTA Y TRES PROPOSICIONES  
DEL AMOR<sup>1</sup>  
MANUEL ALEMÍAN<sup>2</sup>

I.

Cualquiera, si las ideas novelescas se le suben a la cabeza, piensa que está enamorado.

2.

Algo está mal: en la pasión del amor, el recuerdo de lo que se perdió parece de más valor que lo que se puede esperar del futuro.

3.

El placer físico, basado en la naturaleza, es conocido por todo el mundo; pero tiene muy poca importancia para las almas tiernas y apasionadas.

4.

La esperanza en el amor. En esos momentos, la pasión es tan fuerte que se traiciona por señales sorprendentes.

---

1 *Del amor* es un compendio de las observaciones y reflexiones acerca de los sentimientos amorosos y las relaciones eróticas que Stendhal (1783-1842) fue reuniendo a lo largo de buena parte de su vida. La presente selección se hizo a partir de la traducción de Consuelo Berges, editada por Alianza Editora.

2 Manuel Alemian nació en Buenos Aires en 1971. Es escritor, músico y escultor. Publicó varios libros de poesía, entre ellos *Oreja Tomada* (1993), *Zapping* (2008) y *Bambú y ombú* (2012).

5.

Los placeres aumentan con las perfecciones del objeto amado y la idea de que esa persona es para nosotros.

6.

Basta un pequeñísimo grado de esperanza para causar el nacimiento del amor.

7.

Yo preferiría soñar con la casualidad más incierta de agradarle algún día, a recibir de otra persona todo lo que esta pueda darme.

8.

Ser amado o morir. Cuanto más fuerte es un carácter, menos sujeto está a la inconstancia.

9.

El ser humano no es libre para dejar de hacer lo que le causa mayor placer.

10.

El amor, como la fiebre, nace y muere sin que la voluntad tenga en ello la menor parte.

11.

Antes, el hombre atacaba y la mujer se defendía. Uno pide y la otra niega. Uno es atrevido y la otra tímida. Ahora, ya no es así.

12.

Siendo que los dos en principio se aman, ¿cómo es el avance, el progreso de ese amor? ¿Quién va tanteando el terreno, arriesgando, temiendo estropearlo todo con una sola palabra?

13.

Él mira los ojos de su amada; una sola sonrisa puede ponerlo en el colmo de la dicha, y él busca sin cesar esa sonrisa.

14.

Hago todo lo posible por parecer seco. Quiero imponer silencio a mi corazón, que piensa tener que decir muchas cosas. Cuando creo haber anotado una verdad, tiemblo siempre por si no escribí un suspiro.

15.

¿Por qué se goza con cada nueva belleza que se descubre en el ser amado? Porque cada nueva belleza nos da la satisfacción plena y entera de un deseo.

16.

Ella es único juez de nuestro mérito.

17.

El hombre más sabio, desde el momento en que ama, no ve ningún objeto tal como es.

18.

Para el hombre enamorado, una cosa imaginada es ya una cosa existente.

19.

Las desgracias favorecen el nacimiento del amor, porque la imaginación, abatida por las otras circunstancias de la vida, que solo suministran amargura, se lanza por completo al amor.

20.

Soñar con una cosa extraordinaria es ya la mitad del movimiento cerebral necesario para el nacimiento del amor.

21.

El alma tierna nada consigue por la fuerza, y debe resignarse a no conseguir nada, como no sea por la caridad de la amada.

22.

Hay que acordarse de que con frecuencia, un ser enamorado no advierte la emoción de la persona que causa la suya.

23.

En los pueblos salvajes sólo se halla un amor bárbaro.

24.

El exceso de vergüenza desalienta a las almas tiernas y tímidas, precisamente las que están hechas para dar y recibir las dichas del amor.

25.

Las miradas son el gran arma de la coquetería.

26.

Todos los hombres pierden la cabeza; ése es el momento en que las mujeres toman sobre ellos una innegable superioridad.

27.

¿Cómo escribir de manera sencilla esa inexplicable indiferencia hacia todo lo que no es la mujer amada?

28.

Mi amor, siento que no depende más que de una palabra y una sonrisa.

29.

Si tuviera la suerte de hacer algo por ella, mi primer deseo sería ocultárselo.

30.

Todo objeto relacionado con lo que se ama conmueve profundamente.

31.

El partido estaba perdido para él. Sin embargo, cuánta fuerza tenía su alma.

32.

En el amor-pasión, dicha más perfecta que la intimidad es el último paso que se da para alcanzarla.

33.

Todo el arte de amar se reduce a decir exactamente lo que el grado de embriaguez del momento requiera, o expresado en otras palabras, a escuchar al alma.





ANTONIA POZZI: UNA COSA DE NADIE  
NOTA INTRODUCTORIA Y VERSIONES DE MACARENA BALAGUÉ  
Y GABRIEL CALDIROLA<sup>1</sup>

Antonia Pozzi nació en Milán en 1912. Su padre era un abogado notorio y su madre una condesa, sobrina del poeta Tommaso Grossi -cuyos versos cita Manzoni en un capítulo de *Los Novios*-. Su educación incluyó el estudio de lenguas modernas y clásicas, música, pintura, escultura y equitación. La contracara del ambiente ilustrado en el que se crió fue una rigidez sofocante de la cual intentó huir durante toda su vida.

Estudió filología en la Universidad de Milán, de la que se graduó con una tesis sobre la formación literaria de Gustave Flaubert. Posteriormente se dedicó a viajar: visitó Inglaterra, Austria, Alemania, Grecia y el África mediterránea, además de recorrer su propio país, con predilección por los pequeños pueblos. En ellos encontró una vida popular y sencilla, en las antípodas

---

1 Gabriel Caldirola nació en Buenos Aires en 1986. Publicó los libros de poesía *Hilo* (Paradiso, 2014) y *Tapias* (Aguablanda, 2019), en colaboración con Diego Spivacow. Macarena Balagué nació en 1991. Estudia Letras y se dedica a la docencia y la traducción del italiano.

de su ambiente familiar, por la que desarrolló una especial sensibilidad. Este constante movimiento queda explicitado en sus poemas: de hecho, cada uno consigna, junto con la fecha, el nombre de la ciudad o del pueblo en el cual fue escrito. Su afición a la fotografía, otra forma de testimonio, dejó una producción nada desdeñable en la que prevalece el paisaje abierto. El contacto con la naturaleza no solo es explorado a través de la poesía y la fotografía, sino también, y con igual intensidad, con el cuerpo: Pozzi, además de esquiadora, fue una alpinista experimentada.

Un mediodía de diciembre de 1938 abandonó el colegio en el que daba clases de literatura y se dirigió a la abadía de Chiaravalle, en cuyas adyacencias tomó una dosis mortal de barbitúricos y se recostó a esperar su muerte.

Sus poemas, escritos y conservados en tres cuadernos, fueron publicados de manera póstuma en 1939 por la editorial Mondadori con el título *Parole*, por decisión de su padre. La tercera edición cuenta con un prólogo de Eugenio Montale, en el cual el poeta señala *el deseo de reducir al mínimo el peso de las palabras* que prevalece en la escritura de Pozzi. Como la de Ungaretti, dice, su poesía *tiende a quemar las sílabas en el espacio de la página*.

Su obra poética trasluce una intensidad -y necesidad- de experiencia que se nutre del paisaje: sus ríos, las laderas salpicadas de azaleas, las cumbres heladas, los líquenes de las rocas, la desnudez de una rama seca, el temblor de una flor de azafrán o el escándalo discreto de una golondrina, son, según una visión muy personal de lo divino, cifras del infinito o, como escribe en su propio diario, *una herida a través de la cual mi personalidad querría fluir para darse*.

## CANCIÓN

Cada uno su tristeza  
la compra donde quiere

también en un local oscuro  
austero  
entre libros polvorientos  
en liquidación a mitad de precio.

Libros inútiles  
todas las TRAGEDIAS GRIEGAS,  
—pero si ya no te acordás  
nada de griego,  
¿querés decirme por qué  
los compraste?

libros inútiles: POESÍA PARA NIÑOS

con monigotes  
de colores  
—pero si no tenés  
niños  
¿querés  
decirme por qué los  
compraste?

Si nunca más vas a tener  
bebés

¿querés decirme  
por qué  
malgastaste  
así  
tu dinero?

Cada uno su tristeza  
la compra donde quiere  
como quiere  
incluso  
acá.

*CANZONETTA // Ciascuno la propria tristezza / se la compra dove vuole - // anche in una bottega nera / austera / tra libri impolverati / che si liquidano a prezzi dimezzati - // libri inutili - / tutti i TRAGICI GRECI - / ma se il greco non lo sai / più - / mi sai dire perché li hai / comprati? // libri inutili - / POESIE PER I BAMBINI - / coi fantoccini / colorati - / ma se non hai / bambini / tu / mi sai dire perché li hai / comprati? // se non avrai dei bimbi mai / più / mi sai dire per chi / li hai / sciupati / i tuoi soldi / così? // Ciascuno la propria tristezza / se la compra dove vuole - / come vuole - / anche / qui -*

## YACER

Ahora, el aniquilamiento suave  
de nadar boca arriba,  
con el sol en la cara  
-penetrado el cerebro de rojo  
a través de los párpados-.  
Esta noche, en la cama, en la misma postura,  
el candor ensoñado  
de beber,  
las pupilas abiertas,  
el alma blanca de la noche.

*GIACERE // Ora l'annientamento blando / di nuotare riversa, / col sole in viso / - il cervello penetrato di rosso / traverso le palpebre chiuse -. / Stasera, sopra il letto, nella stessa postura, / il candore trasognato / di bere, / con le pupille larghe, / l'anima bianca della notte.*

## DESPERTAR NOCTURNO

Resurgida quién sabe de qué sombras,  
recuperás apenas la noción  
de tu peso,  
de tu calor,  
y la noche no ofrece  
a tu cansancio  
más que este estruendo demencial  
de lluvia negra  
y el aullido del viento en la ventana.  
¿Dios dónde estaba?

*RISVEGLIO NOTTURNO // Riemersa da chissà che ombre, / a pena ricuperi il senso / del tuo peso / del tuo calore / e la notte non ha, / per la tua fatica, / se non questo scroscio pazzo / di pioggia nera / e l'urlo del vento ai vetri. / Dov'era Dio?*

## NOSTALGIA

Hay una ventana entre las nubes:  
podrías hundir  
en los cúmulos rosas los brazos  
y asomarte  
de ese lado  
al oro.  
¿Quién te lo impide?  
¿Por qué?  
De ese lado está tu madre  
-lo sabés-,  
tu madre con el rostro tendido  
que espera tu rostro.

*NOSTALGIA // C'è una finestra in mezzo alle nubi: / potresti affondare / nei cumuli rosa le braccia / e affacciarti / di là / nell'oro. / Chi non ti lascia? / Perché? / Di là c'è tua madre / - lo sai - / tua madre col volto proteso / che aspetta il tuo volto.*

## MIEDO

Desnuda como una rama  
en la llanura nocturna  
con la mirada perdida escarbás la sombra  
enumerando emboscadas.  
Como una flor de azafrán  
con tu corola violeta de espectros  
temblás  
bajo el peso negro del cielo.

*PAURA // Nuda come uno sterpo / nella piana notturna / con occhi di folle scavi  
l'ombra / per contare gli agguati. / Come un colchico lungo / con la tua corolla  
violacea di spettri / tremi / sotto il peso nero dei cieli.*

## EL GRANERO

Concéntrica, una franja  
de pasto cortado  
rodea el granero.  
Parece que quisiera  
reflejar en la tierra  
el círculo de cumbres  
que ciñen  
el cielo.

En el umbral oscuro  
dos nenas miran  
una jarra de leche;  
una se ríe.

Frente a ellas, la montaña  
en la noche serena,  
es como un ángel grande  
con las alas cerradas  
que esconde la mirada mientras reza.

*LA GRANGIA // Concentrica una frangia / d'erbe recise / circonda la grangia - /  
pare che voglia / rispecchiare in terra / il cerchio di cime / che serra / il cielo - //*  
*Presso la nera soglia / due bambine / guardano un bricco di latte - / una ride - //*  
*La montagna - davanti a loro / nella quieta sera - / sembra un grand'angelo / con  
chiuse le ali / e il viso nascosto in preghiera -*

## DOLOMITAS

No son montes, son almas de los montes  
 estos pálidos picos congelados  
 que buscan ascender. En la ignota firmeza  
 nos arrastramos: paso a paso  
 con la tensión arqueada de los dedos,  
 con la llana adherencia de los miembros,  
 conquistamos la roca; con el hambre  
 de los depredadores, izamos en la piedra  
 nuestros dóciles cuerpos; ebrios de inmensidad,  
 enarbolamos en la cumbre ríspida  
 nuestra fragilidad ardiente. Abajo,  
 la roca dura llora. De las negras,  
 hondas grietas llega un llanto frío  
 de gotas claras: y enseguida se extingue  
 bajo las piedras derrumbadas. Pero allí  
 un florecer azul de nomeolvides  
 delata la humedad, y se oye lejos  
 un lamento, como el sollozo  
 contenido, incesante, de la tierra.

*DOLOMITI // Non monti, anime di monti sono / queste pallide guglie, irrigidite / in  
volontà d'ascesa. E noi strisciamo / sull'ignota fermezza: a palmo a palmo, / con  
l'arcuata tensione delle dita, / con la piatta aderenza delle membra, / guadagnamo  
la roccia; con la fame / dei predatori, issiamo sulla pietra / il nostro corpo molle;  
ebri d'immenso, / inalberiamo sopra l'irta vetta / la nostra fragilità ardente. In  
basso, / la roccia dura piange. Dalle nere, / profonde crepe, cola un freddo pianto /  
di gocce chiare: e subito sparisce / sotto i massi franati. Ma, lì intorno, / un azzurro*

*fiorire di miosotidi / tradisce l'umidore ed un remoto / lamento s'ode, ch'è come il  
singhiozzo / rattenuto, incessante, della terra.*

## HERMANAS, ¿LES MOLESTA...?

Hermanas, ¿les molesta  
si también esta noche sigo  
su camino?  
Es tan dulce pasar  
sin palabras  
por los caminos oscuros del mundo,  
por los caminos blancos de sus pensamientos,  
es tan dulce sentirse  
una pequeña sombra  
a orillas de la luz,  
es tan dulce estrechar  
contra el pecho el silencio  
como la vida más profunda  
solo escuchando el paso de sus almas  
simplemente captando  
con la mirada fija  
el alma de las cosas.  
Hermanas, si no les molesta  
voy a seguir todas las noches  
su camino  
pensando en un cielo nocturno  
por el que dos estrellas blancas conduzcan  
a una estrellita ciega  
al regazo del mar.

*SORELLE, A VOI NON DISPIACE... // Sorelle, a voi non dispiace / ch'io segua anche  
stasera / la vostra via? / Così dolce è passare / senza parole / per le buie strade del  
mondo - / per le bianche strade dei vostri pensieri - / così dolce è sentirsi / una  
piccola ombra / in riva alla luce - / così dolce serrarsi / contro il cuore il silenzio /  
come la vita più fonda / solo ascoltando le vostre anime andare - / solo rubando /*



*con gli occhi fissi / l'anima delle cose – / Sorelle, se a voi non dispiace – / io seguirò  
ogni sera / la vostra via / pensando ad un cielo notturno / per cui due bianche stelle  
conducano / una stellina cieca / verso il grembo del mare.*

## LARGO

Déjenme, dejen que yo sea  
una cosa de nadie  
por estas viejas calles  
donde la noche se ahonda.

Déjenme, dejen que me pierda,  
sombra en la sombra,  
dos cálices mis ojos  
que se elevan  
hacia la última luz.

No me pregunten, no me pregunten  
qué es lo que quiero,  
qué es lo que soy,  
si para mí en la multitud está el vacío  
y el vacío es la arcana multitud  
de mis fantasmas.  
Y no busquen, no busquen  
lo que busco  
si el más pálido cielo  
ilumina la puerta de esta iglesia  
y me hace entrar.

No pregunten si rezo  
y a quién rezo  
y por qué rezo.

Entro solamente  
para tener un respiro  
y un banco y el silencio  
donde las cosas hablen hermanadas.  
Porque soy una cosa,  
una cosa de nadie  
que vaga por las calles antiguas de su mundo,

dos cálices mis ojos  
que se elevan  
hacia la última luz.

*LARGO // O lasciate lasciate che io sia / una cosa di nessuno / per queste vecchie strade / in cui la sera affonda - // O lasciate lasciate ch'io mi perda / ombra nell'ombra - / gli occhi / due coppe alzate / verso l'ultima luce - // E non chiedetemi - non chiedetemi / quello che voglio / e quello che sono / se per me nella folla è il vuoto / e nel vuoto l'arcana folla / dei miei fantasmi - / e non cercate - non cercate / quello ch'io cerco / se l'estremo pallore del cielo / m'illumina la porta di una chiesa / e mi sospinge a entrare - // Non domandatemi se prego / e chi prego / e perché prego - // Io entro soltanto / per avere un po' di tregua / e una panca e il silenzio / in cui parlino le cose sorelle - / Poi ch'io sono una cosa - / una cosa di nessuno / che va per le vecchie vie del suo mondo - / gli occhi / due coppe alzate / verso l'ultima luce -*

## OTRA PAUSA

Apoyame la cabeza en el hombro:  
para que te acaricie con un gesto lento,  
como si acompañara con la mano  
una larga puntada imperceptible.  
No solo en tu cabeza: también en cada frente  
dolida de tormento y de cansancio  
que caigan mis caricias ciegas,  
como hojas amarillas del otoño  
a un charco que refleja el cielo.

*UN'ALTRA SOSTA // Appoggiami la testa sulla spalla: / ch'io ti carezzi con un gesto lento, / come se la mia mano accompagnasse / una lunga, invisibile gugiata. / Non sul tuo capo solo: su ogni fronte / che dolga di tormento e di stanchezza / scendono queste mie carezze cieche, / come foglie ingiallite d'autunno / in una pozza che riflette il cielo.*

## REGRESOS

Volví a entrar, en el campo, esta mañana  
 al estudio, después del largo invierno.  
 Un olor casi sofocante, olor  
 a pared vieja; me golpeó como esas  
 canciones que despiertan en el alma  
 los más nostálgicos recuerdos.  
 En ese silloncito lloré tanto  
 cuando supe que no ibas a volver.  
 Y hoy parada en la puerta me atrapó  
 mi alma de antes; volví a revivir  
 en un instante toda mi historia.  
 Imaginaba estar asomada  
 a un estrecho balcón, veía abajo  
 un infinito enjambre hundido  
 en el vacío y el azul. Me dio vértigo  
 y tuve que salir: afuera, en el umbral,  
 había una golondrina que se asustó  
 y pegó un grito tan agudo  
 que me dio un sobresalto estúpido.

*RITORNI // Stamattina, in campagna, sono entrata, / dopo tutto l'inverno, nel mio studio. / C'era un odore quasi soffocante: / odor di muri vecchi; mi ha investito / come le melodie che ci risuscitano / in cuore i più nostalgici ricordi. / Sai: su quel divanetto ho tanto pianto / quando ho saputo che tu non tornavi. / Ed oggi, sulla porta, mi ha avvinghiato / la mia anima di allora; ho riassistito / in un istante a tutto il mio passato. / Mi sembrava di essere affacciata / a una terrazza stretta e di guardare, / sotto di me, un brulichio infinito, / affogato nel vuoto e nell'azzurro. / Una lieve vertigine mi ha colto / e sono uscita: fuori, sotto il portico, / c'era una rondine, che s'è spaventata / ed ha squittito tanto acutamente / che ne ho avuto uno stupido sobbalzo.*

## PAUSA

Esperaba que este día  
 sin vos  
 fuese inquieto,  
 oscuro. Sin embargo está lleno  
 de una extraña dulzura, que se alarga  
 mientras pasan las horas.  
 Tal vez como la tierra  
 tras un diluvio,  
 se queda sola en silencio bebiendo  
 el agua que cayó  
 y de a poco  
 en las venas más íntimas se siente  
 penetrada por ella.

La alegría que ayer fue angustia,  
 tormenta,  
 ahora vuelve con breves  
 ruidos sordos al corazón,  
 como un mar en reposo:  
 bajo el sol que renace dócil brillan,  
 cándidos,  
 los caracoles que las olas  
 dejaron en la arena.

*PAUSA // Mi pareva che questa giornata / senza te / dovesse essere inquieta, /  
 oscura. Invece è colma / di una strana dolcezza, che s'allarga / attraverso le ore – /  
 forse com'è la terra / dopo uno scroscio, / che resta sola nel silenzio a bersi / l'acqua  
 caduta / e a poco a poco / nelle più fonde vene se ne sente / penetrata. // La gioia  
 che ieri fu angoscia, / tempesta – / ora ritorna a brevi / tonfi sul cuore, / come un  
 mare placato: / al mite sole riapparso brillano, / candidi doni, / le conchiglie che  
 l'onda / lasciò sul lido.*











FUERZA:  
LOS SÍMILES DE HOMERO  
DANIEL LIPARA<sup>1</sup>

*Las olas cuelgan en silencio sin saber de qué lado caer y entonces llega el viento.* Así está Néstor, un hombre paralizado en un momento difícil de la *Iliada*. Y yo también, meses atrás, sin poder dormir porque me había enterado de la enfermedad de una gran amiga, cuando la idea llegó. Buscaba algo que me pusiera en movimiento y encontré los símiles de Homero. Me imaginé recolectándolos: tormentas, bichos, estrellas y animales. Como un catálogo. Pero enseguida vi que todos esos símiles, además de ayudarme, formaban un mundo autónomo y orgánico. *Fuerza* es el poema de ese mundo.

Los símiles de la *Iliada* y la *Odisea* son escenas de la naturaleza. El poeta (alguien como Homero) los heredó de la poesía pastoral y los insertó para iluminar un pasaje de su poema, transmitir una experiencia emocional, sugerir su punto de vista. Nos damos

---

<sup>1</sup> Daniel Lipara nació en Buenos Aires en 1987. En poesía tradujo *Aprender a dormir* (2017) de John Burnside y *Memorial* de Alice Oswald, junto a Mirta Rosenberg (2018). En 2018 publicó su primer libro de poemas, *Otra vida*.

cuenta de que estamos frente a un símil porque, a diferencia de la metáfora, empieza con un *como* y termina con un *así también* que nos devuelve a la historia. Las viñetas –agrícolas, meteorológicas, predatorias– son fórmulas que se repiten porque son imágenes tan significativas como sorprendentes para la poesía épica. Los símiles están hechos con la materia de los recuerdos y la imaginación, y son el catálogo implícito de una sensibilidad remota.

Las vacas, el rocío, los chicos jugando en la playa, las amapolas, los amantes conversando, las montañas nevadas, los álamos, un pastor que mira las estrellas y es feliz: esta es la vida que se llevó la guerra. Los símiles son un espejismo nostálgico, una paz que perdura en la memoria y reaviva el dolor del presente. Pero el bucolismo de Homero es ambiguo. El lugar ameno es peligroso, como un reflejo diagonal del campo de batalla: acecha la tormenta, el río se llevó a los niños y los leones entran al corral. Los símiles son hermosos y amargos. La forma en que condensan alegría y sufrimiento cristaliza una mirada sobre la condición humana. En la *Iliada*, la vida es traumática y tal vez por eso proyecta un esplendor irrepetible. Sentí eso más de una vez, y me cuesta explicarlo. Durante la internación de mi padre, sus últimas semanas tuvieron momentos luminosos. Ahora me pregunto si la cercanía de la muerte cambia la manera de percibir las cosas. (Por ejemplo, nunca vi a mi padre disfrutar tanto y tan abiertamente una comida.) El placer y la ternura, la brutalidad y la pérdida, son también el tema de los símiles y el núcleo imaginativo de una conciencia trágica –un “fatalismo feliz”, como dice John Irving–. Todo lo que se pierde es lamentado.

El ejercicio fue volviéndose extraño. Un mediodía, mientras almorzaba, se apareció un leñador que hacía lo mismo. Otra

mañana, el día en que falleció mi amiga, Agamenón lloraba con el corazón destrozado. Proyección o coincidencia, este mundo paralelo me recibe día a día y parece que seguirá haciéndolo hasta que termine el catálogo. Al mismo tiempo, mi percepción de los símiles homéricos cambió en los últimos meses y mi atención fue desplazándose de las cosas al movimiento. Los árboles se desploman, los soldados se persiguen, las vacas huyen despavoridas. La relación entre la trama y la comparación (lo que suele llamarse *fundamento*) engloba cierto flujo, cierta dinámica. Entonces aparece la pregunta por el movimiento.

Encontré la respuesta en un ensayo de Simone Weil: “La *Iliada* o el poema de la fuerza”. El verdadero héroe, el tema y el centro de la *Iliada* es la *fuerza* –dice Weil–, la energía vital que empuja a los guerreros, a las olas y a las llamas que corren por el bosque. Cuando la fuerza está en un hombre, lo desborda de violencia y de coraje; quien no la tiene es víctima, cosa, cuerpo muerto. La fuerza transforma al yo e inclina la balanza de la guerra. No hay decisión, acción o emoción que no esté provocada por la presencia (o la ausencia) de esta energía: el cuerpo es un campo intervenido y ni siquiera Aquiles, el mejor de los aqueos, es el dueño de su famosa cólera. El impulso es el sople de los dioses, y en los símiles, las fuerzas naturales, ya sean dioses (los ríos y los vientos) o enviadas por ellos (el fuego y los rayos). Visto así, el movimiento del poema es más claro: aqueos y troyanos van de un lado a otro, a veces vencedores, a veces vencidos. Un vaivén que transforma al guerrero en incendio, viento, inundación, bestia feroz, causa ciega de desastre; en animal aterrado, en árbol, en espigas, en las olas indecisas que aparecen al comienzo de esta introducción. La fuerza, entonces, resulta ser el centro de los símiles homéricos.

La poeta inglesa Alice Oswald dice que Homero la incentivó a ser jardinera porque en el mundo antiguo, especialmente en la poesía arcaica, hay una continuidad extraordinaria entre lo humano y la naturaleza. Los símiles proyectan esa fluidez a través del montaje cinematográfico de la imaginación, pero también expresan una continuidad biológica a través de la fuerza. De las siete palabras que usa Homero para “fuerza”, la que más se aproxima a la idea de Weil es *ménos*. *Ménos* es el fuego metabólico dentro del cuerpo y el calor que regula los fenómenos fisiológicos del yo, incluyendo el movimiento, la conciencia, la percepción (*nóos*) y el órgano de las pasiones y los deseos (*thúmos*). Cuando Homero dice que una llama sale de la cabeza de Aquiles o que flamea en los ojos de Héctor (o de un jabalí), no es una metáfora. Los dioses soplan y avivan el fuego (*ménos*) del héroe para llenarlo de impulso y decisión; el organismo humano es un catalizador de la respiración divina. Pero no es el único: el *ménos* es la cualidad de los vientos y los ríos, el calor del sol, la energía de los animales; es el fuego. Quiero decir, el mismo viento que mueve al hombre empuja las olas, arranca las hojas y esparce los copos de nieve. El fuego que crece en el pecho y lo llena de fuerza es el mismo que avanza en el bosque. Agamenón y Aquiles son el incendio que arrasa el monte. Además de una comparación, el símil homérico es el desplazamiento de esa fuerza orgánica de un escenario al otro, y, quizás, el terreno de la transfiguración.

Todo esto es lo que estudio y vivo ahora desde mi lenguaje poético. Los fragmentos a continuación son versiones al mismo tiempo irreverentes y directas de los versos homéricos. Trabajo con el griego procurando no frenar la fluidez ni la energía vital que en él respira. Me acompañan varias traducciones, entre las que destaco la extraordinaria *Iliada* de Caroline Alexander, la

primera mujer que tradujo este poema al inglés. También el *Memorial* de Alice Oswald fue fundamental para mi propia excavación de Homero. La amiga a la que me referí al comienzo de esta nota es Mirta Rosenberg. Este trabajo es mi manera seguir conversando con ella.

1

*y Apolo vino*

como la noche

*los ojos de Agamenón*

como fuego

*la voz de Néstor*

como la miel

*Tétis llega*

como niebla

2

*el ejército se mueve*

como cuando un denso enjambre de abejas sale del hueco de una  
piedra racimos acá y allá zumbando sobre las flores

*gritan los argivos*

como rompe la ola contra un peñasco el viento sur la levanta ese  
gran acantilado que nunca descansa de las olas cuando los vientos  
llegan por todos lados

*las tribus aqueas salen de los barcos y las carpas se encuentran en la llanura*

como bandadas de aves de gansos y grullas y cisnes de cuello largo  
volando acá y allá sobre el valle y el río orgullosas de sus alas sueltan  
un agudo chillido cuando se posan y sus gritos resuenan en el  
campo

*y se reúnen en el prado florido del río Escamandro*

como las hojas y las flores que nacen en primavera

como densos enjambres de moscas en el corral del pastor miles de  
moscas que zumban cuando los baldes rebalsan de leche en  
primavera

3

*los aqueos marchan en silencio levantando una nube de polvo*

como cuando el viento sur esparce niebla en la cima del monte al pastor no le gusta para el ladrón es mejor que la noche y más allá de un tiro de piedra no se ve

*Menelao ve a Paris y se alegra*

como un león hambriento que se cruza un cadáver un ciervo con cuernos o una cabra montés y se alegra y lo devora aunque los perros y los muchachos corran tras él

*Paris ve a Menelao y retrocede*

como un hombre da un paso atrás vio una serpiente en el barranco del monte las piernas tienen miedo retroceden la palidez se aferra a sus mejillas

*los viejos príncipes troyanos ya no pelean son buenos oradores y se sientan en la torre*

como cigarras en los árboles del bosque soltando su voz de lirio

*Príamo dice Ulises recorre las filas*

como un carnero parece un carnero de lana gruesa que cruza un rebaño de ovejas blancas



*Atenea se tira del cielo y cae en medio del campo*

como cuando el dios rayo lanza una estrella para los marineros o las tropas de soldados un milagro de chispas en el cielo

*y se para delante tuyo Menelao y aparta la flecha que va directamente hacia tu piel*

como una madre que ahuyenta una mosca de su hijo mientras duerme tranquilo

*Agamenón le dice a los soldados por qué se quedan ahí desorientados y no pelean*

como ciervitos que corren por el campo y de golpe se cansan y se quedan parados sin fuerza en el pecho

*tropas y tropas de dánaos van hacia combate*

como las olas se lanzan a la playa ruidosa una tras otra arrastradas por el viento oeste al principio se encrespan en el mar abierto luego estallan en la tierra en el risco y rugen con fuerza y se doblan en lo alto del aire y escupen espuma salada

*la lanza de Ajax traspasa el pecho de Simoesio y él que nació en las orillas del río se derrumba*

como el álamo negro que nace a orillas del pantano el tronco liso ramas en la copa y un constructor de carros las corta y las dobla para hacer las ruedas y el álamo queda secándose a orillas del río

*Diomedes avanza por la llanura*

como un río invernal que desborda con agua de deshielo y corre rápido los diques no pueden detenerlo las vallas de los huertos frondosos no pueden detenerlo cuando llega y arrasa de golpe cuando la lluvia del dios de las nubes cae y el río destruye los campos hermosos que labran los jóvenes

*las cabezas y los hombros de los aqueos emblanquecen bajo la nube de polvo que levantan las patas de los caballos que regresan a la batalla*

como el viento esparce la paja por el lugar sagrado de la trilla los hombres lanzan al aire las espigas y Deméter está ahí con el pelo rubio separando el grano de la paja entre las ráfagas de viento y un fino polvo blanco cubre todo

*los caballos de los dioses vuelan entre la tierra y el cielo y cada salto que dan llega tan lejos*

como todo el espacio brumoso que abarcan los ojos de un hombre que mira al mar sentado en la montaña

*Hera y Atenea caminan por el campo de batalla*

como palomas tímidas

*las drogas calmantes coagulan la sangre en la herida de Ares*

como el jugo de higo exprimido cuaja la leche que va espesándose mientras la revuelven

6

*Glauco dice una generación nace y otra muere*

como familias de hojas que el viento derrama en el suelo y que brotan cuando florece el bosque en primavera

*Héctor le dice a Andrómaca me daría vergüenza lo que pudieran pensar las mujeres y los hombres de Troya si esquivara la guerra*

como un cobarde

*Paris cruza la ciudad corriendo*

como un caballo rompe la correa sale galopando del establo los cascos retumban en el campo y él se hunde en la corriente de su río favorito con la cabeza en alto las crines sueltas sobre el cuello y sabe que es hermoso mientras sus patas ligeras lo llevan al lugar donde pastan las yeguas

*Héctor y Paris aparecen entre los troyanos*

como un dios envía viento a los navegantes cuando sus miembros se aflojan de cansancio y ya no pueden empujar el agua con los remos gastados

*troyanos y aqueos se sientan en la llanura erizados con escudos y cascos y lanzas*

como cuando el viento oeste se despierta y esparce sus ondas por el mar y el mar se oscurece bajo el viento

*Héctor y Ajax se lanzan uno contra otro*

como leones que comen carne cruda o jabalíes que desbordan de fuerza

*Teucro dispara una flecha y se oculta tras el escudo de Ajax*

como un niño se esconde detrás de su madre

*Georgitión recibe un flechazo y su cabeza se hunde bajo el peso del casco*

como una amapola de jardín martillada por la lluvia en primavera

*Héctor persigue a los aqueos de pelo largo*

como un perro de patas rápidas corre a un león o un jabalí le muerde el muslo la cadera pero está atento por si se da vuelta

*los troyanos se quedan en el campo fuera de Troya y encienden fuegos que arden entre los barcos y la corriente del río*

como estrellas encendidas alrededor de la luna una noche sin viento pueden verse los picos de las montañas los valles cada acantilado y la luz indescriptible estalla del cielo todas las estrellas están ahí y el pastor es feliz

*un dolor insoportable sacude el corazón de los aqueos*

como cuando el viento norte y el viento oeste exhalan con la boca abierta el fondo del mar se desgarran las olas negras cuelgan en el aire y vomitan algas en la orilla

*Agamenón llora*

como un manantial de agua oscura la humeante cascada que cae por las piedras escarpadas

*Aquiles dice mi corazón se inflama de ira cuando recuerdo el menosprecio con el que Agamenón me trató delante de todos*

como a un vagabundo

*Agamenon no puede dormir*

como la noche se desvela cuando el marido de Hera de pelo hermoso llena el cielo de relámpagos porque viene una tormenta o granizo o miles de copos de nieve que tapan los campos o está por abrir la mandíbula enorme de la guerra

*los aqueos duermen alrededor de Diomedes con las cabezas apoyadas en los escudos y las lanzas clavadas en la tierra y sus puntas de bronce refulgen a lo lejos*

como relámpagos

*el sueño huye de los párpados de los aqueos que vigilan de noche y esperan oír el ataque troyano*

como los perros vigilan inquietos a sus ovejas presienten que un animal feroz se acerca entre las matas del monte el establo se llena de gritos y el sueño se va de los perros

*Ulises y Diomedes persiguen a Dolón*

como perros de caza que corren a un ciervo una liebre que huye chillando por el bosque

*ahora Héctor aparece entre las primeras filas y ahora entre las últimas*

como una estrella funesta que aparece entre las nubes y se oculta de nuevo entre las nubes

*los aqueos rompen las falanges troyanas al mediodía*

cuando el leñador prepara su almuerzo entre los árboles de la montaña las manos y los brazos no pueden cortar más troncos su pecho se llenó de cansancio y un deseo de comida deliciosa le atrapa el corazón

*los troyanos no pueden socorrer a Iso y a Antifo porque huyen de Agamenón*

como un león destroza a las frágiles crías de una cierva rompe las pequeñas columnas que crujen entre los dientes desgarran los corazones blandos mientras su madre mira pero qué puede hacer para salvarlos a ella también la sacude un terrible temblor y de repente corre con todas sus fuerzas cruza los bosques empapada de sudor para salvar su vida

*Ajax retrocede paso a paso dándose vuelta cada tanto a mirar los barcos aqueos*

como cuando los perros y los pastores ahuyentan a un león del establo lleno de ganado no dejan que se acerque a los bueyes pasan toda la noche haciendo guardia pero el león quiere carne se lanza una y otra vez y no consigue nada las jabalinas y las antorchas brillantes vuelan de las manos fuertes y llueven sobre la cara del león asustando su furia y cuando amanece se va con tristeza



*los aqueos se encierran en los barcos mientras Héctor pelea entre la multitud  
y alienta a sus compañeros a cruzar la fosa*

como un león o un jabalí que se enfrenta a los perros y a los cazadores está orgulloso de su fuerza no importa que los hombres se agrupen como un muro no importa que tiren su nube de lanzas y que puedan matarlo él va de un lado a otro embiste acá y allá haciendo que los hombres retrocedan

*Polidamante le dice a Héctor no luchemos tan cerca de los barcos porque si  
vamos ahora y rompemos las puertas del muro y los aqueos retroceden no  
vamos a lograrlo y los troyanos van a quedar tirados en el suelo*

como el águila que pasó volando a nuestra izquierda una señal llevaba una enorme serpiente rojo sangre con sus garras viva todavía y la dejó caer antes de llegar al nido no pudo alimentar a sus pollitos

*y Sarpedón siente el impulso de saltar el muro y destruir las barricadas*

como un león de la montaña que no come hace días su corazón intrépido lo alienta a saltar el corral y abalanzarse sobre las ovejas y qué le importa si hay pastores que rodean los rebaños con perros y lanzas él va a intentarlo igual o se lleva una oveja ensangrentada o una lanza le arranca la vida

*la pelea entre aqueos y troyanos está igualada*

como cuando una tejedora meticulosamente carga la balanza con lana de un lado y peso del otro hasta encontrar el equilibrio hasta poder llevarle un poco de dinero a sus hijos sin padre

*Telamón clava su lanza bajo la oreja de Imbrío y él cae*

como el fresno que se ve en lo alto del monte cuando el hacha lo corta y sus hojas se acercan a la tierra

*y Ajax le corta la cabeza a Imbrío y la tira rodando por el polvo hasta los pies de Héctor*

como una pelota

*Idomeneo espera a Eneas que va hacia él*

como un jabalí de la montaña oye los gritos de los cazadores acercándose y espera está seguro de su fuerza los pelos del lomo se erizan el fuego flamea en los ojos y él afila los colmillos para defenderse de los hombres y los perros

*Harpalión cae en los brazos de sus amigos exhala su vida y se queda tirado en la tierra*

como un gusano

*filas y filas de troyanos avanzan impulsados por Zeus*

como cuando hay truenos y un viento de tormenta corre por el campo el mar es un estruendo inexplicable y las olas bordadas de blanco gritan por todos lados

*Néstor sale de la tienda y ve a sus amigos huyendo despavoridos y el muro  
destrozado y no sabe si lanzarse a la muchedumbre de los troyanos o ir a  
buscar a Agamenón*

como cuando el oleaje resplandece el mar presiente la tormenta  
y las olas enormes cuelgan en silencio sin saber de qué lado caer  
y entonces llega el viento

*nada ensordece más que los gritos de guerra de los troyanos y los aqueos*

ni la ola que estalla en la orilla cuando el viento oeste exhala y la  
despierta

ni el fuego que crepita en la montaña cuando el incendio corre  
por el bosque

ni el viento que aúlla en las encinas

*Peneleo perfora el ojo de Ilioneo con la lanza corta su cabeza y viendo que la  
lanza sigue clavada en la cabeza la levanta mostrándosela a los troyanos*

como una amapola

*y vos Apolo derribás el muro de los aqueos*

como un chico que juega en la playa armando castillos de arena  
y después se divierte tirándolos con los pies y las manos

*los troyanos escuchan el trueno de Zeus cruzan el muro y pelean junto a la  
popa de los barcos*

como una ola gigante cae sobre el costado de un barco cuando la  
fuerza del viento la levanta

*Héctor está furioso larga espuma por las comisuras de la boca sus ojos arden  
bajo las cejas tupidas y el casco vibra sobre las sienes*

como Ares

como un incendio que ruga en la montaña y en el bosque espeso

*Aquiles le dice a Patroclo por qué llorás*

como cuando una madre está apurada y su hija corre detrás quiere que la lleve en brazos no la deja caminar se aferra a su vestido y llora hasta que la levanta

*los jefes y príncipes se reúnen alrededor de Patroclo*

como lobos que destrozan a un ciervo por el monte y corren en manada hasta el estanque con el hocico manchado de rojo sus lenguas delgadas lamen agua negra mientras eructan sangre con la barriga hinchada y el pecho sin miedo

*Patroclo le clava su lanza a Sarpedón traspasa el tejido que envuelve el corazón y él se desploma y gime junto a sus caballos*

como cae una encina un álamo blanco un pino enorme en la montaña cuando los carpinteros cortan con las hachas recién afiladas para hacer un barco

como un toro de gran corazón se muere entre las vacas aterradas un león lo apartó del rebaño y ahora muere mugiendo bajo las mandíbulas del león

*aqueos y troyanos chocan*

como cuando el viento sur y el viento este se disputan un bosque en la montaña hacen temblar los fresnos los cornejos de corteza suave y las encinas que se agitan de acá para allá golpeando y rompiendo sus ramas entre sí con el sonido de los dioses

*Menelao avanza al frente de batalla y rodea el cadáver de Patroclo*

como una vaca se inclina mugiendo ante su cría por primera vez

*Atenea se esconde en una nube y anima a los aqueos*

como el arcoíris que el dios de las nubes irradia en el cielo  
anunciando la guerra o el invierno crudo para que todos dejen de  
labrar la tierra y se inquieten los rebaños

*Atenea infunde fuerza en los hombros y las rodillas de Menelao llena su  
pecho de coraje*

como el mosquito obstinado que vuelve a picar aunque lo espanten  
el mosquito enloquecido con la sangre humana

*Tetis dice parí a un hijo y él creció*

como un árbol

como una planta en el jardín

*Aquiles pone las manos asesinas sobre el pecho de Patroclo y empieza a cantar su lamento sacudido por ráfagas de llanto*

como el león que vuelve a la espesura demasiado tarde un cazador se llevó sus cachorros dónde están y él sale de vuelta lleno de dolor dónde están y vaga por el valle siguiendo las huellas del hombre la furia se aferra a su pecho

*las ayudantes de Hefesto están fundidas en oro pero pueden hablar tienen el corazón lleno de inteligencia y los miembros fuertes*

como chicas de carne y hueso

*en el escudo de Aquiles las chicas y los chicos bailan y corren en círculos*

como cuando el alfarero se sienta frente al torno y lo mueve con la palma de la mano para ver si gira

*Atenea se tira del cielo*

como un halcón que vuela chillando con las alas abiertas

*el escudo de Aquiles resplandece hasta el cielo*

como la luna

como cuando los marineros ven una luz distante titilando en la cima del monte una fogata que brilla en alguna granja solitaria y piensan en las personas que aman mientras el viento los aleja de sus casas no los deja volver

*su casco brilla*

como una estrella



*Aquiles se revuelve con su lanza persiguiendo a todos los que están  
destinados a morir*

como cuando estalla el incendio en el valle de la montaña y el  
bosque arde y el viento mueve las llamas que giran para todos  
lados

*y sus caballos pisotean a los muertos*

como los bueyes machacan la cebada blanca con las patas durante  
la trilla y los granos se rompen bajo las patas de los bueyes

*la corriente del Janto se llena de los hombres y los caballos perseguidos por  
Aquiles y sus cuerpos quedan atrapados en los remolinos del río*

como una nube de langostas vuela sobre los campos incendiados  
huyendo de las ráfagas de fuego y se mete en el río

*los troyanos van por la corriente del río y se esconden bajo las rocas de la  
orilla*

como cuando el delfín se acerca al puerto y los peces pequeños se  
esconden en los recovecos huyen aterrados de esa enorme boca  
hambrienta

*Aquiles se zambulle en el río Escamando y el río lo ataca se revuelve y  
arrastra los cadáveres que flotan y los tira a la orilla mugiendo*

como un toro

*Aquiles huye del río pero el río es más rápido*

como cuando el jardinero cava una zanja y lleva el agua de la fuente entre las plantas y las flores rompiendo terrones de tierra con el pico al principio es un hilo de agua que empuja las piedritas ahora murmura la corriente y corre cuesta abajo más y más dejando atrás al jardinero

*y dice mi destino es morir atrapado en este río enorme*

como un chico que cuida cerdos trata de cruzar el río durante la tormenta y se lo lleva la corriente

*Hefesto prende fuego la llanura y los olmos y los sauces y los juncos y los cuerpos de los muertos y el río habla*

como una olla hierve sobre el fuego y la grasa de cerdo se derrite y burbujea por todos lados

*Apolo le dice a Poseidón pensarías que estoy mal de la cabeza si peleara con vos por los hombres que mueren*

como las hojas encienden sus llamas verdes se alimentan de la tierra y mueren

*Héctor espera a Aquiles y se dice a sí mismo no puedo hablar con él*

como una chica y un chico se dicen palabras de amor apoyados  
en un árbol o una roca

*Aquiles persigue a Héctor*

como cuando corrés en un sueño no podés acercarte al hombre  
que se escapa y el hombre no puede escaparse de vos

*y le dice no me propongas pactos vos y yo no podemos ser amigos hasta que  
alguno caiga y llene con su sangre al dios de la guerra*

como leones y hombres no pueden aliarse como lobos y corderos  
que se odian

*Héctor ataca a Aquiles*

como el águila cae en picada entre las nubes grises para llevarse  
un cordero o una liebre agazapada

*brilla la lanza de Aquiles*

como la estrella que sale al atardecer la más hermosa del cielo

*Andrómaca corre por el palacio le tiembla el corazón*

como loca

*el espíritu de Patroclo se disipa y penetra la tierra chillando*

como humo

*Aquiles quema los huesos de su amigo y llora*

como un padre llora a su hijo quemando sus huesos en el fuego  
un hijo muerto el día de su boda ahora sus padres están desesperados

*el corazón de Menelao se derrite*

como el rocío en las espigas cuando los tallos se levantan y se eriza  
el campo

*Aquiles mira Príamo*

como cuando la locura se aferra a un hombre que asesinó en su patria y después huye al extranjero y llega a la casa de un rico y todos lo miran estupefactos

*Hécuba llora frente al cadáver de Héctor y le dice ahora estás conmigo en el palacio y pareces tan fresco y húmedo*

como quien muere por la suave flecha del dios sol



# CONTRA LA SINCERIDAD & CINCO POEMAS

LOUISE GLÜCK<sup>2</sup>

TRADUCCIÓN Y VERSIONES DE EUGENIA SANTANA GOITIA<sup>3</sup>

Los términos que voy a usar son poco claros, así que empezaré definiendo los tres más importantes. Cuando hablo de actualidad quiero referirme al mundo de los acontecimientos; cuando hablo de verdad, a la visión, iluminación o descubrimiento perdurable que es el ideal de todo arte; y cuando hablo de honestidad, al acto de “decir la verdad”, que no es necesariamente el camino hacia la iluminación.

En una entrevista reciente V.S. Naipaul define el objetivo de una novela: la creación ideal, dice, debe ser “indistinguible de la verdad”. Un comentario delicioso e instructivo. Instructivo porque postula una brecha entre la verdad y la actualidad. La tarea del artista, entonces, implica la transformación de lo ac-

---

2 Louise Glück nació en Nueva York en 1943. Ha publicado más de una decena de libros de poesía y un libro de crítica, *Proof and Theories* (1993), de dónde proviene este ensayo. A continuación del mismo, se ofrecen cinco poemas de Glück, también traducidos por Eugenia Santana Goitia.

3 Eugenia Santana Goitia nació en Buenos Aires en 1990. Estudió Letras y se dedica a la poesía y a la traducción literaria.

tual en lo verdadero. Y la habilidad para lograr estas transformaciones, especialmente cuando se trata de un arte que pretende ser subjetivo, depende de la voluntad consciente de distinguir la verdad de la honestidad o la sinceridad.

El impulso, no obstante, no es a distinguir, sino a unir. En cierto sentido, la tendencia a conectar la idea de verdad con la idea de honestidad es una forma de ansiedad. Las preguntas que pueden responderse nos calman, y la pregunta “¿He sido honesta/o?” tiene una respuesta. La honestidad y la sinceridad remiten a lo conocido, frente a lo cual cualquier enunciado puede someterse a prueba. Constituyen un reconocimiento. También suponen una convergencia: estos términos dan por sentada la identificación del poeta con quién habla.

Esto no significa que los poetas en apariencia honestos no protesten cuando su creatividad es pasada por alto. Por ejemplo, la obra de Diane Wakoski propicia una intensa identificación del poeta con el hablante, más que cualquier conjunto de obras que se me ocurra. Pero cuando un oyente, hace unos años, elogió el coraje de Wakoski, ella fue displicente con indignación. Le recordó a su audiencia que, en definitiva, ella decidía qué poner por escrito. Así, el contenido “secreto” de los poemas, su intimidad extrema, se transformaba regularmente a través de actos de decisión, es decir, afirmaciones de poder. El “yo” en la página, la Diane que todo lo revela, es su invención. Los secretos que elegimos contar dejan de tener poder sobre nosotros.

Recapitulo: la fuente del arte es la experiencia, el producto final es la verdad, y el artista, evaluando lo actual, constantemente interviene y administra, miente y borra, en servicio de la verdad. Blackmur habla de esto: “La vida que vivimos”, dice,



“no es en sí misma el tema de un artista serio; tiene que ser una vida con una inclinación, vida con una tendencia a plasmar-se únicamente en ciertas formas, a ofrecer sus revelaciones más lúcidas solo bajo cierta luz”.

No hay, desafortunadamente, una prueba para la verdad. Es por esto, en parte, que los artistas sufren. El amor a la verdad se siente como un anhelo crónico y un malestar crónico. Si no hay una prueba para la verdad, no hay ninguna seguridad posible. El artista, alternando entre la angustia y la convicción férrea, tiene que depender de esta última para compensar el sacrificio de lo seguro. Afirmar que la verdad es el objetivo y el corazón de la poesía es relativamente fácil, pero decir cómo reconocerla o fabricarla es más difícil. La conocemos primero, como lectores, por sus resultados, una ráfaga súbita de asombro y estupor y terror.

La asociación de la verdad con el terror no es nueva. La historia de Psique y Eros nos dice que la necesidad de saber es una especie de apetito: destruye la paz. Psique desobedeció la única orden de Eros –no mirarlo– porque el deseo de ver fue más poderoso que el amor o la gratitud. Y sacrificó todo por eso. Recordemos que Psique, el alma, era humana. La leyenda se resuelve con el casamiento del alma y Eros, y a partir de esta fusión el alma se vuelve inmortal. Pero ser humano es estar sometido a las tentaciones de lo prohibido.

El habla honesta es un alivio, no un descubrimiento. Cuando hablamos de honestidad en relación a la poesía, nos referimos al grado y al poder con el que ha sido transcrito el impulso generador. Transcrito, no transformado. Cualquier intento de evaluar la honestidad de un texto siempre nos aleja del texto y

nos acerca a la intención. Esto puede trazar un camino interesante, más interesante, muy posiblemente, que el poema en sí mismo. El error, en cualquier caso, es nuestra incapacidad de separar la poesía que suena como un discurso honesto del discurso honesto. Un error anterior es suponer que la poesía solo puede sonar de una manera.

Estos supuestos no salieron de la nada. No los hemos creado tanto como los hemos absorbido, de la misma manera en que digerimos a nuestros padres y nos volvemos hacia nuestros contemporáneos. Ese giro es totalmente natural: del mismo modo, los niños recurren a otros niños, los moribundos a otros moribundos, y así sucesivamente. Recurrimos a aquellos a los que les tocó, en nuestra opinión, una suerte parecida. Algunas contribuciones sustanciales a nuestra herencia colectiva fueron obra de poetas que hicieron autopsias de su propio tejido vivo. La presencia del hablante en esos poemas es abrumadora; los poemas se leen como testamentos, como registros de una vida. El arte se redefinió, y se limpió de todas sus ingenuidades.

El impulso hacia este tipo de poesía resuena en poetas tan diferentes como Whitman y Rilke. Resuena, antes, en los románticos, a pesar del comentario de Wordsworth acerca de que “si hubiera nombrado las pasiones como realmente son, los poemas nunca hubieran podido publicarse”. Pero la idea de que un conjunto de obras se corresponde con y describe la travesía de un alma es particularmente vívida en Keats. Lo que percibimos en Keats es una escucha interior, una atención poco común. Más adelante diré algo más acerca de la diferencia crucial entre estas cualidades y la decantación de la personalidad.

Keats se inspiró en su propia vida porque le ofrecía mayor acceso a materiales de interés. Que fueran parte de su vida casi no le preocupaba. Era una vida, y por lo tanto era susceptible, en sus grandes contornos y grandes luchas, de convertirse en paradigma. Esta es la actitud que Emerson tiene en mente, creo, cuando dice: “creer en tu propio pensamiento, creer que lo que es verdad para vos en la privacidad de tu corazón es verdad para todos los hombres- eso es el genio”.

Ese es, en cualquier caso, el genio de Keats. Keats deseaba una poesía que documentara la travesía del alma o que iluminara sus formas ocultas; quería más sentimiento y menos alejandrinos. Pero nada de la actitud de Keats ante el alma se parece a la inversión del propietario. Encontramos limitaciones, pero nunca limitaciones arrogantes. Una gran inocencia resuena en los versos, una especie de gratitud entusiasta por la fluidez con la que había sido recompensada su dedicación apasionada. Como en este soneto, de 1818:

WHEN I HAVE FEARS...

When I have fears that I may cease to be  
 Before my pen has gleaned my teeming brain,  
 Before high-piled books in charact'ry,  
 Hold like rich garners the full-ripened grain;  
 When I behold, upon the night's starred face,  
 Huge cloudy symbols of a high romance,  
 And think that I may never live to trace  
 Their shadows, with the magic hand of chance;  
 And when I feel, fair creature of an hour!  
 That I shall never upon thee more,  
 never have relish in the fairy power  
 of unreflecting love!-then on the shore  
 of the wide world I stand alone, and think  
 Till Love and Fame to nothingness do sink<sup>4</sup>

4 *Cuando siento el temor de que mi vida acabe / sin que mi pluma espigue mi fecundo*

La impresión es de indignación, urgencia, de turbulenta emoción inmediata que parece plasmarse, casi accidentalmente, en forma de soneto. Esta forma tiene a producir una sensación de calma; al margen de lo paradójica que pueda resultar la resolución, el oído detecta un rastro del golpe final de la gaveta del juez. O del doble golpe, dado que esta sensación es especialmente pronunciada en los sonetos de estilo isabelino, que terminan en un pareado rimado; dos versos sucintos de resumen o antítesis. “Think” (“medito”) y “sink” (naufregan) forman, ciertamente, una rima notable, pero consiguen, por raro que parezca, que el soneto no termine a la manera de dos monedas que caen en un plato. Necesitamos la rima marcada, ese único sonido repetido, para poner fin al anhelo creciente del poema, se nos revele el “yo”, el hablante, en un punto muerto, así como el guión en el decimosegundo verso marca el abismo necesario que separa al hablante de la opulencia del mundo. Consideremos, ahora, otro soneto, similar en su tema y forma racional, aunque el “cuando” y el “luego” son más sutiles. El soneto es de Milton, la ocasión, la realidad de la ceguera, la fecha de composición, 1652:

#### WHEN I CONSIDER...

When I consider how my light is spent  
 Ere half my days in this dark world and wide,  
 And that one talent which is death to hide  
 Lodged with me useless, though my soul more bent  
 To serve therewith my Maker, and present

---

*cerebro, / sin que pilas de libros con caracteres guarden, / como ricos graneros, el grano madurado; / cuando observo en el rostro de la noche estrellada / vastos, nublados símbolos de un romance sublime, / y pienso que no pueda vivir para rastrear / sus sombras con la mano mágica del destino; / y cuando siento, hermosa criatura de un instante, / que ya nunca podré volver a ver tu imagen, / ni disfrutar tampoco del poderío idílico / del amor instintivo; entonces, en la orilla / del ancho mundo quedo solitario, y medito / hasta que amor y gloria naufragan en la nada.* Versión de Juan Valera.

My true account, lest He returning chide  
 “Doth God exact day-labor, light denied?”  
 I fondly ask. But Patience, to prevent  
 That murmur, soon replies, “Cod doth not need  
 Either man’s work or his own gifts; who best  
 Bear His mild yoke, they serve Him best.  
 His state Is kingly: thousands at His bidding speed,  
 And post o’er land and ocean without rest:  
 They also serve who only stand and wait.”<sup>5</sup>

Quando digo que el parecido aquí es suficiente para tornar evidente la deuda, quiero decir que no puedo leer el poema de Keats sin escuchar el poema de Milton. Otras personas podrían escuchar a Shakespeare: ninguno de los dos ecos es sorprendente. Si Shakespeare fue el amor más perdurable de Keats, Milton fue la vara de medición. Keats llevaba a todas partes un retrato de Shakespeare, incluso a sus caminatas, como una especie de tótem. Si había un escritorio, el retrato de Shakespeare estaba colgado encima: trabajar ahí era como trabajar en un altar. Milton era el dilema; en relación a los logros de Milton, Keats vacilaba en sus respuestas, y las respuestas, para Keats, eran veredictos. A esta vacilación, combinada con una presión interna para tomar decisiones, podríamos llamarla obsesión.

El propósito de la comparación era, al fin y al cabo, el desplazamiento; para Keats, Wordsworth era el contrincante, la alternativa. Keats sentía que el genio de Wordsworth yacía en su habilidad para “pensar el corazón humano”; Milton, a pesar de su genialidad, mostraba, pensaba Keats, “menos angustia

---

5 Cuando pienso cómo mi luz se ha ido, / media existencia en este mundo oscuro / y mi talento que en mi muerte apuro, / inútil soy; mi espíritu abatido / sirviendo al Creador, dando sentido / a mi vida, de toda culpa abjuro, / Dios me niega la luz, que es trance duro, / y le inquiero con tono compungido: / “¿Qué puedo hacer sin luz?” Y me responde: / “Dios no precisa dones jactanciosos; / quien mejor lleva el yugo, menos tarda. / Su causa es justa y miles corren donde / por tierra y mar lo buscan presurosos, / mas le sirve también quien solo aguarda.” Versión de Santiago García Castañón.

con respecto a la humanidad”. Wordsworth estaba explorando los recovecos ocultos de la mente donde, según Keats, residían los problemas intelectuales de su época. Y estos problemas parecían más difíciles, más intrincados, que las preguntas teológicas que habían absorbido a Milton. Así que Wordsworth era “más profundo que Milton”, más que nada por “el adelanto general y gregario del intelecto antes que la grandeza individual de la mente”. Para Keats, todo esto era una forma de aclarar su propósito.

Dije antes que estos sonetos se parecían en cuanto a su ocasión: esta declaración reclama algún desarrollo. La tradición de la sinceridad surge del borramiento de la distinción entre el tema y la ocasión; hay mayor énfasis, después de los románticos, en la elección de la ocasión: el poeta es cada vez menos un artesano que fabrica, a partir de una ocasión azarosa, algo de interés. El poeta es cada vez menos parecido a un equipo de debate: ágil, hábil, de muchas mentes.

En los poemas en cuestión, los dos poetas se ocupan del tema de la pérdida. Por supuesto, Keats estaba hablando de la muerte que, siempre que uno esté de pie hablando, es inminente. Pero era especialmente inminente para Keats, ya en 1818. Había cuidado a su madre hasta su muerte, y había visto cómo sus síntomas se repetían en su hermano Tom. La tuberculosis era la “enfermedad de la familia”; los estudios de medicina de Keats lo habían entrenado para reconocer los síntomas. Para Keats, la muerte inminente era la pérdida del mundo físico, del mundo de los sentidos. Este mundo —este mundo era el paraíso; en el otro no podía creer, y tampoco podía ver su vida como un ritual de preparación. Así que se sumergió en el esplendor efímero del mundo material, que siempre lo conducía a la idea

de pérdida. Es decir, si reconocemos el movimiento y el cambio pero ya no creemos en nada más allá de la muerte, entonces toda evolución se percibirá como alejamiento, y el elemento estable, el referente, siendo lo que es, no lo que será, se corresponde con un mundo estático y tan vivaz como las escenas de la urna griega.

En 1652, la ceguera de Milton era probablemente total. La pérdida es su punto de partida; si la ceguera es, a diferencia de la muerte, un sacrificio parcial, a duras penas una propiciación: la calma de Milton no es la calma que trae el tiempo ganado. Digo “la calma de Milton” pero, de hecho, no sentimos tan prontamente el derecho a esa familiaridad. Para empezar, el soneto es un diálogo, y el octeto termina con la pregunta del hablante, que Paciencia responde en sus seis sublimes versos. El conjunto es tan fluido que la sutileza técnica de esta división es magistralmente discreta. Es interesante subrayar, en un poema tan magistral, tan majestuoso en su aplomo, la extrema simplicidad de su vocabulario. Predominan palabras de una sílaba; la sensación de maestría deriva no de un vocabulario elevado sino de una asombrosa variedad en la sintaxis dentro de oraciones en suspenso, un ejemplo inigualable de capacidad de organización. La gente no suele, en general, hablar de este modo. Y creo que en general se comprueba que las imitaciones del discurso, con sus falsos comienzos, su viva falta de elegancia, la sensación de que se está organizando a medida que discurre, no nos producen una impresión de perfecto control.

Y de todos modos, en el poema de Milton la angustia no está ausente. Como lectores, registramos la angustia y el drama del poema de manera enteramente subliminal, siguiendo los indicios que nos da el ritmo. Esta es la gran ventaja de las for-

mas fijas: las variaciones métricas ofrecen un subtexto. Hoy en día, recurrimos al tono para lograrlo. Debería agregar que realmente considero que debemos apoyarnos en el tono, puesto que la ventaja desaparece cuando estas convenciones dejan de ser la norma para la expresión poética. Aquí, la instrucción en métrica no es, sin embargo, esencial para el lector: los primeros versos del soneto invocan y confirman la tradición yámbica, con una ligera fluctuación en “consider”. Ningún oído puede pasar por alto la regularidad medida de esos primeros versos:

When I consider how my light is spent  
Ere half my days in this dark world and wide...

El final del segundo verso, no obstante, es problemático. “Dark world” crea una especie de nudo aural. Escuchamos una amenaza no solo porque el mundo descrito es “oscuro”, en alusión al mundo permanentemente alterado de la ceguera y, también, a un mundo oscuro desde el punto de vista metafísico, en el que los caminos correctos no pueden ser detectados: la amenaza que sentimos sobreviene, y sobreviene en primer plano, porque el verso, que había sido tan fluido, de pronto se estanca. Un obstáculo es arrojado, el mismo lenguaje se coagula en este mundo inmóvil de una oscuridad infranqueable. Luego nos escapamos; el verso vuelve a ser grácil.

And that one talent which is death to hide  
Lodged with me useless...

“Lodged” es como un golpe. Y las palabras siguientes forman una especie de carrito débil, una mengua. Cuando escucho el verso, solo “less” recibe menos énfasis que “me”. En estas cuatro palabras escuchamos el tormento personal, el naufragio del



orden y la esperanza; nos lleva a un lugar tan aislado como la orilla de Keats, pero con menos opciones. Todo esto acontece primero; el soneto de Milton no es una descripción de la agonía. Pero debe sentirse vívidamente la pérdida para que la respuesta de Paciencia reverbere como es debido.

La transformación más probable es la de la pérdida en labor o prueba. Esta conversión introduce la idea de ganancia, o recompensa; fortalece el compromiso animal a mantenerse con vida prometiendo responder a la necesidad humana de tener un propósito. Así que Paciencia, en el soneto de Milton, calma al interrogador petulante y provee un destello de introspección, una directiva. Como mínimo, corrige una presunción.

Aquí se le otorga un gran valor a la perseverancia. Y la perseverancia no es necesaria en ausencia de dolor. El poema, por lo tanto, debe convencernos de la existencia del dolor, aunque su preocupación sea otra. Específicamente, propone una elección, que debe ser desenterrada de las circunstancias. En presencia de lecciones, la posibilidad de la maestría puede desplazar la súplica animal por encontrar alivio.

En el soneto de Milton, dos acciones son atribuidas al hablante: considera, y cuando considera, pregunta. He argumentado acerca de la angustia porque estamos acostumbrados a conceptualizar las contradicciones “cerebrales” antes que las “sentidas”, y las acciones del hablante forman parte nítida de las elevadas acciones de la mente. La disposición a considerar o reflexionar supone una inteligencia desarrollada, así como una inclinación hacia lo temperamental; también supone un tiempo adecuado.

El “yo” que considera es muy diferente del “yo” que teme. Tener miedos, tener, específicamente, los miedos en los que Keats se detiene, es estar inmerso en agudas sensaciones. El miedo a dejar de existir es diferente al estado de temor crónico que llamamos apocamiento. Este miedo detiene y sobrepasa, trae indicios de clausura o colapso, amenaza con cancelar el futuro. Es primitivo, involuntario, democrático, urgente: en su presencia, cualquier otra función se suspende.

Lo que vemos en Keats no es indiferencia al pensamiento. Lo que vemos es una especie de pensamiento diferente a la de Milton: pensamiento que se resiste al gobierno de la mente. La reivindicación que hace Keats de la naturaleza animal sensible es su derecho ancestral al habla. Donde Milton proyecta una impresión de maestría, Keats proyecta una claudicación. En términos de tono, la impresión de dominio y la impresión de abandono no pueden coexistir. Nuestra actual adicción a la sinceridad surge de una preferencia por el abandono, por un “yo” subjetivo cuya parcialidad apasionada implica la existencia de un defecto, cuyo discurso suena particular y humano y falible. Los elementos de frialdad que Keats objetaba en Milton, la insuficiente “angustia en relación a la humanidad” se corresponde con esta proyección manifiesta de dominio.

Keats era dado a describir sus métodos de composición en términos que implican una cesión: el poeta debía ser pasivo, receptivo, estar disponible para cualquier sensación. Su deseo era revelar el alma, pero el alma, para Keats, carece de decorados espirituales. La espiritualidad se manifiesta en el intimidante reclamo de la mente por una vida independiente. Esta era la invención que Keats rechazaba. Para Keats, el alma era corpórea y vital y frágil; no tenía vida por fuera del cuerpo.

Keats se negaba a valorar aquello en lo que no creía, y no creía en lo que no pudiera sentir. Como no veía alternativa, Keats estaba destinado a preferir lo mortal antes que lo divino, así como estaba destinado a gravitar hacia Shakespeare, que escribió obras donde Milton creó máscaras, que escribió, esto es, en deuda expresa con la vida.

Se sigue que los poemas de Keats se sientan inmediatos, personales, expuestos; suenan, en otras palabras, exactamente como la honestidad, siguiendo la noción de Wordsworth de que la poesía debía asemejarse a las expresiones de “un hombre hablando con otros hombres”. Si Milton escribía en acordes trascendentales, Keats prefería la adrenalina de las notas aisladas, prefería lo penetrante antes que lo imponente.

La idea de “un hombre hablando con otros hombres”, la premisa de la honestidad, depende un hablante delineado. Y es precisamente en este punto que surge la confusión, puesto que el éxito de una poesía como esta crea en sus lectores una firme creencia en la realidad de ese hablante, y esto se expresa en una identificación del hablante con el poeta. Esta creencia es lo que el poeta busca engendrar: la dificultad aparece cuando empieza a tomar parte en el error de la audiencia. Y en este punto, debemos escuchar a Keats, que intentaba sin rodeos que sus poemas parecieran personales y que se basaba, tan regular e inconfundiblemente, en materiales autobiográficos.

En el centro del pensamiento de Keats está el problema del yo. Y sobre el tema del yo poético habla con mucho sentimiento y lucidez. Esos hombres de talento, sentía, que imponían su “yo real” en lo que creaban, debían ser llamados “hombres de poder” en contraste con los verdaderos “hombres de

genio” que, según Keats, eran “estupendos como ciertos químicos etéreos que operan sobre la masa del intelecto neutropero carecen de individualidad, de un carácter marcado”. Para la composición de poemas que se parecieran a “un hombre hablando con otros hombres”, abogaba por lo opuesto al autoconocimiento y al autocultivo egocéntricos; recomendaba, más bien, la “capacidad negativa” que encontraba en Shakespeare, una capacidad para suspender el juicio para poder reportar con fidelidad, una capacidad para la entrega, una voluntad de “anulación” el yo.

El yo, en otras palabras, era como un pararrayos: atraía la experiencia. Pero la obligación del poeta era desprenderse de sus características personales. Las creencias preexistentes, por lo tanto, eran una desventaja y no una piedra de toque.

Me referí, hace un tiempo, a nuestra herencia inmediata. Tenía en mente a poetas como Lowell y Plath y Berryman, junto a algunos otros menos notables. En relación a la noción de sinceridad, es especialmente interesante examinar a Berryman.

Berryman fue, desde el principio, competente desde el punto de vista técnico, aunque sus primeros poemas no son memorables. Cuando, como nos gusta decir, se encontró “a sí mismo” demostró ser, para mí, el mejor oído desde Pound. El yo que encontré era mordaz, voluble, obstinado y profundamente contenido, tan endemoniadamente manipulador como Frost. En 1970, después de los *Cantos del sueño* que lo habían consagrado, Berryman publicó un libro peculiar, que toma su título de un soneto de Keats. El libro, *Love and Fame (Amor y fama)*, estaba dedicado a “a la memoria del amante sufrido & joven

maestro bretón que se hacía llamar “Tristan Corbiere”. A esta dedicatoria, Berryman le sumó un comentario entre paréntesis: “Ojalá versificara con su incisión”.

Tenemos, por lo tanto, al momento de encontrarnos con el primer poema, bastante información: tenemos un tema, sueños gemelos de juventud, una referencia, y un ideal. Pero esto no es nada comparado con la información que nos dan los poemas. Sacamos de ellos el tipo de información inmediatamente gratificante que asociamos más que nada a la camaradería que da la embriaguez, no al arte. Nos da nombres reales, lugares, posiciones, y mientras tanto, confesiones de fracaso, orgullo, ambición, y lujo, todo en la nota característica de Berryman: arrogancia no apologética.

Podría decirse que cuando Berryman encontró su voz encontró sus voces. Por voz quiero decir distinción natural, y por distinción quiero referir al pensamiento. Que es como decir que uno no encuentra su voz insertando el mismo adjetivo en veinte poemas. La voz distintiva es inseparable de la sustancia distintiva; no puede injertarse. Berryman empezó a sonar como Berryman cuando inventó a Mr. Bones, y entonces fue capaz de proyectar dos ideas en simultáneo. Al parecer, en *Love and Fame* hay un único hablante— puede que comentador sea una palabra mejor. Pero lo que sentimos con los poemas es bastante similar a lo que sentimos en *Cantos del sueño*; Mr. Bones sobrevive en un arsenal de dispositivos siniestros, particularmente en los eslóganes punzantes que desautorizan. Los poemas simulan ser chismes sin mediaciones, directo desde la fuente; como los chismes, distraen y entretienen. Pero la fuente trabaja con mensajes confusos; a mitad de camino, se invita al lector a volver sobre el error al que ha sido instado:

## MESSAGE

Amplitude,-voltage,-the one friend calls for the one,  
 the other for the other, in my work;  
 in verse & prose. Well, hell.  
 I am not writing an autobiography-in-verse, my friends.

Impressions, structures, tales, from Columbia in the thirties  
 & the michaelmas term at Cambridge in 36,  
 followed by some later.  
 It's not my life. That's occluded and lost.<sup>6</sup>

En el papel, “autobiografía-en-verso” es una única palabra, propia de una señorita, que se mantiene unida a través de maliciosos guiones. Lo que es real en este pasaje es el desconuelo. Que se debe, en parte, a la amarga noción de que la invención fue malgastada. La ventaja de la poesía es que la poesía, si es lo suficientemente aguda, puede durar. Nos enerva, supongo, la idea de que la autenticidad, en el poema, no sea producto de la sinceridad. Nos inclinamos, dada nuestra ansiedad por las fórmulas, a ser literales: exploramos compulsivamente el rostro de Frost en busca de una amabilidad secreta, luego de constatar que los poemas, según todos los reportes, son mucho mejores que el hombre. Esto implicaría que nuestros poemas son como nuestras huellas digitales, y no es así. Y el proceso a través del cual la experiencia es transformada –aumentada, destilada, inmortalizada– poco tiene que ver con la sinceridad. La verdad, en el papel, no tiene que haber sido experimentada. Es, en realidad, todo aquello que pueda ser imaginado.

---

<sup>6</sup> MENSAJE / *Amplitud, -voltaje- ese amigo que exige a ese otro, / otro a otro, en mi obra; / en verso & en prosa. Bueno, al carajo. / Amigos, no estoy escribiendo una autobiografía-en-verso. // Impresiones, estructuras, cuentos, de Columbia en lo 30 / & el semestre de San Miguel del 36 en Cambridge / y después algo más. / Esa no es mi vida. Está occluda y se perdió.* Versión de Eugenia Santana Goitia

Finalmente, quiero decir algo más acerca de la verdad, o acerca de aquel arte que es “indistinguible” de esta. La teoría de Keats acerca de la “capacidad negativa” se articula a partir de un hábito en general asociado a los científicos, cuyo pensamiento cultiva activamente la ausencia de sesgo. Es esta ausencia de sesgo lo que convence, inspira confianza; la premisa es que ciertos materiales dispuestos de cierta manera siempre van a dar el mismo resultado. Lo cual equivale a decir que algo inherente a la combinación ha sido percibido.

Creo que los grandes poetas trabajan de este modo. Creo que los materiales son subjetivos, pero no así los métodos. Y creo que esto es así más allá de que el distanciamiento sea evidente en el trabajo terminado.

En el corazón del trabajo encontraremos una pregunta, un problema. Y sentiremos, a medida que leemos, la impresión de que el poeta no se ha casado con ningún resultado. Los poemas mismos son como experimentos, y el lector es invitado a recrearlos con libertad en su mente. Aquellos poetas que, de manera claustrofóbica, dirigen o intimidan o dictan una respuesta prematura revelan las deficiencias de los detalles que eligieron, como si el lector no pudiera llegar a una conclusión planeada sin indicaciones exhaustivas. Obras como estas son víctimas de la extirpación de las dudas: Milton puede haber dejado pruebas escritas, pero sus poemas se imponen porque dramatizan preguntas. Las únicas iluminaciones son como las de Psique, que ignoraba lo que iba a encontrar.

La verdad tiene un aire de misterio o inexplicabilidad. Este misterio es un atributo de lo elemental: el arte del tipo que quiero de describir puede parecer la concentración o reducción

más lejana del esclarecimiento de su substancia; no puede refinarse más sin que su naturaleza cambie. Es esencial, mineral, enteramente único, y por lo tanto no puede compararse con nada. No habrá existido antes, lo único que puede haber existido son otros ejemplos similares de autenticidad.

Lo verdadero, en poesía, se percibe como una visión. Es muy poco frecuente, pero a su lado otros poemas parecen mero comentario ingenioso.



CINCO POEMAS DE LOUISE GLÜCK  
(VERSIONES DE EUGENIA SANTANA GOITIA)

GRANADA

Primero me dio  
su corazón. Era  
una fruta roja con  
muchas semillas, de piel  
coriácea, improbable.  
Yo preferí  
pasar hambre, para seguir con  
mi entrenamiento.  
Después él me dijo Mirá  
como se ve el mundo, pensando  
en tu madre. Yo  
me asomé por debajo de su brazo:  
¿Qué había hecho  
con el color & el olor?  
Con lo cual él dijo  
Esta es una mujer que ama  
con ganas, y agregó  
Considerá que está en su elemento:  
los árboles se vuelven hacia ella, pueblos  
enteros se hunden  
aunque en el infierno  
los arbustos aún  
arden con granadas.  
En ese punto  
cortó una & empezó  
a chuparla. Cuando al fin me miró  
fue para decirme Mi querida  
ahora sos tu propia  
mujer, por fin, pero examiná  
este dolor que tu madre  
hace desfilar sobre nuestras cabezas  
y recordá  
que a ella nadie  
le ofreció estas profundidades.

*POMEGRANATE // First he gave me / his heart. It was / red fruit containing / many seeds, the skin / leathery, unlikely. / I preferred / to starve, bearing / out my training. / Then he said Behold / how the world looks, minding / your mother. I / peered under his arm: / What had she done / with color & odor? / Whereupon he said / Now there is a woman who loves / with a vengeance, adding / Consider she is in her element: / the trees turning to her, whole / villages going under / although in hell / the bushes are still / burning with pomegranates. / At which / he cut one open & began / to suck. When he looked up at last / it was to say My dear / you are your own / woman, finally, but examine / this grief your mother / parades over our heads / remembering / that she is one to whom / these depths were not offered.*

## LA CARGA DE TELÉMACO

Nada  
era del todo difícil porque  
surgen rutinas, compensaciones  
para las aparentes  
ausencias y omisiones. Mi madre  
era la clase de mujer  
que te hacía saber que sufría y después  
negaba ese sufrimiento porque para ella  
sufrir era cosa de esclavos; cuando  
trataba de consolarla,  
de aliviar su tristeza, ella  
me rechazaba. Ahora me doy cuenta  
de que de haber sido capaz de honestidad  
hubiera sido una estoica. Por desgracia,  
era una reina, quería que todos entendieran  
en todo momento que ella había elegido  
su propio destino. Tendría que haber estado  
loca para elegir ese destino. Bueno,  
buena suerte a mi padre, en mi opinión  
un hombre estúpido si espera  
que su regreso atenúe  
su soledad; tal vez  
volvió por eso.

*TELEMACHUS' BURDEN // Nothing / was exactly difficult because / routines develop, compensations / for perceived / absences and omissions. My mother / was the sort of woman / who let you know she was suffering and then / denied that suffering since in her view / suffering was what slaves did; when / I tried to console her, / to relieve her misery, she / rejected me. I now realize / if she'd been capable of honesty / she would have been/a Stoic. Unfortunately / she was a queen, she wanted it understood / at every moment she had chosen / her own destiny. She would have had to be / insane to choose that destiny. Well, / good luck to my father; in my opinion / a stupid man if he expects / his return to diminish / her isolation; perhaps / he came back for that.*

## DOLOR ADULTO

Porque fuiste tan tonto como para amar un solo lugar  
 ahora sos un vagabundo, un huérfano  
 en una sucesión de hogares.  
 No te preparaste lo suficiente.  
 Delante tuyo, dos personas se hacían viejas;  
 podría haberte dicho que sus muertes estaban por llegar.  
 El amor de un hijo  
 jamás mantuvo a un padre con vida.

Ahora, claro, es demasiado tarde—  
 estabas atrapado en un idilio de fidelidad.  
 Volvías una y otra vez, aferrado  
 a dos personas que casi no reconocías  
 después de todo lo que habían sufrido.

Tal vez hubieras podido salvarte  
 pero ahora ya está: fuiste terco, patético  
 con tu ceguera al cambio. Y ahora no tenés nada:  
 tu casa, para vos, no es más que un cementerio.  
 Te vi apretar la cara contra las inscripciones de granito—  
 Sos el líquen que intenta crecer ahí.  
 Salvo que nunca vas a crecer  
 no vas a permitirte  
 obliterar alguna cosa.

*ADULT GRIEF // Because you were foolish enough to love one place, / now you are homeless, an orphan / in a succession of shelters. / You did not prepare yourself sufficiently. / Before your eyes, two people were becoming old; / I could have told you two deaths were coming / There has never been a parent/ kept alive by a child's love. // Now, of course, it's too late - / you were trapped in the romance of fidelity. / You kept going back, clinging / to two people you hardly recognized / after what they'd endured. // If once you could have saved yourself, / now that time's past: you were obstinate, pathetically / blind to change. Now you have nothing: / for you, home is a cemetery. / I've seen you press your face against the granite markers - / you are the lichen, trying to grow there. / But you will not grow, / you will not let yourself/ obliterate anything*

## MATRIMONIO

Esta semana volvieron al mar  
y el sonido del mar colorea todo.  
El cielo azul ocupa la ventana.  
Solo se escuchan las olas golpeando la orilla—  
enojadas. Enojadas por algo. Debe ser  
lo que hizo que él se diera vuelta. Enojado, aunque nunca le  
pegaría,  
seguro no diría nada.

De ella depende conseguir la respuesta, por otro medio  
tal vez, del mar, y de las nubes grises que de pronto  
lo cubren. El olor del mar se siente en las sábanas,  
el olor a sol y viento, el olor a hotel, frescos y dulces  
porque cambian todos los días.

Él nunca usa palabras. Para él, sirven para hacer acuerdos,  
negocios. Nunca para el enojo, o para la ternura.

Le acaricia la espalda. Apoya la cara  
aunque es como apoyarla contra una pared.

Y el silencio entre los dos es ancestral: dicta  
estos son los límites.

Él no está dormido y ni siquiera finge.  
 Su respiración es irregular: inhala reticente,  
 no quiere comprometerse a estar vivo.  
 Y exhala rápido, como un rey que destierra a un sirviente.

Bajo el silencio, el sonido del mar,  
 la violencia del mar se propaga por todas partes, no termina,  
 no termina  
 su aliento impulsa a las olas.

Pero ella sabe quién es, y qué quiere.  
 Entonces algo tan natural no puede herirla.

*MARRIAGE // All week they've been by the sea again / and the sound of the sea colors everything / Blue sky fills the window. / But the only sound is the sound of the waves pounding the shore— / angry. Angry at something. Whatever it is / must be why he's turned away. Angry, though he'd never hit her, / never say a word, probably. // So it's up to her to get the answer some other way, / from the sea, maybe, or the gray clouds suddenly / rising above it. The smell of the sea is in the sheets, / the smell of sun and wind, the hotel smell, fresh and sweet / because they're changed every day. // He never uses words. Words, for him, are for making arrangements, / for doing business. Never for anger, never for tenderness. // She strokes his back. She puts her face up against it, / even though it's like putting your face against a wall. // And the silence between them is ancient: it says / these are the boundaries. // He isn't sleeping, not even pretending to sleep. / His breathing's not regular: he breathes in with reluctance; / he doesn't want to commit himself to being alive. / And he breathes out fast, like a king banishing a servant. // Beneath the silence, the sound of the sea, / the sea's violence spreading everywhere, not finished, not finished, / his breath driving the waves— // But she knows who she is and she knows what she wants. / As long as that's true, something so natural can't hurt her.*

## QUEMAR HOJAS

No lejos de la casa y el establo  
 el labrador está quemando hojas muertas.  
 No es que se esfuman voluntariamente  
 hay que empujarlas un poquito  
 como el granjero que cada año azuza las hojas  
 hasta que largan olor a humo.  
 Y por una hora más o menos, están muy animadas,  
 y arden como algo vivo.  
 Cuando el humo se va, la casa está segura.  
 Una mujer está en el fondo  
 doblando ropa seca para un cesto de mimbre.  
 Termina, así, hasta el año próximo,  
 la muerte haciendo lugar para la vida,  
 todo el lugar posible,  
 pero quemar la casa sería demasiado.  
 Atardecer. Al otro lado del camino,  
 el labrador está barriendo la ceniza fría.  
 En ocasiones algunas escapan, vuelan inofensivas en el viento.  
 Después el aire vuelve a estar quieto.  
 Donde hubo fuego, queda tierra desnuda cercada por rocas.  
 Sin nada entre la tierra y la oscuridad

*BURNING LEAVES // Not far from the house and barn, / the farm worker's burning  
 dead leaves. / They don't disappear voluntarily; / you have to prod them along / as  
 the farm worker prods the leaf pile every year / until it releases a smell of smoke into  
 the air. / And then, for an hour or so, it's really animated, / blazing away like  
 something alive. / When the smoke clears, the house is safe. / A woman's standing in  
 the back, / folding dry clothes into a willow basket. / So it's finished for another year,  
 / death making room for life, / as much as possible, / but burning the house would  
 be too much room. / Sunset. Across the road, / the farm worker's sweeping the cold  
 ashes. / Sometimes a few escape, harmlessly drifting around in the wind. / Then the  
 air is still. / Where the fire was, there's only bare dirt in a circle of rocks. / Nothing  
 between the earth and the dark.*







