

POESÍA Y POÉTICA

PRIMAVERA 1993

Parra traduce a Shakespeare

María de la Luz Hurtado

Poemas

César Moro

El pintor Fernando Espino

Juan José Saer / Hugo Padeletti / Hugo Gola

**Marylin Contardi: "La desesperada pasión de
estar en el mundo"**

Osvaldo Aguirre

Poemas

Marylin Contardi

12

Cinco poetas jóvenes de Cuba

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA



UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA

Lic. Carlos Vigil Avalos
RECTOR

Ing. Guillermo Celis Colín
DIRECTOR GENERAL ACADEMICO

Mtro. Maximino Verduzco A.
DIRECTOR GENERAL DE SERVICIOS
EDUCATIVO-UNIVERSITARIOS

Mtro. José Ramón Alcántara
DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS

POESIA Y POETICA
No. 12 • Primavera 1993

Hugo Gola
DIRECTOR

Juan Alcántara P.
Ana Belén López
J. Gerardo Menéndez
Roberto Tejada
CONSEJO DE REDACCION

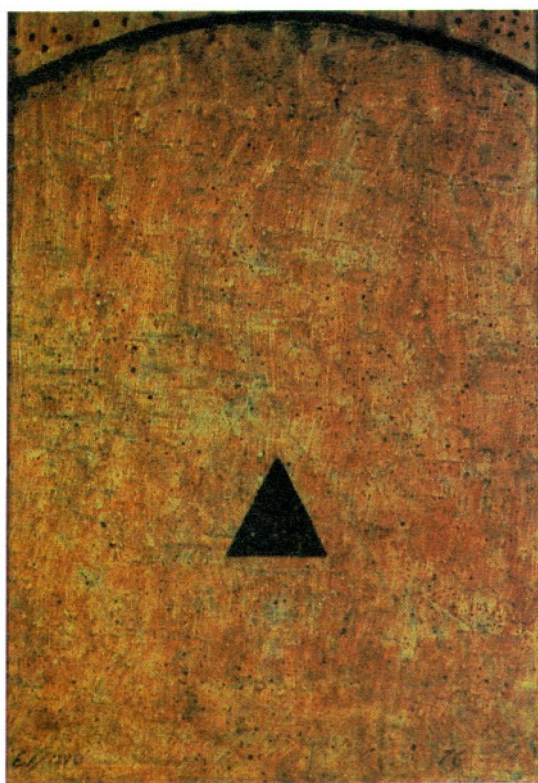
J. Gerardo Menéndez
DISEÑO

POESIA Y POETICA
Publicación trimestral de poesía
y reflexión poética.
Prolongación Paseo de Reforma 880.
Lomas de Santa Fe, 01210, México, D.F.
Tel. 726-90-48, ext. 1301 y 1154
Certificado de licitud de título No. 5752.
Certificado de licitud de contenido No. 4441.
ISSN 0188-5154.
Impreso en los talleres gráficos
de la Universidad Iberoamericana.

Contenido

- 3 Parra traduce a Shakespeare
 María de la Luz Hurtado
- 19 Poemas
 César Moro
- 32 El pintor Fernando Espino
 Juan José Saer
 Hugo Padeletti
 Hugo Gola
- 44 Marilyn Contardi: "La desesperada pasión de estar en
 el mundo"
 Reportaje de Osvaldo Aguirre
- 51 Poemas
 Marilyn Contardi
- 60 Cinco poetas jóvenes de Cuba
 Selección y nota de Atilio J. Caballero

Ilustraciones:
Pinturas de Fernando Espino



Parra traduce a Shakespeare*

Ma. de la Luz Hurtado

Nicanor Parra es el primer sorprendido ante la profunda experiencia personal y creativa que ha vivido gracias a su traducción de *El Rey Lear*, al punto de que hace confluir toda su obra y su vida hacia este encuentro con Shakespeare. Se pregunta, meditando, qué habría ocurrido si a los 30 años hubiese hecho este descubrimiento, teniendo así una vida de trabajo por delante para profundizarlo. “Yo no me imagino a mí mismo ahora sin *El Rey Lear*. Esta es la última oportunidad de subirme al último carro del tren. La sensación que tengo es que yo nací para traducir *El Rey Lear*”. Sin duda su contacto con el *Lear* a sus 78 años tiene una calidad y potencia únicas, alimentada por todo el transcurso de su vida. Se ha producido aquí el raro encuentro entre un poeta maduro como Parra, con una personalidad artística de fuertes rasgos originales contenidos en lo que él denomina “antipoesía”, inspirada en lo popular chileno, con las opciones creativas de un dramaturgo como Shakespeare, clásico del renacimiento inglés.

Son extraños los caminos del Señor, diríamos, porque este hallazgo fundamental es provocado por una petición externa: la de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile, que le propuso realizar esta traducción en vistas a su puesta en escena durante la temporada profesional de 1992. La concurrencia del British Council, del Instituto Chileno Británico y del Ministerio de Educación permitió materializar la fase “traducción” encargada a Parra, cuyos resultados sin duda exceden el montaje del TUC para convertirse en un aporte para toda la lengua castellana e, incluso, para la filología shakespeariana.

* Este artículo está basado en conversaciones de Nicanor Parra con la autora y con el elenco del *Rey Lear*, al iniciarse los ensayos en el Teatro U.C. Las frases que aparecen entre comillas en este texto corresponden a citas de lo dicho por Parra en estos encuentros.

No fue éste un amor a primera vista. Parra sufrió las mismas interferencias que tantos espectadores y lectores de Shakespeare ante las pésimas traducciones al castellano: le fue virtualmente imposible terminar su primera lectura del *Lear* en la versión de Aguilar. Creyó no poder responder a su compromiso por falta total de motivación por la obra, a la que dio otra oportunidad leyéndola esta vez en inglés. Algunas frases lo calaron hondo, como la de Lear cuando despierta de la cura de sueño: *You do me wrong to take me out o' the grave* (que Parra traduce como *Hacéis mal en sacarme de la tumba*), la que éste dice más adelante, estando ya preso pero sin conciencia de su situación, al planear mil cosas entretenidas con Cordelia y sobre todo *laugh at gilded butterflies* (*nos reiremos de las mariposas multicolores*), o la de Kent cuando al final dice *I have a journey, sir, shortly to go: my master calls me, I must not say no*. En esas frases, y en sus posibles traducciones, descubre un gran valor expresivo (“Me pareció que eso era Shakespeare, que así sonaba y resonaba en nuestro idioma”) y una capacidad de tocar lo emocional con temas que también son centrales en su propia obra, como es el de la muerte. Un sinnúmero de frases aisladas lo van impactando, hasta que empieza a captar una coherencia que lo fascina, aunque nunca deja de luchar contra la primera sensación de distancia, la que lo provoca a desentrañar los secretos y factura lingüística verdaderos de la obra. Porque, a poco andar, se le va haciendo nítido que todo está contenido y debe volver a contenerse en el lenguaje, lugar de realización pleno para el dramaturgo y el poeta, el que es insustituible por cualquier otra interpretación que se realice fuera de él. Importante punto de partida en los tiempos actuales de crisis del lenguaje textual en el teatro y de su uso libre en las puestas en escena postmodernas de los clásicos, donde las obras de Shakespeare son las más recurridas al momento de realizar citas o buscar inspiración, sin atenerse para nada a su construcción lingüística original.

Es que eso de *original* es un concepto más complicado de lo que parece, demostrado por los muchos equívocos, polémicas y desautorizaciones que han rodeado la obra shakespereana. Como bien dice Peter Brook en *El espacio vacío* al abogar por la sacudida de las variadas capas estilísticas que se le han impuesto a Shakespeare en sus sucesivas reescrituras textuales y escénicas, que lo acomodan a los valores estéticos de cada época, heredando

de paso trozos esclerotizados e inarmónicos de las interpretaciones precedentes, el Shakespeare *original* es un objetivo que pasa por una gran purificación de preconceptos hondamente enclavados en nuestra cultura. Y hay que considerar que Brook habla de versiones de Shakespeare en inglés: cuánto se multiplicará el problema al situarnos frente a las traducciones de estos sucesivos Shakespeares a otro idioma, como ocurre con el español.

Parra se ha interiorizado cabalmente del recorrido histórico de *El Rey Lear* y de la crítica a Shakespeare. Le llama la atención lo que ha debido esperar esta obra para ser valorada como uno de los más grandes textos poéticos de cualquier literatura posible, tras sufrir siglos de incomprensión y, más aún, de suplantación: “Durante 150 años fue considerado como algo que se podía remplazar por un texto tan de segundo orden como el de Nahum Tate” que, sujeto a los postulados del romanticismo, exagera los aspectos sangrientos de la tragedia pero que finalmente, para que el público se vaya contento, salva a los *buenos* de la muerte y el desamor: Lear recupera su corona y Cordelia se casa con Edgar, el joven *bueno* de la película. También ha habido grandes literatos, como Tolstoi, Shaw y Gide, que han abominado de la obra de Shakespeare: “Gide tuvo dos años la cabeza gacha traduciendo a *Hamlet*, hasta que lo tiró lejos y dijo: así no se escribe en francés, mierda”.

No todos los traductores tuvieron la honestidad de Gide de rechazar una traducción que no se avenía con sus preconceptos: la mayoría opta más bien por amañarla a ellos. Para Parra, éste es el caso reiterado en las traducciones españolas de *Lear* de hace 30 ó 40 años atrás (aunque no conoce bien las últimas traducciones, como la de Conejeros), que lo censuran sistemáticamente, “podándolo de todo lo que pudiera aparecer como conflictivo para el buen gusto académico y de las clases dirigentes, omitiendo las palabras y situaciones de *grueso calibre* que se dan de frentón en Shakespeare, al igual que en Cervantes (como los chistes colorados del Bufón en la versión de Astrana Marín).” Nos encontramos, entonces, ante opciones ideológicas y culturales muy conservadoras, que sesgan el conocimiento de Shakespeare a través de la lengua castellana, al cerrarse a la parte popular de su lenguaje.

Todas estas versiones y visiones polémicas de *Lear* y Shakespeare lo hacen ponerse en guardia respecto a su labor de

traductor, recordando el adagio popular *traductore e traditore* y la copla *En esta casa parduza / vivió el traductor del Dante / apúrate caminante / no sea que te traduzca*. Se plantea el desafío de que su traducción “no le dé ninguna chance a Tolstoi, Shaw o Gide”, detractores a fardo cerrado de la obra de Shakespeare. Su clave está en identificar los componentes fundamentales de la obra shakespereana, no a partir de sus anécdotas, temas, personajes o construcciones psicológicas, sino del lenguaje en sí mismo. El verso blanco shakespereano, que lo conecta a su propia antipoesía, como también la condición de síntesis entre lo medieval y lo renacentista, son los factores que Parra resalta como potenciadores de la obra teatral, poética y cultural de Shakespeare, elementos finalmente definitorios de sus postulados de traducción para *El Rey Lear*

El verso blanco shakespereano

“En español llamamos verso blanco al verso endecasílabo sin rima, pero el verso blanco shakespereano es otra cosa: es un verso que se alarga y se acorta. El pentámetro yámbico aparece cada cierto tiempo, nada más que como un marco de referencia que no hay que olvidar. Lo que se hace ahí es sobreponer, a la métrica rigurosa, a la métrica formal, la métrica del habla”. Shakespeare y los isabelinos son los primeros en usar esta composición lingüística¹: “Al verso blanco shakespereano se llegó después de mucho trabajo y empieza con los poetas Thomas Wyatt y Surrey. Surrey estaba traduciendo a Virgilio a la manera de la época, es decir, a la italiana, según pares de versos rimados, pero no podía hacerlo porque en inglés no hay muchas rimas, así es que renunció a rimar. Este verso no rimado después, en manos de Sidney y de Spencer, se empieza a quebrar. El verso inicial utiliza el pentámetro yámbico riguroso (*To be or not to be*), pero se vio que el rigor métrico de la poesía propiamente tal, del soneto por ejemplo², no se podía llevar al teatro en toda la extensión de la obra porque la repetición del sonsonete de la rima aburre, hasta puede enloquecer al público. De aquí que se quiebra en los versos siguientes: *To be or not to be / That is the question / Whether 'tis nobler in the mind to suffer / The slings and arrows of outrageous fortune*”.

El logro fundamental del teatro shakespereano e isabelino es, para Parra, este uso del verso blanco, que le permite superar con creces al resto del teatro europeo, especialmente al francés y español, que siguen presos de una retórica poética agobiante. “El gran descubrimiento de los dramaturgos isabelinos, en materia de forma, es éste: hay que quebrar el endecasílabo, como llamamos nosotros al pentámetro yámbico, y combinarlo con otros metros. Incluso, hay que salirse de la métrica gramatical, de la métrica académica, y dejar que entre la métrica del habla. Una vez que se combinan las dos métricas, la gramatical con la del habla, entonces el mundo entra en el texto dramático”.

Parra encuentra una conexión medular de su propia poesía con el lenguaje shakespereano a partir de esta identificación de la forma poética: “Mis propios antipoemas ocupan este tipo de verso blanco. Me preguntan desde hace tiempo qué es un antipoema y la respuesta más repetida que he dado, sin darme bien cuenta de lo que decía, es: *un antipoema no es otra cosa que un parlamento dramático*, y un parlamento dramático, habría que agregar, es un verso blanco shakespereano. O sea, es un endecasílabo que se alarga y se acorta, y que oscila entre la academia, la calle y la feria. He venido trabajando en esa forma desde tiempos inmemoriales; he llegado incluso a combinar un verso de once sílabas con uno de una sílaba, y versos con prosa. Creía que era un gran invento mío, pero ya los isabelinos conocían estos métodos de trabajo y Shakespeare lo ocupa en *El Rey Lear*, donde un gran porcentaje de la obra está escrita en prosa, sin que se sepa a ciencia cierta cuáles son versos y cuáles son prosa. Esto es muy importante: podría decirse que son versos prosaicos o que son prosas poéticas”.

El arte del bien decir y el decir popular en Shakespeare

La capacidad de Shakespeare de sobrepasar un sentido estricto de época y proyectarse a un universal occidental se conecta con su situarse en la confluencia de dos espacios culturales: el Medioevo y el Renacimiento, con sus respectivas visiones de mundo y lenguajes.

Se sabe que el *Lear* de Shakespeare se basa en una leyenda que es un lugar común en la cultura de su tiempo,

desarrollada a través de todo el medioevo hasta el Renacimiento: “La leyenda de Lear está ya en Holinshed y en Geoffrey of Monmouth en el siglo XII, e incluso en la *Gesta Romanorum*. Si no hay centenares, al menos hay decenas de textos pre-Shakespeare en los que aparece la historia de este rey. Es un hecho, por ejemplo, que es posterior a *The True Chronicle of King Leir* (no Lear), un anónimo de fines de siglo XV”. Lo importante, no obstante, es qué permanece y qué se innova en la versión de Shakespeare. “En el *Lear* de Shakespeare hay una síntesis de Renacimiento y Medioevo. El Medioevo está en la persona del Bufón, en la de Kent y en otros símbolos medievales: Tom Bedlam y el mendigo, por ejemplo, son signos de la marginalidad. Shakespeare evidentemente descende de Séneca, pero es un Séneca que ha absorbido también el Medioevo y, tal vez, es lo que le da la fuerza motriz a su discurso. Porque un Rey Lear sin Kent, sin Bufón y sin Medioevo se hace acreedor de los tirones de oreja de Tolstoi, parecería como un lenguaje retórico, hinchado, afectado.”³

Del espíritu renacentista, Shakespeare acoge aspectos estilísticos y filosóficos, de los cuales Parra destaca los que lo acercan y alejan de él. Entre los formales o estilísticos que lo distancian, ve a Shakespeare impregnado por el “mal de su tiempo”, que atraviesa las letras europeas renacentistas vinculadas al Barroco: los franceses lo llaman preciosismo, los italianos, manierismo o conceptismo, los españoles, gongorismo. Los ingleses usan una palabra que circula poco: *eufuismo* o *arte del bien decir*, introducida en Inglaterra a fines del siglo XVI vía John Lyly quien, inspirado en el español Fray Antonio de Guevara, publica la novela barroca *Euphues*. Para Parra, este *arte del bien decir* condujo a un idioma exacerbado, sobreactuado.

No obstante, ve en Shakespeare una tensión interna positiva. Este incorpora, junto al eufuismo, lo popular medieval como lenguaje y, en términos filosóficos, no sólo la tradición platónico-aristotélica logocéntrica que culmina en Sócrates sino al anti-Sócrates o el Sócrates loco: Diógenes, que representa la incorporación del discurso marginal a la tradición, su derecho a la existencia. La evolución de Lear hacia el desapego de lo material y su relación básica con la naturaleza lo convierten en un Diógenes, y a Edgar, por su camino similar, en un pseudo-Diógenes. También en el parlamento final de Edgar (que el *Quarto* atribuye

a Albany) vislumbra elementos de la filosofía estoica, de la cual Diógenes es un antecedente.

Parra resalta la vigencia que tiene Diógenes actualmente en Europa, quizás como una respuesta a la sobreindustrialización: “Se cerró completamente el laberinto de la civilización, de la modernización. No a la naturaleza y sí al mundo creado, inventado por el hombre, con las consecuencias que todos sabemos: colapso ecológico y holocausto nuclear. Lo que nosotros estamos haciendo ahora es un *cozyworld of our own* donde no existe la muerte: aquí se ve la necesidad de recuperar a Diógenes. Yo soy un ecologista no por consideraciones éticas sino de orden práctico, empírico. Si no tomamos las medidas que parece que hay que tomar, simplemente desaparecemos del mapa: *primero vivir y después filosofar*.”

Esta serie de vínculos son para él una confirmación *a posteriori* de la antipoesía como camino alternativo: “Es bien notable esta cadena que va juntando las cosas: el Diógenes que tiene que ver con Lear, con la antipoesía y también con el tema de los temas: Rulfo, especie de Diógenes en la literatura hispanoamericana, situado al margen de la convención grecolatina. En el discurso que leí en Guadalajara en la recepción del premio Rulfo, asumí una posición de ese orden. Lo titulé *Mai mai peñi* y allí pretendo hablar desde el mundo mapuche acerca del gran tema del momento: la identidad, no diré Hispanoamerica, porque esos son *sambenitos* que nos cuelgan los europeos, sino de *mapulandia*”.⁴ De esta manera, Parra establece una conexión viva, vigente, entre sus preocupaciones centrales y las de este momento en el mundo, y el *Lear*.

Postulados de la traducción

Maceración del texto

“Los personajes shakespereanos, como Gloucester antes de saltar al abismo, se sienten en la obligación de lanzar discursos muy preciosísticos, muy barrocos, según el espíritu renacentista. Uno de los primerísimos cuidados que hay que tener es tratar de frenar ese mal del siglo, ese vicio del *arte del bien decir*, bajarlo un poco de tono, macerarlo, como se macera la cebolla en las cocinas del campo chileno para que no piquen tanto los ojos”.

Transcripción

Preferiría Parra no ser un traductor sino un *transcriptor*, en el sentido musical de la palabra. “Lear está escrito en un instrumento que es el idioma inglés, entonces, yo quisiera ser el transcriptor de esta composición a otro instrumento que es el idioma español”. Esta transcripción supone, luego, conservar la musicalidad y reconocibilidad del idioma a través de la *transfiguración*.

Transfiguración

“Una vez que el traductor tiene en sus manos el sentido de un parlamento hay que transfigurarlos: hacerlo pasar a un nivel poético. Los verdaderos actores no son ni Gloucester ni Edmond ni el propio Lear, sino que son las palabras. La estructuración de la obra no está hecha a base de historietas (que son relativamente triviales) ni tampoco, dicen los teóricos actuales, de problemas psicológicos (que a veces están pésimamente delineados): lo que cuenta es la relevancia lingüística. Las palabras suenan bien, entonces no podemos hacer otra cosa que sentirnos fascinados, encantados por el flujo verbal. Shakespeare resuelve en dos planos el problema: situándonos en una palabra sabe perfectamente lo que sucede en el vecindario de esa palabra, pero también sabe cómo se integran las situaciones con otras en un cuadro general”. Así, Parra se plantea este doble desafío: que cada verso “suene bien” (“la obra se va desarrollando verso a verso”), como también, que haya un desarrollo macroscópico: “eso es muy difícil; es un trabajo de relojería poética lograr que los versos fluyan y que sean reconocibles”.

La obra de Shakespeare es, para Parra, citando al crítico inglés Wilson Knight, “una metáfora en expansión”. De aquí que reitere que es la transfiguración verbal lo que importa en cada instante: “No puede haber una sola frase mal construida ni hecha a base de rellenos como en las traducciones corrientes. No tan sólo deben estar bien construidas sino que resueltas poéticamente: cada frase debe ser una frase inolvidable”.

Puntuación y diagramación espacial

Parra viene debatiéndose hace mucho tiempo con el problema de la puntuación y del uso de mayúsculas en sus versos; ha

llegado al hábito de no poner comas ni puntos, punto y comas, jamás. En el texto poético, la puntuación es a base de espacios que van indicando las pausas. Sostiene: “Cuando hablamos no usamos la puntuación, entonces, ¿por qué se va a usar cuando se escribe? Es un peso muerto. En esta era del cassette y del compact disk, cada vez vamos a leer menos y va a desaparecer, felizmente, el problema de la puntuación. Los surrealistas y dadaístas se han negado a puntuar. Neruda hizo un chiste muy bueno en su discurso de incorporación como miembro honorario a la Facultad de Filosofía y Educación: pidió perdón y dijo estar arrepentido por haber economizado hasta el momento muchos puntos y muchas comas pero que, en compensación, pensaba escribir un poema que tuviera solamente signos de puntuación”.

Reconoce Parra que lo que ha hecho en el texto poético no lo puede llevar mecánicamente al texto dramático, aunque ha optado aquí también por reducir al máximo la puntuación, especialmente las comas y puntos, y aspira a hacer una diagramación espacial de los versos a la manera de sus antipoemas. En todo caso, piensa que el texto de Lear de Alexander Schmidt, el *New Variorum*, es el más confiable como pauta al respecto.

Textos en el idioma original

Las serias dificultades en la interpretación de ciertos parlamentos muy enigmáticos del *Lear*, que son a menudo indescifrables para la gente de habla inglesa y lo fueron incluso para los contemporáneos de Shakespeare, llevaron a Parra a mantenerlos tal cual, en inglés. De allí surgió un principio más general y válido para toda traducción (teatral): “Hay una superstición que consiste en creer que el teatro tiene que dar la sensación de que la obra que se representa en un idioma fue escrita en ese idioma. Se gana al decidirnos a recordarle al público en todo momento que lo que oye es una ficción, que la obra fue escrita en otro idioma. Es positivo dar la sensación, de cuando en cuando, de cuál es ese idioma original. Al descubrir este subterfugio, resolví dejar en inglés todo lo que sea posible: los nombres de los personajes, los saludos, palabras que conoce todo el mundo. Así, estamos operando en los dos planos del lenguaje”.

Pero no se trata de darse por vencido fácilmente ante composiciones de textos muy sofisticados y alusivos a hechos concretos de la época: los principales desvelos de Parra fueron justamente en la dirección de descifrarlos.

Evitar carnaciones: esfuerzo por la transcripción adecuada

La tentación de traspasar directamente de un idioma a otro el significado más usual de un término acecha a los traductores, al límite de construir divertidas e inexistentes palabras; de estas distorsiones están repletas las traducciones al español de Shakespeare. Parra llama irónicamente a estos errores *carnaciones*, aludiendo a su sorpresa de ver, en una obra teatral traducida al castellano representada hace años en Chile, a una florista ofrecer permanentemente *carnaciones* en escena.⁵

En el *Lear*, hay múltiples fuentes posibles de *carnaciones*: en primer lugar, “el inglés isabelino ha cambiado muchísimo en relación al actual, mucho más de lo que lo ha hecho el español de Garcilaso, Góngora o Cervantes, por lo que poco se gana con saber inglés para traducir a Shakespeare. “Por ejemplo, en la frase *I shall punish home*, que no provocaría duda alguna que se refiere a “castigar a la gente de la casa”, el término *home* significa *pronto*, lo que hace una diferencia total de sentido. La indicación de que dos personajes entran *severally* no significa *severamente* sino *separadamente*. Así, cada término, por muy conocido y habitual que parezca, ha de ser puesto bajo sospecha.

En segundo lugar, “el lenguaje shakespereano, se ha dicho, es un lenguaje oscuro, enigmático y sibilino, pleno de hoyos negros, a la vez, terriblemente sintético y a ratos también florido, difícil de comprender. Shakespeare es muy idiomático, por lo que hay que olvidarse de traducirlo palabra por palabra.” Parra considera que los parlamentos del Bufón son la cúspide de esta característica, y que esta cualidad del lenguaje del *Lear* ha sido uno de los desafíos más provocativos de su tarea.

El método de trabajo para evitar *carnaciones* ha sido extremadamente riguroso y exhaustivo. La pregunta crucial con la que partió Parra es cuál es el texto canónico del *Lear*, cuestión muy discutida. Hay dos textos atribuidos a Shakespeare, conocidos como el *Folio* y el *Quarto*. Parra se guía

por la escuela revisionista inglesa en esta materia, conducida por Warren, que recientemente ha postulado que no hay que pensar que éstos son textos *piratas*, sino que es más correcto considerar a ambos como dados por el mismo Shakespeare. El argumento que sostiene esta tesis es que los dos tienen coherencia dramática, por lo que se trataría de versiones del mismo Shakespeare. Al asumir Parra este planteamiento, se propone descubrir el texto ideal a partir de la confrontación de los *Folios* y de los *Quartos*. Como referencia en esta tarea, ha trabajado con el *New Variorum*, de Schmidt, y con la versión Arden, consideradas las más confiables versiones disponibles. Paralelamente, maneja once traducciones de *El Rey Lear*, la mayoría al español, una al inglés y otra al inglés moderno, *Shakespeare Made Easy*.

Por otra parte, ha leído la crítica disponible sobre la obra y sobre Shakespeare en general y, más aún, está abocado a la tarea de dominar el contexto cultural de la época: “El trabajo de comprensión, de ambientación, es bien complejo. Necesariamente tengo que abordar temas como el Renacimiento (la Reforma, las consecuencias del *descubrimiento* del nuevo mundo) e, incluso, retroceder a Séneca y pasar por *La divina comedia*. Estoy en esa cabeza de puente, en ese espacio y esa época, y tengo que ir extendiéndome, hacer peregrinaciones espaciales y temporales, para formarme una idea más completa del mundo en el momento que Shakespeare escribió su *Rey Lear*. Creo que el traductor tiene que hacer esto, porque no se trata de una simple especulación matemática”

Le preocupa la falta de medios disponibles para esta magna empresa: hizo un viaje de tres meses a Nueva York para conseguir material, en el que contó con la valiosa cooperación del director del “Public Theatre”, Joseph Papp. Trabajó en una pequeña biblioteca shakespeareana y se trajo los *Quartos*, los *Folios*, los *Lexicon*, las *Concordancias shakespeareanas*, *El arte métrico de Shakespeare*, etcétera. Pero las necesidades son siempre crecientes: leyendo el *Concise Cambridge*, se da cuenta que necesita la versión completa de 14 tomos de la *Historia de la literatura inglesa*, por ejemplo.

Este equipo de “fantasmas”, como llama con humor a las traducciones y referencias críticas que maneja, se ha integrado

activamente a su trabajo. Aparte de permitirle poner en duda términos específicos, el progresivo dominio adquirido en la coherencia interna de la obra y en la estructuración dramática y de los personajes (visión macroscópica) le ha hecho revisar el sentido de parlamentos completos e, incluso, la asignación de textos a los personajes. Algunos casos notables de transcripciones novedosas logradas por Parra son las siguientes:

Traspaso a Lear de un texto generalmente atribuido a Kent

Las versiones habituales, siguiendo al *Folio*, dan a Lear, como último parlamento antes de morir, *Look there, look there*. Parra pensaba que así no quedaba cerrado el ciclo personal de Lear, por lo que se alegró al descubrir que el primer *Quarto* indica que el texto *Break, heart; I pr'ythee, break!*, que el *Folio* atribuye a Kent, debe ser dicho por Lear. Adoptó esta versión, asignando a Lear la siguiente frase antes de expirar: *Rómpete corazón / Explota de una vez por favor!* Considera que esta manera de expresarse es más propia de Lear, quien con anterioridad lo ha hecho en esos mismos términos, siendo extraña en la boca de Kent, que tiene otro tono. A la vez, la motivación de la muerte de Lear queda así más clara.

De "whoreson" a "horson"

Otra disonancia percibida por Parra es la calificación de "hijo de puta" que, en el primer acto, realiza Gloucester de su hijo ilegítimo. Le parece demasiado subida de tono para empezar la obra, ya que no admite progresión en este aspecto, sensación que confirmó con la reacción de sorpresa del público ante dicha expresión. Yendo esta vez al *Folio*, y estudiando detenidamente la caligrafía, descubre que dice "horson" (horse=caballo) y no "whoreson" (whore=prostituta). De inmediato sometió este texto a su "equipo de fantasmas" traductores, construyendo un cuadro comparativo. Aparte de quedar en evidencia la censura a la terminología "colorada" que hacen muchos traductores y las variaciones existentes respecto al término, (Astrana Marín, por ejemplo, traduce "hijo de p...", Conejero, Forés, Martínez Luciano y Talens, "bastardo", Mac Pherson, "bergante", y Blanco Prieto "vergonzoso fruto") Parra busca su transcripción y posterior

transfiguración, que hasta el momento va en “hijo de su mamá”.

Un texto “enigmático y sibilino” por excelencia

Uno de los hoyos negros del texto, que Parra debió resolver aplicando el mismo método de comparación de traductores, fue el siguiente:

*Thou robed man of justice take thy place.
And thow, his yoke fellow of equity
Bench by this side.*

Muchas de las traducciones optaron por la acepción de *toga* de la palabra *robed*, asociándola inmediatamente a ambientes académicos y de dignatarios, llegando a la traducción de *juez togado*, de evidentes connotaciones ilustradas. Por otra parte, la situación de absoluto desamparo en que se encuentran los personajes al momento de proferirse este texto la tornan incoherentes. Tras buscar el sentido y la forma adecuada, e interpretando *robed* como despojo, hurto, Parra llega a lo siguiente:

*Tú juez huérfano de justicia toma tu lugar
Y tú buey del mismo yugo siéntate por aquí.*

El mismo Parra celebra su logro acotando: ¡Gol de Don Inocencio!

Recomendaciones a los actores

En el encuentro que sostuvo con el elenco del Rey Lear de la Universidad Católica al inicio de los ensayos, Parra hizo algunos alcances respecto a la utilización de su texto. Tras estar sumido más de un año en el mundo de las palabras como soporte de la obra, expresa una cierta aprehensión respecto a las posibilidades de su escenificación, calificándola de irrepresentable: “Esto viene del propio primer título en latín: *Essentially irrepresentable on the stage*. Esta es la frase por la cual Bradley dice *Too huge for the stage*

(demasiado inmensa para el escenario). También he leído por ahí que éste es un teatro para la mente (*theatre for the mind*)."

Los principios que orientaron su traducción le parecen extensibles a la puesta en escena del texto: la maceración, la relevancia de la palabra, la puntuación abierta, la comprensión del texto. "También el actor debe macerar el vicio de *ese arte del bien decir*: Ordinariamente, el actor shakespereano cede a la tentación barroca y preciosista, y sobreactúa en materia lingüística. Un peligro espantoso, porque el actor se transforma en una máquina que proyecta poco o nada hacia el público".

Resalta que el actor tiene que estar convencido de que el destino de la obra se juega en la pronunciación de cada palabra, de cada vocablo. "Me temo que, como no he puesto comas, ni punto y comas, en algunos parlamentos que son bastante largos, el actor o el propio director piense que hay que decirlos a matacaballo. No, no, no, hay que tener mucho cuidado. Se debe pecar más de lentitud que de velocidad, con el objeto de que cada palabra aparezca perfectamente delineada. Para lograrlo, el actor debe trabajar un poco, buscar el sentido del parlamento no en la puntuación sino más allá de la puntuación: ha de entrar *en* el parlamento. Porque éste es un texto poético y en el texto poético lo que cuenta es la palabra y la ubicación de cada palabra en la frase. Si se pierde una palabra se pierde la frase, si se pierde la frase se puede perder el parlamento, y si se pierde el parlamento se puede perder la obra entera. Recuerdo a los teóricos de esta ciencia nueva que se llama la caótica: parten del postulado que el vuelo de una mariposa en Pekín puede provocar el derrumbe de un rascacielos en Nueva York. *Por un clavito se perdió un zapato, por un zapato se perdió un jinete, por un jinete se perdió un caballo, por un caballo se perdió la guerra, por una guerra se perdió el imperio*, dice una vieja canción inglesa. Cada palabra, entonces, tiene que estar bien masticada y bien proyectada". Su máxima preocupación, al asistir a la posterior representación de la obra, es comprobar cómo los actores no proyectan adecuadamente las palabras, perdiéndose a veces éstas para el público.

Siete revisiones al texto

Labor de largo aliento se ha puesto Parra por delante ya que, casi como una cifra mágica, dice que hará siete revisiones a su

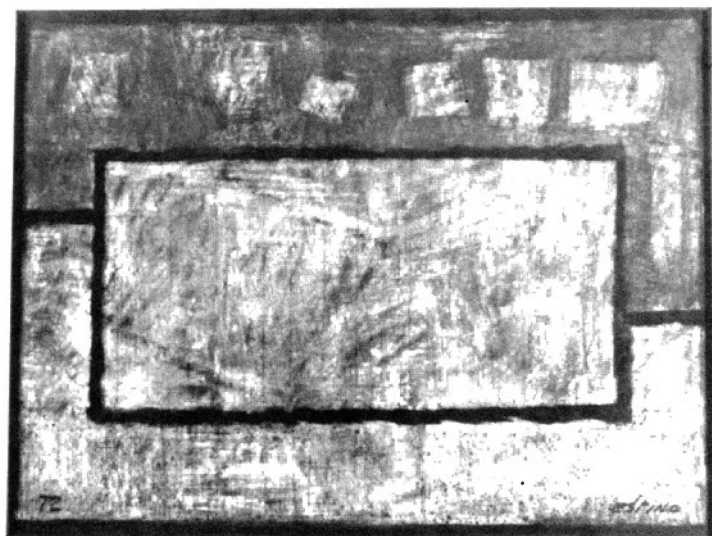
traducción para quedar satisfecho. La profundidad y creatividad con que ha abordado esta auténtica empresa cultural lo tienen entusiasmado, pero luego se inquieta al ver demasiadas carencias en su entorno como para que la experiencia sea recogida, asimilada y desarrollada por otros. Postula la creación de un Instituto de Estudios Shakespereanos en Chile, que pueda abordar y perfeccionar su metodología y descubrimientos en la captación de la obra de Shakespeare para los hispanoparlantes, e incluso, para todos los interesados en este autor a nivel mundial.

Es el Parra perfeccionista, con una voracidad insaciable por el conocimiento y la creación, el que se manifiesta nuevamente en la manera de realizar el compromiso, asumido en un principio “irresponsablemente”⁶, de traducir a Shakespeare: “Si hay un proyecto vital, uno se mantiene sobre la suela de sus zapatos. Cuando uno dice *llego hasta aquí no más*, se cierra el circuito y cataplúm chin chin. Ya tengo 78 años y debería estar jubilado podando mis rosas, pero nunca he trabajado tan intensamente como ahora. Vivo en un estado de ansiedad intelectual permanente. Tengo la sensación de que, si no aprovecho bien estos últimos días, la obra va a quedar a medio camino”.

NOTAS

1. Algunos expertos en teatro inglés medieval sostienen que *Gorboduc*, obra previa a Shakespeare, lo ocuparía también, pero Parra comprobó personalmente que se trata del verso blanco común.
2. Shakespeare, en sus sonetos, respeta acuciosamente el principio del pentámetro yámbico.
3. Parra se ha preguntado si Tolstoi basa sus descalificaciones a Shakespeare en la lectura de los textos originales en inglés, o en alguna versión posterior o traducción que realza su eufuismo.
4. Parra se opone a seguir hablando de latinoamericanos porque los mapuches chilenos no son latinoamericanos, son mapuches, de modo que no estarían incluidos en el pronombre personal *nosotros* cuando decimos que somos hispanoamericanos o latinoamericanos. En cambio, si nos consideráramos mapuches en términos metafóricos, esta palabra recuperaría al mundo aborígen también.
5. *Carnation* significa clavel en castellano.
6. Relata Parra que, al aceptar realizar la traducción, creyó que sería una tarea sencilla, como lo fue la traducción que realizó hace algunos años desde el inglés de la obra de 500 páginas. *Foundation Physics*. Al captar la envergadura del compromiso adquirido con Shakespeare, se sintió un irresponsable por haber aceptado, lo que a veces lo hacía sentir agobiado y furioso, y otras, agradecido de haberlo sido.

Tomado de la revista *Apuntes*, de la Escuela de Teatro U. C. No. 103, 1991-92, pp. 23-35.



Poemas

Cesar Moro

En 1976 la editorial Monte Avila de Venezuela publicó el libro *La tortuga ecuestre* de César Moro, con una selección de trabajos que realizó el crítico Julio Ortega.

De ese libro hemos elegido el material que aquí incluimos de este poeta secreto que aún hoy permanece desconocido para muchos lectores de América.

"César Moro (Lima, 1903-1956), cuyo nombre es Alfredo Quispez Asín, intervino entre 1925 y 1933 en el movimiento surrealista, en París. La mayor parte de su poesía fue escrita en francés. Fue también pintor. En vida sólo publicó tres breves colecciones: *Le Château de Grisou* (1943), *Lettre d'Amour* (1944) y *Trafalgar Square* (1954). Después de un retorno de cinco años en Lima, radicó en México entre 1938 y 1946, año en que volvió definitivamente a su país. En 1940, con André Bretón y Wolfgang Paalen organizó en México la Exposición Internacional del Surrealismo. Fue colaborador cercano de *Dyn*, que dirigió Paalen, y de *El hijo pródigo*, que dirigió Xavier Villarrutia, en México; así como de *Las Moradas*, dirigida por Emilio Adolfo Westphalen en Lima, y de *A partir de Cero*, animada por Enrique Molina en Buenos Aires. *Amour à mort*, *Los anteojos de azufre* y *La tortuga ecuestre*, fueron publicados al año siguiente de su muerte, por André Coyné."¹

¹ Moro, César, *La tortuga ecuestre y otros textos*, Caracas, Monte Avila Editores.

El mundo ilustrado

Igual que tu ventana que no existe
Como una sombra de mano en un instrumento
fantasma
Igual que las venas y el recorrido intenso de tu
sangre
Con la misma igualdad con la continuidad preciosa
que me asegura
 idealmente tu existencia
A una distancia
A la distancia
A pesar de la distancia
Con tu frente y tu rostro
Y toda tu presencia sin cerrar los ojos
Y el paisaje que brota de tu presencia cuando la
ciudad no era no
 podía ser sino el reflejo inútil de tu presencia
de hecatombe
Para mejor mojar las plumas de las aves
Cae esta lluvia de muy alto
Y me encierra dentro de ti a mí solo
Dentro y lejos de ti
Como un camino que se pierde en otro continente

Garnacha

En el país de los tuertos el ciego es rey
En el huerto de los cipreses la risa fúnebre
En los países de muertos el trigo rojo
En el ojo de los paisajes una piedra viva
En los riñones en las enaguas de las reinas
Los monogramas los panoramas
Los anagramas los ciclogramas
Las piernas al Este destruyen el Norte
Las torres al Sur cambian de camisa
El susto el gusto el busto el arbusto
La linterna la poterna el arcabuz la alubia
El rayo el gallo el caballo
El cabestro el incesto el cesto
El paraguas derruido como un cerdo
Los colores los olores los sabores
Los relojes los manojos el área inmensa
El rastrillo el castillo el anillo
El camello de estrellas de cabello
Devora el gusanillo de orejas de cebolla
Al olor de árbol antiguo y al pliego nuevo
Con las pestañas diurnas de los chacales
Eternos pintadas como fresnos y lentejas
De agua con el sol en las caderas
De los papiros
La regadera griega ciega los párpados

CATALOGO DEL JARDIN

Nombre vulgar

I.- Japanisa Dolama.

Japonesa duele más.

II.- Altimbressia Mamou.

Alta como tu mamá.

III.- Focarium Altissima.

Te pongo el foco bien alto.

IV.- Speculum ad' exemplar.

Espejo en plato par.

V.- Fioretti incarnatta vole.

Quiero florecitas de carne.

“El tacto toma el humo de pez”

*“Tout ce qu’on fait, qu’on aime,
qu’on défend ou qu’on tait c’est
à seule fin de guérir de la vie”.*

El tacto toma el humo de pez, el negro de humo y el humo de negro y hace un ovillo impalpable e inaudible.

Paciencia, demarcación e infierno.

El invierno es favorable al oído: grandes pianos de niebla golpean sin cesar sus teclas. Fenómeno tangible.

El verano deshace los pianos de niebla para tender las mesas de lluvia sobre el otro litoral. Fenómeno anciliar.

La vista se recrea en la piedra, en las grandes extensiones desiertas bajo el sol cegador. En la penumbra cerrada. Sin embargo, tiene horror de la pintura. Fenómeno isócrono.

Lo importante en la pintura es el olor, el sabor y el sonido. Fenómeno para familias.

No confundir la pintura con la pintura

1955

Lettre d'amour

Je pense aux holoturies angoissantes qui sou-
vent nous entouraient à l'approche de l'aube
quand tes pieds plus chauds que des nids
flamabaient dans la nuit
d'une lumière bleue et pailletée

Je pense à ton corps faisant du lit le ciel et
les montagnes suprêmes
de la seule réalité
avec ses vallons et ses ombres
avec l'humidité et les marbres et l'eau noire
reflétant toutes les étoiles
dans chaque œil

Ton sourire n'était-il pas le bois retentissant
de mon enfance
n'étais-tu pas la source
la pierre pour des siècles choisie pour appuyer
ma tête?

Je pense ton visage
immobile braise d'où partent la voie lactée
et ce chagrin immense qui me rend plus fou
qu'un lustre de toute beauté balancé dans
la mer

Intraitable à ton souvenir la voix humaine
m'est odieuse
toujours la rumeur végétale de tes mots
m'isole dans la nuit totale

Carta de amor

Traducción de Emilio Adolfo Westphalen

Pienso en las holoturias angustiosas
que a menudo nos rodeaban al acercarse el alba
cuando tus pies más cálidos que nidos
ardían en la noche
con una luz azul y centelleante.

Pienso en tu cuerpo que hacía del lecho el cielo y las
montañas supremas
de la única realidad
con sus valles y sus sombras
con la humedad y los mármoles y el agua negra reflejando
todas las estrellas
en cada ojo.

¿No era tu sonrisa el bosque resonante de mi infancia
no eras tú el manantial
la piedra desde siglos escogida para reclinar mi cabeza?
Pienso tu rostro
inmóvil brasa de donde parten la vía láctea
y ese pesar inmenso que me vuelve más loco que una
araña encendida agitada sobre el mar.

Intratable cuando te recuerdo la voz humana me es
odiosa
siempre el rumor vegetal de tus palabras me aísla en la
noche total

où tu brilles d'une noirceur plus noire que la
nuit
Toute idée de noir est faible pour exprimer
le long ululement du noir sur noir éclatant
ardemment

Je n'oublierai pas
Mais qui parle d'oubli
dans la prison où ton absence me laisse
dans la solitude où ce poème m'abandonne
dans l'exil où chaque heure me trouve

Je ne me réveillerai plus
Je ne résisterai plus à l'assaut des grandes
vagues
venant du paysage heureux que tu habites
Resté dehors sous le froid nocturne je me
promène
sur cette planche haut placée d'où l'on tom-
be net

Raidi sous l'effroi de rêves successifs et agité
dans le vent
d'années de songe
averti de ce qui finit par se trouver mort
au seuil des châteaux désertés
au lieu et à l'heure dits mais introuvables
aux plaines fertiles du paroxysme
et de l'unique but
ce nom naguère adoré
je mets toute mon adresse à l'épeler
suivant ses transformations hallucinatoires
Tantôt une épée traverse de part en part un
fauve
ou bien une colombe ensanglantée tombe à
mes pieds

donde brillas con negrura más negra que la noche.
Toda idea de lo negro es débil para expresar la larga
ululación de negro sobre negro resplandeciendo
ardientemente.

No olvidaré nunca
Pero quién habla de olvido
en la prisión en que tu ausencia me deja
en la soledad en que este poema me abandona
en el destierro en que cada hora me encuentra.

No despertaré más
No resistiré ya el asalto de las grandes olas
que vienen del paisaje dichoso que tú habitas.
Afuera bajo el frío nocturno me paseo
sobre aquella tabla tan alto colocada y de donde se cae de
golpe.

Yerto bajo el terror de sueños sucesivos agitado en el
viento
de años de ensueño
advertido de lo que termina por encontrarse muerto
en el umbral de castillos desiertos
en el sitio y a la hora convenidos pero inhallables
en las llanuras fértiles del paroxismo
y del objetivo único
pongo toda mi destreza en deletrear
aquel nombre adorado
siguiendo sus transformaciones alucinantes.
Ya una espada atraviesa de lado a lado una bestia
o bien una paloma cae ensangrentada a mis pies

devenus rocher de corail support d'épaves
d'oiseaux carnivores

Un cri répété dans chaque théâtre vide à
l'heure du spectacle
inéarrable
Un fil d'eau dansant devant le rideau de
velours rouge
aux flammes de la rampe
Disparus les bancs du parterre
j'amasse des trésors de bois mort et de feuil-
les vivaces en argent corrosif
On ne se contente plus d'applaudir on hurle
mille familles momifiées rendant ignoble le
passage d'un écureuil

Cher décor où je voyais s'équilibrer une pluie
fine se dirigeant rapide sur l'hermine
d'une pelisse abandonnée dans la chaleur
d'un feu d'aube
voulant adresser ses doléances au roi
ainsi moi j'ouvre toute grande la fenêtre sur
les nuages vides
réclamant aux ténèbres d'inonder ma face
d'en effacer l'encre indélébile
l'horreur du songe
à travers les cours abandonnées aux pâles vé-
gétations maniaques

Vainement je demande au feu la soif
vainement je blesse les murailles
au loin tombent les rideaux précaires de l'oubli
à bout de forces
devant le paysage tordu dans la tempête

México, D.F., décembre 1942

convertidos en roca de coral soporte de despojos
de aves carnívoras.

Un grito repetido en cada teatro vacío a la hora del espectáculo
indescriptible.

Un hilo de agua danzando ante la cortina de terciopelo rojo
frente a las llamas de las candilejas.

Desaparecidos los bancos de la platea
acumulo tesoros de madera muerta y de hojas vivaces de plata
corrosiva.

Ya no se contentan con aplaudir aullando
mil familias momificadas vuelven innoble el paso de una ardilla.

Decoración amada donde veía equilibrarse una lluvia fina en
rápida carrera hacia el armiño

de una pelliza abandonada en el calor de un fuego de alba
que intentaba hacer llegar al rey sus quejas

así de par en par abro la ventana sobre las nubes vacías
reclamando a las tinieblas que inunden mi rostro

que borren la tinta indeleble
el horror del sueño

a través de patios abandonados a las pálidas vegetaciones maníacas.

En vano pido la sed al fuego

en vano hiero las murallas

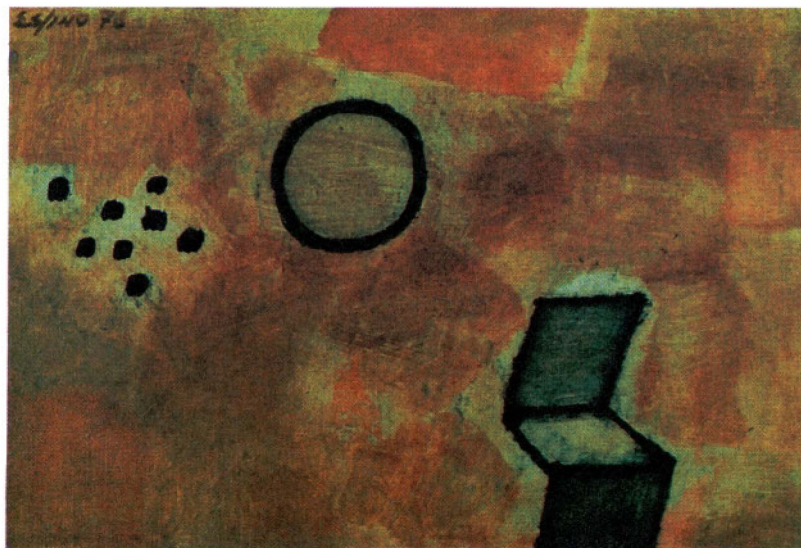
a lo lejos caen los telones precarios del olvido
exhaustos

ante el paisaje que retuerce la tempestad.

El arte mágico

“Huacos funerarios del Perú, petroglifos de Canta, que cubren literalmente los cerros, cuyo origen y época desconocemos, me son tan próximos como el Ojo Real, mucho más próximo que la sórdida expresión que me rodea...

Si yo pensara que los objetos, los edificios, también algunos seres, después de desafectados perdiesen toda *carga* mágica, el mundo resultaría “invivable”, más aún de lo que es. En el Perú, algunos lugares, “claros” solitarios al pie de las montañas, y otros de la costa, siempre que no estén habitados, repercuten todavía de un modo imperioso –fortalezas del mundo moral, estético, metafísico que tan largo tiempo los impregnó– lugares, y no obras de arte, lugares, vínculos sin ningún deseo de adaptación, bajo el sol, o cubiertos de neblina tras la cual se vislumbra la presencia inmanente del sol. No en vano he nacido, cuando miles y miles de peruanos están todavía por nacer, en el país consagrado al sol y tan cerca del valle de Pachacámac, en la costa fértil en culturas mágicas, bajo el vuelo majestuoso del divino pelícano tutelar”.



El pintor Fernando Espino

Fernando Espino

A pesar de que hacía más de veinticinco años que no lo veía, y que en todo ese tiempo casi no tuve ocasión de estar ante sus cuadros, cuando me enteré de la muerte de Espino el año pasado, me di cuenta hasta que punto su figura, que había sido legendaria en la ciudad a finales de los años cincuenta, fecundó algunas zonas de mi propio trabajo. Como sucede a menudo, la muerte activa las reminiscencias de los que siguen vivos y Fernando Espino, con la suya, estimulando mi introspección, me llevó a darme cuenta de lo mucho que le debía. Esa deuda no es de orden artístico, ni siquiera estético, sino más bien mítico, por no decir, usando la palabra en su sentido estricto, fabuloso.

La primera vez que lo ví, hacia 1957, debían ser las ocho de la mañana: éramos un grupo de amigos, que habíamos estado de juerga toda la noche, y habíamos terminado en una parrilla que no cerraba nunca. Estábamos, a decir verdad, bastante borrachos –lo consigno sin orgullo pero también sin vergüenza– y de pronto uno de ellos, señalando hacia la vereda ancha de la Jefatura de Policía, en la esquina opuesta en diagonal a la del restaurant, exclamó “¡Allá va Espino!” y salió a la puerta a llamarlo. Yo me di vuelta para contemplarlo y vi una figura oscura, en mangas de camisa, flaca y encorvada, que caminaba haciendo unas eses tan amplias que con su diseño abarcaban todo lo ancho de la vereda soleada; iba tan abstraído en su borrachera que el que había salido a llamarlo tuvo que correr detrás de él, agarrarlo del brazo, y parlamentar un rato en la vereda para convencerlo de que se uniera a nosotros. Al fin lo trajo, lo que, de todas maneras, no aportó gran cosa a la reunión, porque, después de gruñir un saludo, se sentó en silencio en una silla, de la que fue deslizándose de a poco, medio dormido, hasta terminar roncando debajo de la mesa. Nunca había visto a nadie tan borracho y, con su sola presencia, Espino nos relegó al rango subalterno de calaveras aficionados.

En 1957, yo tenía veinte años, de lo que deduzco que él debía andar por los veinticinco. Había oído hablar mucho de él, no únicamente a causa de su talento, sino también en razón de su carácter salvaje, de su independencia artística y de su iconoclastia. Circulaban anécdotas acerca de sus escaramuzas con pintores oficiales o con sus profesores en Bellas Artes y aunque nunca lo había visto, o quizás por eso, su persona encarnó para mí, que estaba saliendo de una adolescencia prolongada, el arquetipo ideal del artista, en conflicto constante con el conformismo de su época y con sus propias tendencias autodestructivas. Naturalmente, ese camino no es el único que lleva al arte, pero es innegable que representa uno de los síntomas más frecuentes de la praxis artística desde la revolución romántica. Es obvio que todas estas consideraciones *a posteriori* lo tenían al propio Espino sin cuidado, y lo que ahora aparecen como signos culturales fueron para él, en los años que le tocaron para vivir y trabajar, como sucede con todo artista verdadero, una lucha continua y un estilo de existencia.

En aquellos años –pero creo que siguió igual– era flaquísimo, un poco arqueado, de piel muy oscura y como tomaba tanto y fumaba cigarrillo tras cigarrillo, los dientes que le quedaban eran casi tan marrones como su piel. Tenía el pelo bien lacio, peinado para atrás, bien achatado sobre el cráneo de una cabeza alargada; andaba siempre con una camisa y un pantalón de lo más ordinarios y unas alpargatas rotas –el *negligé* estudiado de los bohemios de Montparnasse hubiese parecido una afectación ridícula a su lado– y sin embargo, siempre que pienso en él la idea de elegancia me viene de inmediato a la mente, del mismo modo que, aunque la mayor parte del tiempo su conversación se limitaba a gruñidos, a sarcasmos musitados y a ironías desdeñosas y crípticas que únicamente a él lo hacían reír, cuando no a exabruptos agresivos, nunca puse en duda ni su gusto ni su fineza, ni su inteligencia crítica, de los cuales su propia pintura era la prueba irrefutable.

En 1965, me dió la autorización para usar uno de sus cuadros en la tapa de un libro que estaba por publicar y cuando me lo encontré un año más tarde me recriminó suavemente que no le hubiese hecho llegar ni un solo ejemplar. Ya no recuerdo que explicación le di, pero, pensando en el hecho con cierta perplejidad, me di cuenta de que, por considerarlo ya desde

antes de haberlo conocido, inscripto en un plano mítico, por encima de las cosas humanas, llevarle un ejemplar de mi libro con la reproducción de su cuadro me parecía un gesto inadecuado y banal. Ya casi desde diez años atrás, él tenía para mí la dimensión fabulosa de ciertos personajes que estaba tratando de construir en algunos de mis relatos, e incluso había sido el modelo de artista en una novela de mis primeras novelas que quedó sin terminar. Una anécdota de Espino lo revela entero: el poeta surrealista Aldo Pellegrini, que vino como jurado al Salón Anual de la provincia, nos contó a Hugo Gola y a mí, después de las deliberaciones, que Espino, que trabajaba en el depósito del museo, era el encargado de hacer desfilar los cuadros ante el jurado que los contemplaba, discutía, e iba tomando sus decisiones. Espino, que era un simple empleado, con su eterno cigarrillo entre los labios, iba pasando los cuadros delante del jurado sin decir palabra. Ante el cuadro de un pintor local sin mucho talento, el jurado, después de una discusión prolongada, decidió darle un segundo premio porque el pintor, según uno de los miembros, había tenido una enfermedad grave ese año. Y Espino, que sostenía el cuadro en silencio, comentó con una sonrisa desdeñosa “¿y eso que tiene que ver?”

Esa crueldad aparente no es más que la señal de una integridad artística sin dobleces y de una lógica –la única posible– que juzga a la obra de arte por su coherencia interna y por sus resultados, sin tener en cuenta para nada las consideraciones circunstanciales que a menudo por oportunismo, deficiencias estéticas o confusión de ideas sustituyen al gusto y a la capacidad crítica. Únicamente el verdadero artista sabe que, cualquiera sea la tendencia por la que se aventure, la única justificación del arte está en sus logros radiosos, y en la reconciliación con el mundo que su frecuentación nos produce. Toda la dudosa verborrea que engendran, para autoexaltarse, la prebenda, el comercio y la mera ignorancia, se confunde para el artista con la cacofonía mundana, y no tiene para él más sentido que un balbuceo ininteligible. Por conocer su precio pero también su alegría, la prohibición para con las premisas de su arte y la energía para ponerlas en práctica, son para el artista la única norma de vida.

Espino era de esa raza. En mi adolescencia, para mí fue primero leyenda y recién después persona, colega para las cosas de la cultura, contemporáneo. Habiendo obtenido primitiva-

mente el rango de arquetipo, resulta lógico que las vicisitudes ulteriores de su existencia cotidiana y aun de su evolución artística hayan pasado casi a segundo plano, lo que se justifica también porque durante un cuarto de siglo hemos vivido a catorce mil kilómetros de distancia. Sé que cuando se casó dejó definitivamente el alcohol, pero que seguía fumando cigarrillo tras cigarrillo y pintando, creo, con el mismo frenesí. No hace mucho, mi amigo Frederic Compain, sin saber que yo lo conocía, pasó por Santa Fe y le compró un cuadro. Un día fuí a su departamento en París y apenas entré, mi mirada fue atraída por la imagen familiar de ese cuadro que sin embargo nunca había visto, que era bastante diferente de los que yo conocía, pintados treinta años antes, y que sin embargo no podía ser sino de Fernando Espino, demostrando una vez más que el enigma del estilo no se sustenta en el cálculo pedante y laborioso sino en el gesto intransferible que cada artista ejecuta aun sin proponérselo, y hasta a pesar suyo, con la totalidad de su ser.

Los orígenes sociales menos que modestos de Espino, como los de muchos otros artistas de épocas diferentes, vuelven todavía más conmovedora la eclosión misteriosa del arte que elige, con volubilidad soberana a sus criaturas predestinadas. Un marino polaco, después de haber intentado expresar su desasosiego en francés, se instala bruscamente en la lengua inglesa; un cholo peruano, que llamaba Bizancio a la casi aldea de Lima, y que terminó muriedo en París de hambre y de apatía, será uno de los más grandes poetas del idioma español; un agente de bolsa, harto de su vida pequeño burguesa, se irá un buen día a pintar a las islas del Pacífico; un joven uruguayo de 24 años, será uno de los pilares de la revolución poética de los tiempos modernos. Nada es previsible en estas materias y no lo es, sobre todo, para el artista mismo. Atrapado desde la infancia y porque sí en una red inexplicable de delicias, de geometría y de visiones, se abandona, temerario, a la fuerza que lo ha venido a buscar, sin vacilar y sin siquiera preguntarse una sola vez si lo esperan la exaltación o el fracaso.

Juan José Saer

La pintura de Fernando Espino

Los que hemos tenido la suerte de conocer a Fernando Espino en un momento temprano de su brillante carrera creativa (es decir, cuando ya superadas las etapas preparatorias, se encaminaba velozmente a lo que iba a ser su variado pero personalísimo estilo) y lo hemos seguido, a través de los años, a lo largo de todas sus etapas, podemos apreciar plenamente la pérdida que su muerte en plena madurez representa no ya para la pintura argentina sino simplemente para la pintura. Porque su inconfundible obra es de las que pueden ser inmediatamente apreciadas por todos los amantes de la pintura, con independencia de localismos, etiquetas y premios internacionales, en cualquier parte del mundo civilizado.

Se me ha pedido que haga una nota sobre Fernando y me encuentro con una grave dificultad. A diferencia de lo que ocurre con un escritor, cuyas obras completas tenemos en nuestra biblioteca y podemos consultar continuamente, la obra de un pintor, y más la de Espino, que vendió mucho en vida, está dispersa en múltiples colecciones. He visto en su momento casi todo lo que hizo, pero ahora sólo puedo contar con algunas obras de mi propiedad y, lo que es más peligroso, con la memoria. Por este motivo, no podré entrar en análisis ni clasificaciones, ni determinar las diversas etapas por las que su pintura pasó. Tendré que atenerme exclusivamente a la *impresión general* que conservo de ella.

El primer rasgo que viene a la memoria cuando uno piensa en esa pintura es la sostenida preferencia de su autor por el pequeño formato. Sus pequeñas obras, que se agigantan en la contemplación, son algo así como el equivalente plástico de un breve poema lírico, siempre personal e inspirado.

Un segundo rasgo, que se mantuvo a lo largo de toda su vida, aun en las etapas más influidas por la vanguardia europea o norteamericana, es su 'americanismo', o digamos más exactamente, su clima de cerámica precolombina. De ahí su fidelidad a la paleta de tierras.

Un tercer rasgo es el carácter abierto de su pintura: abierto a todas las influencias, no sólo de las artes primitivas, como la precolombina, australiana y otras sino también a la

vanguardia contemporánea, desde el arte geométrico sensible hasta el informalista. Esto lo hace muy representativo de la pintura moderna en general, muy rico y muy diverso dentro de su unidad esencial. Porque lo que hay que decir inmediatamente es que Espino nunca imitó nada, sino que absorbió y digirió tan completamente las influencias, que las convertía inmediatamente en *Espinos*. A esto llamo yo una *originalidad abierta*.

Un cuarto rasgo sobresaliente sería la *economía expresiva*. Donde otros artistas utilizan conjunta y a veces confusamente todos los recursos de que disponen, Espino sólo necesitaba uno o dos para hacer un cuadro inolvidable: un fondo raspado, una o dos figuras o manchas, un trazo caligráfico. A veces, entre las tierras y grises, una sola nota de color. Obtenía no obstante una gran variedad y riqueza de superficie: materia delgada, materia gruesa, raspados, *collage*, todo ello, en su madurez, bajo la forma de fondos, figuras geométrico-sensibles o francamente geométricas (manchas informales), puntos y trazos.

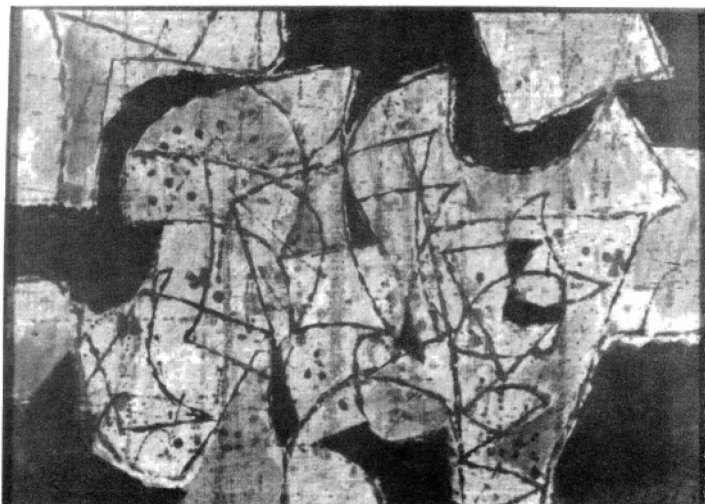
Y aquí viene el quinto y más importante rasgo: todo lo que Espino ponía en el cuadro obedecía a un *ojo infalible*: el tamaño y la forma de la mancha, el gesto tras el trazo, los intervalos entre la mancha o figura y los lados del cuadro, o entre mancha y mancha, figura y figura; los contrastes de valor, la intensidad de los tintes, la textura. Por eso sus cuadros son contemplados por los entendidos y por los felices poseedores como *objetos preciosos*, dotados de una vida y expresividad incomparables. Esto explica que Espino haya sido durante tantos años el centro de un círculo de iniciados incondicionales—poetas, escritores, críticos, aficionados, coleccionistas— que se inclinaban fervorosamente ante los pequeños e inagotables “iconos” que brotaban de las manos del sabio silencioso. Porque Espino nunca explicó su pintura ni sus intenciones. Nadie más ajeno que él al concepto. Nadie más concentrado en el altar de la *pintura pura*, porque toda su obra, aun las aparentemente figurativas, como “El gato” del Museo “Rosa Galisteo” o la “Tortuga” de mi propiedad, son, bien mirados, pintura pura, pintura que existe por sí misma, por sus meros ingredientes visuales, aunque haya tenido, en algunas etapas, un leve apoyo en la figuración.

De ahí la última característica de esta pintura: su imposibilidad de ser *dicha*, de ser traducida al lenguaje, su carácter de mensaje cifrado en lo pictórico, sin palabras. Ciertamente la

forma, en la pintura de Espino, es profundamente significativa, intensamente portadora de sentido, pero de un sentido que, como el de la música pura, debe *sentirse*, por ser ajeno a las ideas y a las palabras. En eso estriba lo que podríamos llamar su dimensión iniciática, que sólo se abre al que ha aprendido a ver.

Personalmente creo que Espino es uno de los más grandes poetas de la pintura argentina y que sólo su aislamiento provinciano pudo impedir que esta excelencia fuera ya del dominio público.

Hugo Padeletti



Espino Pintor

Es extremadamente difícil, en un medio provinciano como el suyo, crear una obra de tanta significación. Lo protegió su ardua soledad y el rigor intransigente de su conducta. La ironía fue su coraza y el aislamiento su método. Pero detrás de estas defensas cuánta ternura, cuánta entrega fervorosa.

Hace muchos años yo solía visitarlo con cierta frecuencia. Espino fue, debo decir, siempre cordial conmigo aunque a veces nuestro diálogo fuera sólo un intercambio de silencios. Me mostraba sus trabajos y luego nos sentábamos en un jardín que él mismo había diseñado, con la minuciosa precisión de un cuadro entre árboles y flores.

Pienso que su pintura es sobre todo la encarnación de un intento de comulgar con el mundo. Imágenes y símbolos que se renuevan o repiten, están destinados a apropiarse de las cosas y los seres, a convivir con ellos en un frágil equilibrio que perdura más allá de la iluminación momentánea.

Espino vivió toda su vida alejado de modas y escuelas aunque las conociera muy bien a todas. Sabía que una obra existe sólo cuando crea su propio lenguaje, lenguaje único que poco tiene que ver con la destreza. En él la forma –ya se tratara de una simple mancha sobre la tela o de una construcción realizada con exactitud matemática– surge siempre impulsada por una carga interna ineludible. No hay en su pintura alarde técnico pero tampoco ninguna distracción. Desestimó lo que aparecía mera-mente como “bien pintado”. Sus cuadros nacen de un gesto absoluto modulado por una vigilancia extrema que impide toda reiteración.

Recuerdo ahora que Espino destruyó muchos de sus trabajos sometiéndolos al fuego; era su modo de purificarse, en un ademán semejante tal vez al de Li Po cuando quemaba sus poemas escritos en efímeras envolturas de cigarrillos. Me parece que en ambos casos, más que un impulso destructivo había en ese gesto una prueba de humildad, y quizás, al mismo tiempo, de íntima confianza.

En los últimos años, por lo que sé, se acentuó todavía más su aislamiento, y su obra, que se vendía cada vez menos, permaneció encerrada en un armario, cuidadosamente ordenada, y que él ofrecía gustoso a la avidez de sus amigos. Pero por ese hecho circunstancial no modificó su modalidad expresiva. Nunca

ninguna concesión.

Hay cuadros pintados casi en el final de su vida, sólo con blanco. Blanco sobre blanco. Un color que se mueve y vibra y traza figuras en el reducido espacio del cuadro. Texturas, círculos que se despliegan, triángulos aéreos sobre el blanco del fondo, como si quisiera darnos una imagen unificada del mundo en la que desaparecen los contrastes y las partes se articulan o funden entre sí, subsistiendo solamente matices formales, donde no hay sujeto ni objeto sino una sustancia única, la del mundo, atrapada en una variedad de tonos que danzan sobre una superficie casi vacía.

Su humor, bastante cáustico, lo defendió de un entorno indiferente y a menudo hostil y él supo convertir la carga de violencia, que también atravesaba su vida, en obras de equilibrio y armonía. La materia que utilizaba, fue, en general, escasa. Pintó con casi nada, atento únicamente a su energía espiritual. Cada obra un soplo, una prueba, un testimonio despojado del enigmático universo.

Hugo Gola

La trama bajo las apariencias*

En su casa, rodeado de las obras distribuidas por todas partes, conversamos con Espino. Las preguntas no vale la pena repetir-las; las que se basaban en consideraciones impresionistas recibían una respuesta escueta y desarmante por parte de Espino, repitiendo siempre que lo esencial de la pintura es inexpresable, que lo esencial del misterio es inexpresable, que lo esencial de la creación es un acto o una acción de fe inexpresable.

Por ejemplo, le digo que a diferencia de sus óleos, en estos *collages* aparecen colores vivos, fondos en los que están marcados dibujos casi infantiles en su directa espontaneidad y libertad. “No creo que sean alegres”, responde Espino. “No, yo no soy alegre. La muerte está ahí como estuvo siempre; la muerte y su horror, que me persiguen desde siempre. Y el color para mí no es color, es valor.

“No siempre hice *collages*: habré empezado en el 54. También por razones económicas: te regalan el cartón, te regalan todo. Cuanto menos tengo más cómodo me siento, porque esto me obliga a ingeniármelas. ¿Cómo surgen las tendencias? De las necesidades y de las posibilidades que uno tiene a mano; por eso las estrecheces económicas no pueden ser pretextos para la inacción. Además me cansa trabajar siempre con los mismos materiales. Es verdad que ya en los óleos buscaba manifestar una textura. Preparaba la base, porque las formas surgen de los fondos. En el momento de crear no me encasillo a mí mismo, no puedo repetirme ni copiarme. Uno nunca se levanta con el mismo pie. Trabajar en serie sería una facilidad y una frialdad que no me interesan para nada; se verían temas y no pintura. Yo no veo manzanas, veo pintura. Y aunque fuese figurativo, la manzana sería sólo un pretexto. La muerte está siempre ahí, pero si interpretás que esos cuadros son tumbas, no: para mí una obra no se explica. Las cruces, los números, no son signos en mi pintura, son formas. En los indios, en los egipcios, ahí sí eran signos, porque encerraban contenidos religiosos o utilitaristas.

“Colores fríos, colores cálidos, hasta el día de hoy no sé qué quieren decir. Pero soy muy observador; miro la naturaleza

* Fragmentos de una entrevista realizada a Fernando Espino por Enrique M. Butti y publicada en el diario *El Litoral*, de Santa Fe, Argentina, (11 de noviembre de 1985).

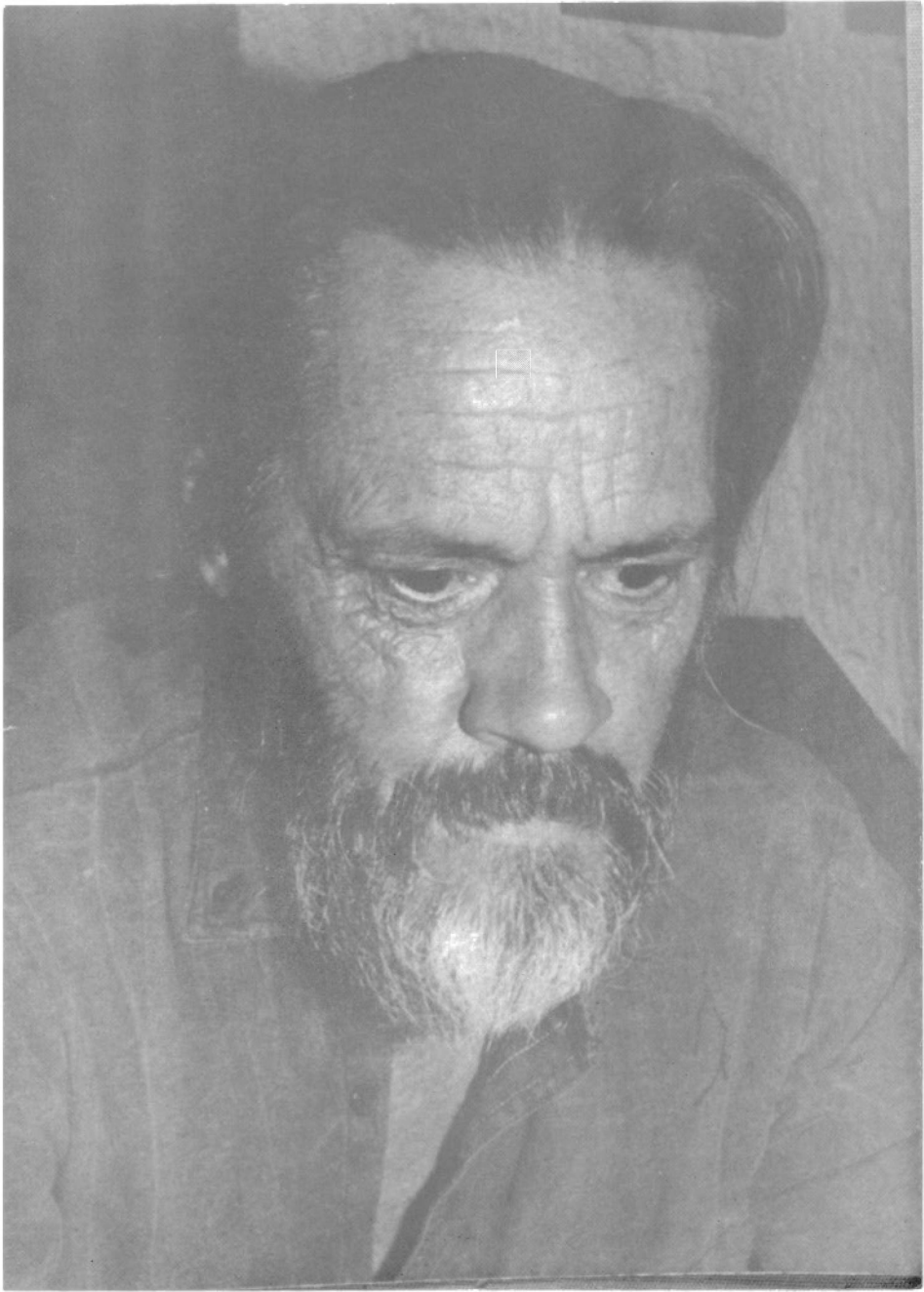
y la veo. No pateo tarros por la calle, me dejo extasiar por las piedras. Trato de penetrar en todo lo que se me presenta; si me sirve, bien; si no, queda adentro, y el día menos pensado, lo largás. En Rosario, me acuerdo, una vez fuimos a dar una vuelta con otros pintores después de comer. Pasamos por un basural y yo me quedé ahí mirando. Los otros se aburrían, empezaron a decir '¡Vamos, vamos!' Después, poco a poco, se fueron entusiasmando, y al final se llevaron un montón de cosas. Yo no me llevé nada, pero fue una manera de enseñarles a mirar.

"En esta muestra presento cosas recientes. Pero esto no quiere decir que pinte para las exposiciones. Sucede, a veces: mandan cosas tan frescas a los salones que si no le pusieran vidrios la gente se quedaría ahí pegada como moscas.

"Soy exigente conmigo, y con los demás también, de hecho. Voy probando, tirando. Si por mí fuera, tiraría todo, total, uno sabe que va a seguir pintando. De vez en cuando necesito hacer un poco de limpieza. Si está mal la base, la construcción, el dibujo, es inútil insistir. No hay que dejarlo; en una de esas te morís mañana y empiezan a dar vueltas las porquerías. Ha sucedido con muchos pintores.

"No me gustan los viajes; prefiero romperme el marote y, en vez de viajar a Egipto, imaginármelo. Me interesa el arte rupestre, la pátina que el tiempo ha ido depositando sobre él. Todo el arte moderno parte de ahí.

"La cuestión no está en pintar lo que uno ve, sino lo que está detrás, escondido bajo las apariencias. Mirá esa piedra" (una piedra cortada y pulida por Roberto Cocco), "¿cuántos la habrán pateado antes de que a alguien se le ocurriera descubrirla? Hay tantas mistificaciones; muchos se quedaron detenidos en el Renacimiento. ¡Pero si no te alcanza el tiempo para ser contemporáneo!"



Marylin Contardi: “La desesperada pasión de estar en el mundo”

Reportaje de Osvaldo Aguirre

Desde cuándo escribe?

■ Desde chica. Si bien no todos los chicos se ponen a escribir, así como casi todos saben dibujar y hacen dibujos, a esa edad se está más cerca de la poesía. No sé si lo que escribía entonces lo era. De esa época no conservo nada; pero seguro escribía de manera inocente y con cierta soberbia derivada de esa inocencia. Después seguí escribiendo: poemas más bien breves, que salían casi siempre de una sola vez, de una sola tirada, con muy pocas correcciones. Ahora ese tipo de escritura es más rara. Empiezan a surgir preguntas, las correcciones son más frecuentes. Se va modificando la disposición de los versos, la inclusión de una palabra da lugar a largos rodeos, la escritura se modifica, el ritmo cambia. Esto no quiere decir que antes no se tuviera sentido del ritmo. Por el contrario, en una edad más temprana uno estaba más cerca de los movimientos muy rítmicos de rondas y canciones infantiles, que estaban ahí todavía muy vivas. Y de algún modo marcaban el ritmo interior: lo que escribía era también muy “decible”. En el

momento en que se escribe hay siempre como un sonido, una especie de voz que se hace sentir como insinuando el modo de escanciar el poema.

Por el Instituto de Cinematografía donde estudió, pasaron escritores notables, ¿no?

■ Bueno, esos escritores eran Hugo Gola y Juan José Saer. Que estuvieran ahí en ese momento fue una coincidencia más que provechosa. Si bien uno iba para estudiar cine, al estar cerca de ellos la atracción por la literatura fue muy fuerte. La relación con Hugo y con Juani trazó una especie de línea que marcó una nueva etapa. Durante un tiempo bastante largo me guardé muy bien de decirles que escribía. Sólo más tarde, cuando la amistad dejó fuera de lugar la timidez, me animé a mostrarles lo que hacía.

¿Cómo se desarrolló esa segunda etapa?

■ Las cosas se modificaban de a poco. Se puede decir que mi visión del mundo cambiaba sobre dos frentes, el del cine y el de la litera-

tura. Una oía, veía, descubría. Claro que cuando se vive no se está mirando desde afuera lo que se está viviendo, como un ojo suplementario, externo y crítico. Pero se tenía la sensación de estar tocando muchas cosas nuevas.

*Y en Paraná estaba Juanele.
¿Cómo lo conoció?*

■ Lo ví por primera vez en Colastiné, en casa de Saer. Después, todas las veces que fui a su casa en Paraná lo hice en compañía de Hugo. Juanele era extremadamente delicado y amable, hacía sentir bien a todo el que lo visitaba. Pero yo hablaba muy poco en esos encuentros, más bien los escuchaba hablar a él y a Hugo.

La obra de de Juanele, ¿abre o cierra posibilidades a otras obras?

■ La poesía de Juanele, me parece, como toda gran poesía, es inagotable. Las sucesivas lecturas de sus poemas hacen descubrir siempre algo más. Hay mucho por ver: vocabulario, sonido, combinaciones incontables. Su manera de relacionarse con las cosas, su manera de escribir, o cómo se dan esas relaciones en su escritura. Y por supuesto abre posibilidades. Creo que eso sucede con los grandes poetas: vendrían a ser más bien como sugerencias, que se levantan de ese su trato tan especial con las palabras. Y además, siendo la suya una escritura tan extrema,

tan lúcida, capaz de escrutar los repliegues más escondidos y más sórdidos del ser, la lectura de sus poemas produce una especie de regocijo, de goce, que me parece difícil de encontrar en otros grandes textos hoy.

Los espacios del tiempo, su único libro publicado, es hoy inhallable...

■ Lo que pasa es que se editó en Venezuela, y me llegaron pocos ejemplares. Le había mandado los poemas a un amigo que vivía allá, Gabriel Rodríguez. Y él, sin decirme nada, los hizo publicar en la editorial donde trabajaba. Pero escribir sin tener como objetivo inmediato la publicación de lo que se escribe, es decir, escribir sin pensar para nada en la publicación, da una gran libertad. Así se hace lo que se quiere, ¿no? No existen condicionamientos de ninguna especie. Con el tiempo, algunos poemas empiezan a separarse de los otros, se los sigue un poco más de cerca y entran por fin en una cercanía muy grande con uno. Hasta que se los pasa en limpio, se los fotocopia y se los manda, para bien o para mal, a los amigos.

¿Se escribe para uno y para los amigos?

■ Se escribe, simplemente. El poema viene por su cuenta. No tiene nada que ver con la voluntad: de golpe se suelen producir como impulsiones, "dictados" de algún

verso, una aparición repentina por alguna sensación, por algo cada vez distinto. Y puede ser también por una disposición –en un momento dado, ¿por qué no?– para que eso suceda. Como un corte con lo inmediato: la aparición repentina de algunas palabras que van a dar origen al poema. Así que me parece que se escribe porque se tiene que escribir. Después el poema pasa por distintas etapas, exteriores a él, a uno mismo: por ejemplo dejarlo estacionado por un tiempo en el cajón, para decantar la relación con ese poema.

*¿Hay otra forma en que se pueda sus-
citar un poema?*

■ Supongo que hay en uno zonas o cargas favorables a la poesía, que por motivos difíciles de explicitar aparecen de pronto en primer plano. Pero es bastante complicado hablar de un proceso en el que se está completamente inmerso sin tener ese famoso ojo exterior y crítico para anotar los detalles y los porqués de lo que está sucediendo. Ocurre un poco como con la memoria: de golpe, y en el momento más inesperado, surge por decirlo así al exterior y nos pone a revivir otro tiempo. Otras veces uno tiene uno o dos versos, o imágenes que vienen acompañadas de algunas palabras. A partir de ahí se desarrolla algo que no estaba antes y que viene como encadenándose a lo

primero. Durante ese desarrollo se trabaja, se corrige. Esa iniciación sería un punto o un núcleo alrededor del cual uno construye.

Un tema recurrente en sus poemas es la infancia: el ambiente, los personajes y el lenguaje de la infancia.

■ La infancia es algo que está dentro de uno y que ocupa mucho espacio. Algo a lo que siempre se puede volver, que empezó una vez y sigue estando, existiendo, ¿cómo decir? El volver a la infancia, en el terreno de la poesía, a lo mejor supone un grado de reflexión que no puedo calibrar muy bien. Sería, supongo, una visión del mundo desde allí, desde ese estado. Como dando por sentado que siempre es posible volver y seguir con los descubrimientos o las exploraciones iniciados en la infancia, esa zona de asombro y de conocimiento.

Y ¿cómo se propone el tratamiento del paisaje?

■ Más bien uno no se lo propone. Cuando uno escribe hay una especie de inmersión en lo que se tiene, en lo que se es. Y se tiene y se es, también, el paisaje. No es descripción lo que se hace: el paisaje forma parte del mundo que se ha ido descubriendo. Por lo de las estaciones... es probable que tenga alguna inclinación por las distintas estaciones, por lo que pasa en cada una de ellas, con los árboles,

con la luz... Y que eso venga de la infancia, de la época en que vivía en el campo. Uno se construye, arma su representación a partir de la visión o el contacto con algo. *"Toda la vida representación es"*, como bien dice Calderón.

En "Leyendo poemas" (cf. Diario de Poesía No 2) vemos a una persona que se sienta a leer poemas –propios o ajenos, no se sabe– y...

■ Y algo la distrae.

Sí: "de golpe el viento abre la ventana" y aparece "una pareja de mariposas blancas". ¿Qué tienen que ver estas mariposas con los pensamientos dispersos de ese sujeto?

■ Puede ser una suerte de representación. Como cuando se tiene la mirada perdida y el pensamiento va por su lado. En todo caso las mariposas tomarían el lugar de ese objeto, de ese brillo o de esa nada que se ve con la mirada perdida. A partir de eso se suelta la imaginación, ya no trabada por lo real.

En poemas como "Al indeciso" y "Encandilada por la luz" se reiteran versos y hasta estrofas. ¿Cuál es el objeto de esa insistencia?

■ Son dos casos distintos, me parece. En "Encandilada por la luz" hay una reiteración... ¿se podría decir rítmica? Los versos que se repiten están mucho más cerca el uno del otro, como si hubiese una

cantinelita que va sonando detrás. Que en un momento se habla del agua roja y en otro del agua amarillenta, ahí, es más bien descriptivo. Casi pegado a la realidad: como en un verso no puedo decir todos los colores del agua, insisto en el otro. En "Al indeciso" la reiteración cumple, más que nada, una función sonora. Y a la vez tiene que ver con el movimiento que se está produciendo, con los chicos que corren en el barro, en la calle llena de barro: *"no corría más ligero / el talón en el barro"*, es eso, andábamos descalzos por el barro.

¿Qué cambios va advirtiendo en el desenvolvimiento de su obra?

■ Bueno: me parece que fueron produciéndose cambios inevitables. De aquellos poemas escritos todos "de una sola vez" pasé, paulatinamente, a poemas más largos, trabajados más tiempo. La forma fue modificándose, la disposición de los versos en la página varió. Esa conformación distinta supone que lo que uno está diciendo también es distinto. Hay diferencias, porque hay otras actitudes. Aunque quizá en el fondo las preguntas que uno se hace no han cambiado tanto.

¿Cuáles serían esas preguntas?

■ Son casi siempre las mismas, me parece. Aunque vayan tomando diversas conformaciones. Surgen

wde un mismo territorio, o lugar, en el cual se está, desde el cual se habla.

Me corrijo entonces. ¿Qué lugar es ese?

■ Uno va pasando por experiencias distintas, que modifican lo que existía antes. Uno no es un espíritu puro que va dejando caer poemas como petalitos. Todas las experiencias de trabajo son trabajos con uno mismo también, desde uno mismo, en uno. Se trabaja con elementos que son variaciones de uno mismo. La variación está en cómo se enfrenta uno a esos momentos determinados, con qué sensaciones o sentimientos. Según sea la perspectiva en la que uno se sitúa varía la luz, varían los contornos, lo que se ve y lo que se dice.

En sus poemas ha utilizado, por otra parte, procedimientos narrativos.

■ Casi siempre aparece lo narrativo en algún poema mío. Me parece que hay como una suerte de ¿tono narrativo? –¿cómo podría llamarse?– que se presenta cada tanto, en ocasión de hablar de un acontecimiento, por ejemplo.

¿Poesía y narración significarían dos estadios diferentes del discurso?

■ Cuando se habla de poesía se habla generalmente de concentración, cuando se habla de prosa, de extensión. Pero hay prosa con-

cisa y poemas extendidos. En “La calle solitaria” de Williams –el poema de las adolescentes que recorren una calle al terminar las clases– hay una presencia de lo descriptivo, pero el poema no es sólo descripción. Es un poema que cuenta algo, sí. Es poesía. Hay poemas cuyos versos se disponen en la página de una manera que recuerda a la prosa, o literalmente como una prosa. Pero no quiere decir que sean versos “prosaicos”. No, creo que la narración poética es posible. O que la narración puede transitar caminos de la poesía, por lo menos durante algún momento.

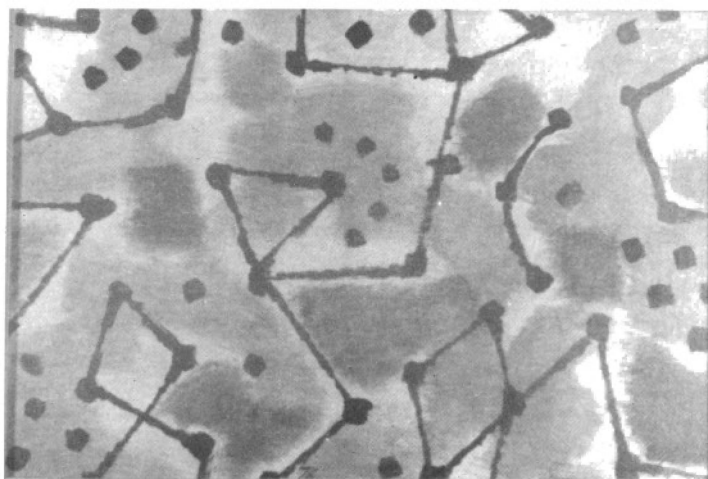
¿Y cuál es el sentido de incluir nombres propios, personajes?

■ He puesto nombres en muchos poemas. Es como si hablara con alguien, o como si alguien estuviera allí oyéndome. Es una especie de invocación, que muchas veces sirve para desarrollar algo. Sea un nombre representación de alguien o de uno mismo que se desdobra y se habla, poco importa eso. Cuando uno era chico y jugaba, ese desdoblamiento se producía con frecuencia. Era una forma de teatralización, de sentir que había alguien ahí, al cual uno se dirigía. La representación de la que hablábamos. Otro poema mío, “Nombre oído en la infancia”, surge de aquellos años de vivir en un pueblo y de haber escuchado ese

nombre Pi y Margall. Pi y Margall: sonaba raro entonces. Todavía ahora. Pero junto al recuerdo se involucran otras cosas que no estaban cuando solamente el nombre, por parecer un juego de palabras, llamaba la atención. Al escribir el poema, hay como una invocación a esa época. Pero evidentemente se agregan cosas que pertenecen ya a otra. Palabras como éstas tienen para uno una sonoridad especial y sirven de núcleo generador del poema. Uno trata de inventar: si no de inventar su propio lenguaje, de que las palabras suenen de una determinada manera cuando uno las usa. Como si acabara de inventarlas. Uno quisiera poder usar todavía y sin ningún remilgo palabras como “oro”, “cisne” y “nieve”. Y tampoco aprovechándose de alguna supuesta connivencia sobre su anacronismo, como haciendo un guiño al lector.

Por último, una de las preguntas primeras. ¿Qué es, o qué significa para usted, la poesía?

■ Es una pregunta de difícil respuesta. Repito lo que otros ya dijeron: es una forma de estar en el mundo. O releo la frase de una foto de Pasolini: “*la desesperada pasión de estar en el mundo*”. Que está muy bien que la hayan puesto bajo su foto, y que podría ponerse bajo la palabra poesía. Fuera de este mundo bastante estrecho, rígido, desmenuzado, a menudo cruel, fuera de esos límites parece que empezara a existir el campo de la poesía. Que es o debería ser una posibilidad de todo ser humano, pero que no lo es. Fuera de esos límites entonces empieza a existir, si no ya la poesía, algo que permite llegar a ella: “*el lenguaje cargado de emoción*”.



Poemas

Marylin Contardi

No hay mucho tiempo

No hay mucho tiempo
para cortar los jazmines,
disponerlos en el vaso sobre la mesa.
No hay mucho tiempo
para almidonar las cortinas y
volver a colgarlas en las ventanas.
Drapeada de terciopelos, el agua
cada vez más oscura, tiembla.
Los duendes de la noche
cabalgan las primeras gotas de luz,
las campanadas se enredan en el
chirrido del portón que se cierra.
Una última mirada Clementina
una última vez, antes de cerrar los postigos.

1988

Patos silvestres

Dónde descenderán los patos
que atraviesan con sus finos cuellos
los campos del aire?

Qué estela retendrán sus ojos
del verde vuelo por
la playa de sombras?

Será la suya una memoria
viva que remonta el pasado
y ahora por el cielo
son, también, sus antepasados?

Qué desvío, qué imán
los extasía,
los atrae
y en el delirio
los aleja?

Suben, negras siluetas de laca,
van alto, tan alto que ven
antes que nadie
encenderse la estrella.

«It's all in the sound»

Al indeciso:
la curva de la guadaña
centellea.

Orla de plata furtiva
corre en el borde rocío
cargado de amaneceres.

Clinn...
el viento abate
los verdes penachos
de hojas.

Clinn, clinn
ruedan las gotas
como el ojo
de la serpiente
en la órbita.

La curva mano
de la guadaña
consiente
el dichoso patinaje
de gotas.
Clinn, clinn, tinn.
No corría más ligero
el talón en el barro
bajo la lluvia.

Tamborilea en el cinc
bajo el recogido laurel
Clinn clinnn.
Las ramas envaradas
atentas como venerables
damas.

Gotas rellenas de luces
bajo las nubes
 glaciares
 deslumbrantes.

En tránsito perenne
por aquel mar
azul azul
azul mar
que los carcome
flotan filamentos como líquenes
en el cielo
ya sólo de agua.
Cae temblando la gota
del borde de la guadaña,
un cielo de Fra Angélico
titilante en su centro.

Tarde de verano

Larga, verde, caminadora tarde
por los caminos índigos bermejos
contra el cielo abierto al infinito
desbordando sobre los pinos.

Azules parvas. Un azul de metileno
y lino entre las pajas,
la sequía chisporrotea rumores.

La miel se añeja en el panal,
y el oculto final del camino
asperja un agua rosa
sobre las casuarinas.

Quien por caminos va caminando
turba, aún discreto,
la tierna beatitud de la tarde.

Por el verano

El agua
es ese cuerpo vivo
que se desliza en nosotros
con la limpia sagacidad
de la serpiente.
En la sombra húmeda corre
con los ojos brillantes
bajo la luna, antes
de congelarse el rocío a la madrugada.

Esa aspereza
ruda y vívida que sentimos
no es para pensar que soportamos
inmerecidamente el arco voltaico
chispeando frente a nuestros ojos.

O el águila
navegando en la comba del cielo,
tangente al meridiano del astro
que deriva entre rumores de Universo.

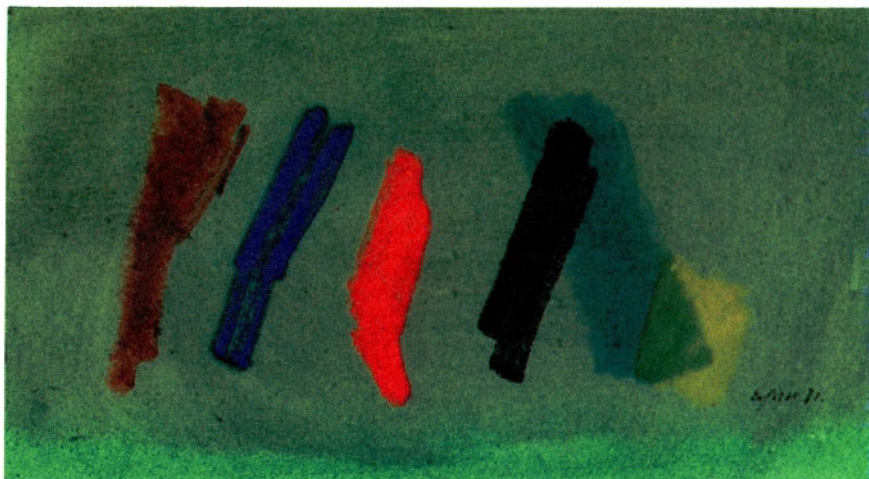
Somnoliento, pesado, el verano
deja su estela en el aire. En el soplo
ardido del viento en la rama.

La música del ocaso
se oye vibrando en la cuerda única
de las acacias.

Frente a la puerta
la luz sale a cazar figuras
con dedos invisibles.

Cae la mariposa
en la llama, revolotea el pájaro
bajo la red, se desangra por el ala.
Y el canto del verano
vuela sin inmutarse
por el ocaso violeta

condenado a vagar en su esplendor, aun
por encima de los incomprensibles sufrimientos.



Recuerdo del Padre

Paso la mano por el borde de la mesa,
bajo el tacto se filtra la sensación:
siguiendo las tres aristas
viene la curva conocida.
Hay un infinitesimal cambio de luz,
reverberan los lápices,
enseguida mi mano adulta
reacciona y comprende.
No son aquellos estos bordes,
reconozco de nuevo
la lisa tabla de esta mesa.
La mano insistente
vuelve a deslizarse,
los bordes curvos reaparecen.
Allí cerca está su mano
con el cigarrillo encendido,
en su deslizarse la mano
infantil va a tocarla:
“Cuidado, que vas a quemarte”
ha dicho. Me sobresalta.
Mi mano, de nuevo
adulta se contrae.
El reverbero se eclipsa
y las aristas curvas
y su mano, desaparecen.

Cinco poetas jóvenes de Cuba

Selección y nota de Atilio J. Caballero

De la poesía cubana actual, la escrita por aquellos que hoy bordean los treinta años, muy poco se sabe, tanto dentro como fuera del país. Distintas razones –en ambos casos– hacen que esto sea así: precariedad (eufemismo benevolente) de la situación editorial de la Nación; desconocimiento por desinformación, algún que otro tabú, y la creencia, fuera de nuestras fronteras territoriales, de que todo –o casi todo– lo que por estos lares se escribe en verso está signado por lo épico, lo “social”, la alabanza o lo “revolucionario”. Traspasando nuestra insularidad, remontando las aguas que enmarcan estos límites, la poesía cubana, en el mejor de los casos, queda reducida a la obra de algunos de los poetas que entre los años 40 y los 50 se agruparon en torno a la revista *Orígenes* –Lezama Lima, Cintio Vitier, Eliseo Diego–, la tropical universalidad del vate Guillén o alguna que otra voz más cercana a los 60 (Gastón Baquero, Fayad Jamís, José Kozar, etcétera). Lo demás queda sujeto a la circunstancia benevolente de algún premio internacional prestigioso o al “azar concurrente” y feliz que signifique la inclusión de un título o un nombre en alguna colección especializada o ensayo con pretensiones totalizadoras. Como se sabe, la literatura, para su inmortalidad, apela a ese recurso de consagración que Henry Miller llamara *la mentira griega*: un murmullo físico entre el presente histórico y la leyenda. En Cuba, la generación poética que se da a conocer entre mediados y finales de los 80 está signada fundamentalmente por un compromiso entre la riesgosa frugalidad del día y el resplandor salvaje de la trascendencia. Se ha afirmado que “el momento central e irradiante de su contenido lo constituye la ética”¹: crecida en el afán de alcanzar el status áureo del humanismo socialista, sus contenidos espirituales intentan patentar una poesía apasionadamente antropocéntrica, complejizada ante las contradicciones de una praxis insistentemente desmitificadora. Colocar el problema del hombre cotidiano a un nivel

filosófico, profundizar acerca del debate del hombre sobre sí mismo, su esencia y su posibilidad, a través del análisis y la reflexión como principio para su lectura. Poesía que puede llegar a caracterizarse –en sus mejores exponentes– por su capacidad de revelación; su lucidez y cierto atisbo de intelectualización en armonía con un cuidadoso y preciso uso del lenguaje, que alienta una esmerada vocación formal; una diversificación de recursos y voces; cierta ambición por definir mitopoiesis; compleja en signos y mundos visuales, y sin embargo, transparente.

Como traducir, antologar también es traicionar. Toda selección implica discriminaciones, necesarias casi siempre y también ahora por razones de espacio. No he pretendido, sin embargo, reducir a la esencia; es tan solo el intento de potenciar, en su mínima expresión, ese resplandor que posee luz propia.

¹ Víctor Rodríguez Núñez, "La otra (nueva) poesía cubana", revista *Unión*, La Habana, 1988.

Emilio García Montiel

Las cartas

He abierto pocas cartas, pero siempre importantes.
Algunas fueron de amigos cercanos
otras de mujeres,
y otras de pequeñas gentes que no volveré a ver.
De cada palabra obtuve una verdad
y de cada silencio
ese temor a lo invisible que nunca confesamos.
Por una carta perdoné a un enemigo.
Por una carta decidí mi soledad tras un largo romance.
Por una carta abandoné un país.
Si alguien me pidiera explicaciones no sabría decirlo.
Una carta es el aire que bate entre dos condenados,
entre el cuerpo y el alma.
Un sillón reclinable, un dorado estilete para rasgar los
/sobres
una vista nocturna de París
de poco servirían.
Desde el momento en que vocean tu nombre
por las habitaciones
en que cae un susurro debajo de la puerta
ya no hay nada que hacer.

De Cartas desde Rusia

Los golpes

Hace ya mucho tiempo –ahora es muy difícil precisarlo–
yo descubría el mundo bajo el mismo cristal usado y transparente con que
/ se ve la gloria.

Nada pretendía y nada sucedió que no estuviera definido entre el bien o el
/ mal.

Yo imitaba a los héroes con la vieja confianza que da la mansedumbre, con
/su oscura prudencia.

No conocía aún la insensatez de las muchachas:

si alguna noche imaginé o entendí algo, fue apenas un rubor.

Yo tenía un pupitre, una voz agradable, una ciudad dispuesta.

Los maestros tocaban mis espaldas y decían: muy bien.

Todo era hermoso: desde el primer ministro hasta la muerte de mi padre.

Y perfecto, como debían ser los hombres y la Patria.

Pero eso fue hace tiempo –hace ya mucho tiempo– y ahora me es difícil
/precisarlo.

Cuarteto

De todas las palabras que he escuchado y que quizás he escrito
/sólo recuerdo aquellas de ninguna importancia.
Las palabras eternas se vuelven silenciosas para llegar a mí y
/aún en su silencio las olvido
o pretendo olvidarlas. Las palabras eternas existen en un nombre;
yo a veces lo pronuncio por temor, pero no pienso en ello.
De entre todas las cosas, sólo duermen en mí ciertas ciudades,
ciertas mujeres vencidas al azar.

De El encanto perdido de la fidelidad

Los stadiums

A veces voy a los stadiums sólo por tomar aire.
El stadium es un gran respiradero en la ciudad podrida.
En la ciudad de las columnas sórdidas, de los lentos portales
 /oscuros.
Entre el cansancio de un hombre que no puede llegar
y el letargo de un mundo que no quiere salir.
Entre el polvo, el calor y la sed como en una película de guerra
Entre las calles enfangadas como en una película de corrupción
 /moral.
Desde las casas, el cielo es dulcemente azul.
Desde los barcos, una nube grisosa que se enreda en el aire.
Bajo esa nube somos demasiado felices.
Bajo esa nube pensamos: la ciudad.
Pero al final decimos: parque, polvorín, iglesia, ayuntamiento.
Ya no hay frescor posible.
A veces voy a los stadiums sólo por tomar aire.
En un stadium no se juega el destino del país, pero sí su
 /nostalgia.
O más bien la nostalgia de esta ciudad podrida.
Remendada con boleros y con tristes anuncios
que ya no significan nada.

De Cartas desde Rusia

Café

Dos mujeres finamente maduras escogen sus palabras
entre ligeros sorbos. Un muchacho, en la otra mesa
disfruta sus labios dorarse tras las copas.
Los tres se advierten con cierta ingenuidad
y él piensa que una de ellas podría reposarle
abrigarlo con tibia laxitud, o ambas.
Ellas corren sus dedos por el vaho de los cristales
y ven en la otra mesa algo mejor que unas claras
/facciones:
un mundo de robusta sobriedad.

Espuma de cerveza, en la nieve de febrero
espuma en los labios del muchacho
que imagina un hogar de ruidos apacibles
y en las mujeres, que desean llamarlo por cualquier
/motivo.

De Squeeze play

Antonio José Ponte

Asiento en las ruinas

Madrugadas en vilo de mil novecientos ochenta y ocho
donde acalladas mis vísceras remotas tomóme la
memoria de lo muerto, memoria de familia vertical
creciente.

¿A dónde iba mi infancia, donde estaban quienes me
habían prometido segunda corona? Lo que el deseo
no persiga, lo que apenas intenten las palabras.

Madrugadas en que escribí: “¿Es necesario que yo
escriba en verso para apartarme del resto de los
hombres?” (Lautréamont)

Soplaba el viento de los manicomios, ¿dónde estaban
quienes me habían prometido segunda corona? Lo que
el deseo no persiga, lo que apenas intenten las
palabras.

¿Es necesario apartarme de los hombres para escribir
en verso?

Madrugadas en vilo de mil novecientos ochenta y ocho
con tu cabeza en mis manos. Olía a bosque,
nos maldecía un pájaro, era el fin de la tierra.

Cuántos paseos que haríanme más sabio, cuánta luz,
árbol, agua, lo que una voz más justa llama vida,
ardió entonces para este entendimiento: qué triste
entre las manos, como falsa plata que no morderé,
la cabeza de quien amaba.

De *Poesía*

Discursos para el día del juicio

Yo, un oscuro cartero pedaleando, siento que así sucede.
Hoy día del juicio se va a acabar el tiempo.
Pedaleo por las ciudades, salgo al campo,
entro en los pueblos de una sola calle
y estos seres que dejan
sus sopas para abrirme las puertas
ponen la misma cara en todas partes.
Los que se salvan, los que se hunden
tienen el mismo rostro de adiós a todo esto.

Estábamos tan bien, dicen, con esta sopa
de lunes martes miércoles y viernes,
tan bien con nuestros perros orinando en el piso,
con el trabajo que abandonaríamos la próxima semana
que nos appena recibir esta noticia.
Así que éste es el Día Final aparentemente como los otros,
un día lluvioso en uno de los meses de lluvia que trae el año.
En adelante no habrá días de invierno
ni tardes de verano
ni noche oscura bajo las estrellas.
Un año más y seríamos dioses.
había de ser domingo y que lloviese.
Todos los ángeles nos ven salir con nuestras capas,
se mueven en sus sillas, sonríen:
Pobres los hombres tratando de acabar limpios de fango
secos de lluvia,
alcanzando a un cartero para contarle que se ha equivocado:
no son culpables, no son santos.

Hoy es un día en una estación en que abundan las lluvias,
se enfría la sopa,
los perros pelean con los gatos,
mañana tiene que ser un día más.

Glosa a Luis de Góngora

Pisando la dudosa luz del día,
la legañososa luz,
abro la puerta al polvo,
al brillo recocado que me espera:
aventurarme a otra ciudad no muy distinta,
a tanta boda a tanto enlace de cosas
que no comprenderé sino muy lentamente
y este dolor de quien tira de la bestia
siendo a la vez el animal de feria,
de la lengua apurando el azúcar,
este dolor tan claro
de no poder estar en todos los amores.

De Trece poemas

En diciembre, viendo volar...

En diciembre, viendo volar los fuegos de artificio
pienso en el tiempo.

Un año no comienza en esta noche
hecha para que algunos se abracen y rían,
sino en la calma mañana de mi cumpleaños.

Esta noche tan clara para los augurios
no cambiará mi suerte.

Puedo olvidarme de tocar madera,
hasta volcar la sal podría,
no cambiará mi suerte para nada.

¿Qué nos hace creer que en diciembre
termina una suerte y empieza otra?

¿Y para qué brindamos
deseándonos nuevos destinos?

Amarga es la madera de mi ventana
y pongo allí la frente.

Quiero que pase el tiempo como en las películas.

Ya dije amor y me he quedado solo,
he dicho tiempo

seguro de que todo lo arrastraba.

Voy a seguir contando las cosas que no fueron,
lo que se echó a perder por algunas palabras,
el dolor que nos dejan las despedidas.

De Poesía

Alberto Rodríguez Tosca

Ahora que vuelvo y nadie hay para explicarme
cada significado de volver, puedo volver.
porque sólo se vuelve si nadie hay; porque volver
es saberse volviendo con uno y para uno mismo,
y de pronto ni siquiera eso, sino volver, la vuelta,
sola, como una luna, recién caída al mar,
sin *de dónde* y sin *cuando* y sin *por qué*.

De Todas las jaurías del rey

Salmos del visitante

I

Un sitio, claro,
puede ser otro,
siempre y cuando
no tenga un nombre;
y una hora
si en sus minutos
ningún nacimiento
ha sucedido.
Sólo un hombre es
el mismo, siempre,
y su sitio y su hora
varían con el rayo
de luna o sol que a su paso
olvida algún secreto.

II

Ya fuiste nada,
y algo, cuando parecía
que nada podía ser
después del sorprendido
trasiego de números
en la tabla al revés
que puso algún pastor
entre tu máscara y la mía.
(Ya fuimos nada y algo,
y un sitio y una hora

pueden ser otros,
y un pastor está nadando
en el río.)

III

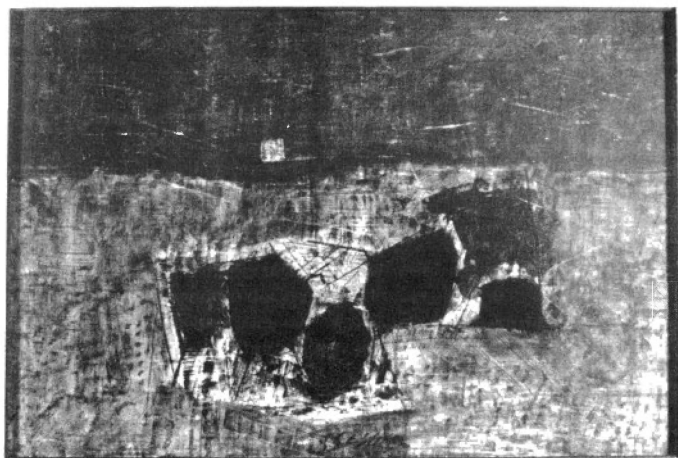
(Una casa
se parece a otra casa,
y adentro un hijo
afila el cuchillo
que le va a enterrar
a su padre, que no
le regaló un caballo
el día de su santo.)

IV

Sobre un mostrador
de carnicería,
el visitante deja escrito
el último discurso
para los inquilinos de un
edificio,
gastado por el ir
y venir de las visitas
deseables; y sobre otro
se fundan el centro
del mundo y pirámides
para inscribir en el cielo
geografías y primeras
palabras, que todavía
no caben en la tierra.

V

(Todo, algo terrible,
puede suceder,
cuando los hijos no tienen
un caballo
para abandonar la casa.)



El vencedor

Yo nunca he estado listo para ser superior al que voy siendo.
Todos los días uno se agazapa en el otro y nunca
es vencedor el primero sobre el segundo, ni viceversa.
Soy yo mismo en el centro de los dos y a veces,
es el cuerpo de uno conspirando contra el alma del otro,
y siempre los tres necesitados del ser
solícito que permanece cotidianamente en cada uno.

Ahora vamos los cuatro en un mismo tren sin rumbo fijo,
sin equipaje, sin estación para conocernos;
llegaremos al mismo lugar de donde partimos,
porque no hay lugares diferentes, sino viajeros diferentes,
y cada uno quiere llegar al lugar de donde partió,
antes de que se marche el otro que junto a los demás lo está esperando.

Todo es posible a esta hora en que se nublan
los contornos de la palabra viento
nada es posible a este espacio de donde tú
decides escaparte
todo y nada es posible ahora y nunca después
como una deformación en la ventana
no en el camino en la ventana por donde miras
hacia dentro para orientarte dices
para orientarme digo decimos no es posible.

Pero a esta hora todo es posible
noche sin voz y muerte sin tarea
¿quién no ha sido dos veces el cuerpo de su hermano
su estrategia insular y su definición
de la esperanza
dos veces la metáfora de un incendio en el mundo?

Nada y todo es posible nunca y siempre
¿qué pruebas tienes de que has vivido?

La ciudad es grande
no tan grande como los santos y las señas
de la ciudad vacía pero casi tan grande
como la paz de sus transeúntes qué hacen los transeúntes
qué vigilan qué buscan en las vidrieras apacibles acaso
la prueba el argumento de que han vivido.

Tú en cambio ignoras la grandeza de la ciudad
no es que se pliegue el corazón y vuelvan

los nombrables bojeos la náusea de la ronda
pero el rigor de los espejos exige rigor a la mirada
a fin de comprobar tu semejanza con el viento
reaparezca la imagen en un muro pintado
y nada y todo sea posible eternamente.

De Todas las jaurías del rey

Omar Pérez López

En el camerino

Con todo gusto mi mejor canción,
la que más se aproxima al sonido de un horno,
pero primero voy a echarme el pelo para atrás,
por esta noche no incluiré
un poco de calentamiento en las articulaciones
no trucos para adquirir temperamento.
Es cierto que antes de salir a escena
le doy brillo a los zapatos con saliva
pero qué puede hacer un hombre débil de carácter
alguno de los otros me ha robado el cepillo,
es verdad que, irrumpo, queridos, ante ustedes cantando
con la mano derecha muy cansada
yo no tengo culpa de no gustarle a las mujeres.
Ahora han descubierto que aquí en mi camerino
yo tenía escondido el control de las luces
y para hacer sus cosas, que yo sólo conozco de oídas
vienen en grandes grupos después de las funciones
y registran alegremente las paredes,
necesitan una oscuridad sin riesgos para la ceremonia.
No debería envidiarlos,
yo tengo sensibilidad y ellos calentura,
pero siento envidia y todos los días me tiendo al sol para fijarla.

Por esta vez sean flexibles conmigo,
anteriormente me han lanzado cigarros encendidos
incluso desde las filas cercanas a la entrada,
recuerden aquella memorable noche
en que yo interpreté el papel de insensible,
aquellas memorables noches todos fuimos iguales,
después de la función se soñó a pierna suelta.

Sábado del ateo

Toda la pujanza nacional cabe en el sabbath del señor,
quiere decir que algo de la inocencia y algo de la sicosis
hipnotiza a los peregrinos a la entrada de las cremerías
quiere decir que al fin cada transeúnte vale lo que pesa;
el sábado último regresamos perfumados y rígidos
y por su ojo de buey vio el señor que era bueno.
Toda la perplejidad cabe en un vestido de noche
y en carteras brillantes como el azogue que no lleva nada
salvo la promesa de comportarse civilizadamente,
si rasgásemos este anonimato que nos queda tan bien
habría una bellota que atesorar entre pecho y espalda
pero quien calculó la pulpa bajo la corteza del sábado
calculó también nuestra osadía.
No me dejes traspasar el umbral tan desarmado
ni esperar por la reencarnación en las mesas de linóleo
donde el polvo cósmico se deposita sin premura,
el último sábado regresamos perfumados y rígidos.
No dejes a esos peregrinos circular con tanta credulidad
elegantes y nerviosos como kamikazes
no nos dejes creernos fuertes en el espejismo semanal
y aclimatarnos por fin en el sabbath del señor
para despertar el domingo sin paz y sin perfume.

A sólo unos metros de la hoguera

A sólo unos metros del infierno reeducador
se ofrece una segunda mejilla, un primor de la estrategia
fijada en un millón de años de vencedores y vencidos
una segunda mejilla, la etiqueta de los perdedores
una sonrisa más rápida que el hurón, quién lo iba a decir?
Si, separados de la hoguera por los curiosos de siempre
asimilamos entre una reverencia y una reverencia
la disciplina acumulada en un cadete
la modestia contenida en la posición erecta
el candor permisible en un convicto.
Nociones de humildad sanas e infalibles
que cruzan los oídos como el pañuelo de un mago
nociones de humildad
que se apagarán cuando se apaguen los tizones.

Mulos y caballeros

En el fresco y sombreado recinto de los coros
donde entrar no es propiamente un riesgo,
unos entran haciendo sonar las botas
contra la madera que no cruje,
calafateada hasta sus últimas consecuencias;
los otros ven cómo sus cabellos mojados
se erizan y se curvan tratando de llegar al compás;
en el fresco y sombreado recinto de los coros
ser cínico es tan útil como enamorarse
al sonar el tenue rugido de la liebre mecánica,
y una vez trazado el ábaco en un cuadro de tierra
seca y brillante y eficiente durante tres generaciones
partimos dispuestos a una carrera sin sudor ni azagayas
y algo como un vaho de serenidad nos observa y nos quiere
y nosotros respiramos la vida como un ábaco.
En el vértice de las frescas y sombreadas manipulaciones
todos nos miramos nos atendemos
en busca de un compadrazgo o de un cántaro de agua
pasamos mulos o caballeros, esto no se decide al azar,
pasamos a los dos papeles posibles para el hombre,
pacientes como puede serlo la resina.

Rolando Sánchez Mejías

A la salida del bosque

I.M. St. Mallarmé

Habría, a la salida del bosque, algún pensamiento virgen. Cierta *sonoridad de plata*, o blancura, conseguida a duras penas con el esfuerzo del cuerpo (de M y los demás). Cierta pena, sobrevivencia del alma, por el esfuerzo. Y por la Luna, que señala los vestigios de la lucha. También la inclemencia, sobria, de los árboles, blanqueados el dorso por esa Loca de la Casa, allá en lo alto. Cierta *sonoridad de plata*, al final a la salida, o romántico murmullo, apenas inteligible, el pobre. Y el cuerpo, un viva por el cuerpo, que se lo merece...

Collage en azul adorable

La nostalgia por los límpidos establos de Dylan Thomas
1 clavecín 2 clavecines acompasadamente
La vida en súbitas estaciones del alma o la incomunicabilidad
/de un místico
El furor de la lluvia en el purpúreo extremo de un cigarro
La casa de Lezama desde un taxi en la ventisca
Un soliloquio de tablillas de boj
Mi underwood amaneciendo al lado de los papeles dispersos
Un símil como un beso helado como una luna en desorden
La visión por la poesía en ciertos segundos del alba
1 clavecín 2 clavecines 3 clavecines
acompasadamente

Jardín Zen de Kyoto

Sólo un poco de grava inerte
quizá sirva para explicar
(al fin como metáfora vana)
que la dignidad del mundo consiste
en conservar para sí
cualquier inclemencia de ruina.

El monje
cortésmente inclinado
quizá también explique
con los dibujos del rastrillo
que no existe el ardor,
solamente el limpio espacio
que antecede a la ruina.

Alrededor del jardín
en movimiento nulo
de irrealidad o poesía
pernoctan
en un aire civil de turistas y curiosos
sílabas de sutras, sayales
en poses inhumanas,
pájaros que estallan sus pechos
contra sonidos de gong. Todo envuelto
en el halo de la historia
como en celofán tardío.

Y el sudor
incrustado como perla

en la sien obtusa del monje
reclama
un fervor de memoria
para tanto parloteo.

El lugar ha sido cercado:
breves muros y arboledas
contra-el-mundanal-ruido
suspenden la certeza
en teatralidad de hielo.

La cabeza rapada del monje
conserva la naturaleza de la grava
y de un tiempo circular,
levemente azul:
cráneo de papel
o libro muerto,
absorbe el sentido
que pueda venir de afuera.

En la disposición de las grandes piedras
(con esfuerzo
pueden ser vistas
como azarosos dados de dioses
en quietud proverbial)
tampoco hay ardor. Sólo un resto
de cálida confianza
que el sol deposita
en su parodia de retorno sin fin.

La muerte
siempre de algún modo poderosa
podría situarnos
abruptamente dentro
y nos daría, tal vez,
la ilusión del ardor.

Igual a un mimo, entonces,
trataríamos de concertar
desde el cuerpo acabado
el “ninguna parte donde hay ardor alguno”
en el corazón secreto
que pudiera brindar el jardín
considerando el paisaje
en los términos de este reverso.
Pero hay algo
de helada costumbre
en el jardín
y en el ojo que observa.
Es posible que sea el vacío
(¿por fin *el vacío?*)
o la ciega intimidad
con que cada cosa responde
a su llamado de muerte.

Y esto se desdibuja
con cierta pasión
en los trazos del rastrillo,
junto a las pobres huellas del monje,
entre inadvertidas cenizas de cigarros
y otras insignificancias
que a fin de cuentas
en el seno del jardín
parecen caídas del cielo.

Antes de seguir de largo

Aspiramos con fuerza el aire que nos dispuso el movimiento
miramos con insistencia el lugar brillante en la noche,
sobrecogido el salmo en la pupila fría.

¿Hicimos lo posible?

¿Qué nos hizo acabar?

¿Por qué tras el espejo no había nada,
por qué ni siquiera nos dijeron pasa,

pasa,
calienta tus manos antes de seguir de largo?

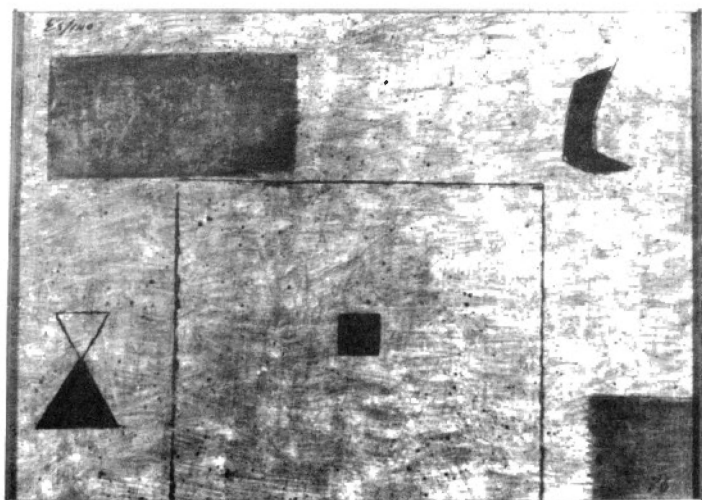
EMILIO GARCIA MONTIEL. (Ciudad de La Habana, 1962). Ha publicado los libros *Squeeze play* (1987), *Cartas desde Rusia* (1990) y *El encanto perdido de la fidelidad* (1992). Profesor de Historia del Arte en la Universidad de La Habana. Actualmente estudia Arte Oriental en el Colegio de México.

ANTONIO JOSE PONTE. (Matanzas, 1964). Ha publicado los libros *Trece Poemas* (1989) y *Poesía -1982-1989* (1991). Coantologador de la compilación *Retrato de grupo*, una de las más completas muestras de poesía cubana actual. Tiene escrito y parcialmente publicado el libro *A propósito de Marcel Proust*. Trabaja como Ingeniero Hidráulico.

ALBERTO RODRIGUEZ TOSCA. (Artemisa, Provincia Habana, 1962). Poeta y narrador. *Todas las jaurías del rey* (Editorial Unión, 1988). Ha publicado además *Otros poemas* (1991). Escribe programas para la radio. Desde 1987 escribe, conduce y dirige un programa semanal sobre poesía en la emisora Radio Ciudad de La Habana.

OMAR PEREZ LOPEZ. (Ciudad de La Habana, 1964). No tiene libro publicado. Recientemente, la Editorial Letras Cubanas editó su selección y traducción de la poesía de Dylan Thomas. Licenciado en Literatura y Lengua Inglesa por la Universidad de La Habana.

ROLANDO SANCHEZ MEJIAS. (Holguín, 1959). Vive en la Ciudad de La Habana desde 1964. Narrador y poeta. Publicó en 1991 el libro *Collage en azul adorable* (Poesía) por la Editorial Letras Cubanas. Trabaja como asesor literario.



Referencias

- Atilio J. Caballero, ensayista, traductor y poeta cubano. Actualmente vive en La Habana.
- Marilyn Contardi, cineasta, poeta y traductora argentina nacida en la provincia de Santa Fe en 1936. Ha realizado varios filmes documentales, uno de ellos sobre Juan L. Ortiz. Sus libros de poesía son *Los espacios del tiempo* (1979) y *El estrecho límite* (1992).
- Fernando Espino (1931–1991), pintor argentino, nacido en Rosario, aunque vivió toda su vida en la ciudad de Santa Fe. Los testimonios sobre él que se incluyen en este número son todos de escritores santafesinos que le conocieron siendo jóvenes: el novelista, poeta y ensayista Juan José Saer (1937) y los poetas Hugo Padeletti (1928) y Hugo Gola (1927).
- César Moro (1903–1956), poeta y pintor peruano. Gran parte de su obra está escrita en francés. Vivió en París, México y Lima.
- Nicanor Parra (1914), es una de las figuras esenciales de la poesía chilena. Ha publicado *Poemas y antipoemas* (1954), *Obra gruesa* (1969), *Artefactos* (1973), *Hojas de Parra* (1985) y muchos otros libros de poesía. Parra es físico matemático de profesión.