

MALDOROR 16

noviembre 1981

*armonía somers, gérard de cortanze, álvaro mutis,
amanda berenguer, enrique fierro, haroldo de campos,
ida vitale, hugo achugar, néstor perlonguer,
julio bayce, joaquín torres-garcía, jorge schwartz,
harriet manelis klein, julio ortega, roger mirza,
margo glantz.*



MALDOROR 16



Director y Redactor Responsable:

Carlos Pellegrino

Secretario de Redacción:

Miguel Angel Campodónico

Consejo de Redacción:

Héctor Galmés

Lisa Block de Behar

Héctor Massa

Colaboradores Permanentes en el Exterior:

Enrique Fierro

Gérard de Cortanze

Ida Vitale

Haroldo de Campos

Silvia Molloy

Jorge Lafforgue

Héctor Libertella

Françoise Timal

Patrick Rousseau

Asesoramiento Gráfico:

Domingo Ferreira

Composición:

Imprenta AS

Realización:

Diseño Gráfico

Andes 1118

Impresión:

Prisma s.r.l.

Gaboto 1580

Distribución:

ARCA Editorial s.r.l.

Andes 1118. Montevideo.

Librería LINARDI

Juan Carlos Gómez 1435

Depósito Legal No. 171.992/82

MALDOROR fue fundada en 1967 por Paul Fleury, Lucien Mercier, José Pedro Díaz y Amanda Berenguer.

Las opiniones expresadas en los textos sólo comprometen al autor.

SUMARIO

NARRATIVA

- 4/ DEL TRUEQUE
Armonía Somers
- 17/ LA BIBLIOTECA COMO DRAGON
Gérard de Cortanze
- 54/ LA MUERTE DE ALEXANDR SERGUEIEVICH
Alvaro Mutis
- 64/ EN ESO LLEGO
Amanda Berenguer

POESIA

- 16/ CON LOS OJOS CERRADOS
Enrique Fierro
- 50/ GALAXIAS - conclusión
Haroldo de Campos
- 56/ POEMAS
Ida Vitale
- 63/ TEMA CON VARIACIONES
Hugo Achugar
- 67/ MUSICA DE CAMARA
Néstor Perlonguer

ARCHIVO

- 36/ PALACIO SALVO 741
Julio Bayce
- 40/ DISCURSO
Joaquín Torres-García

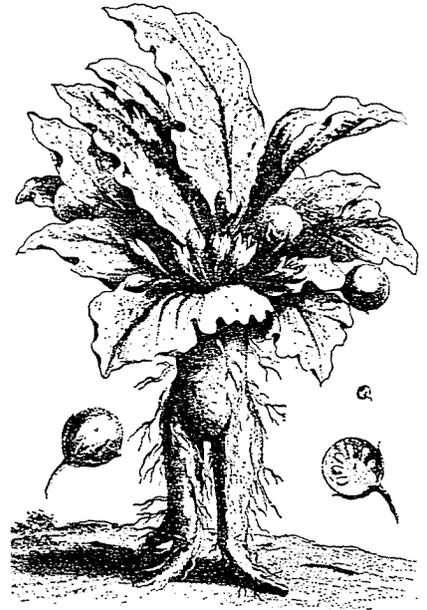
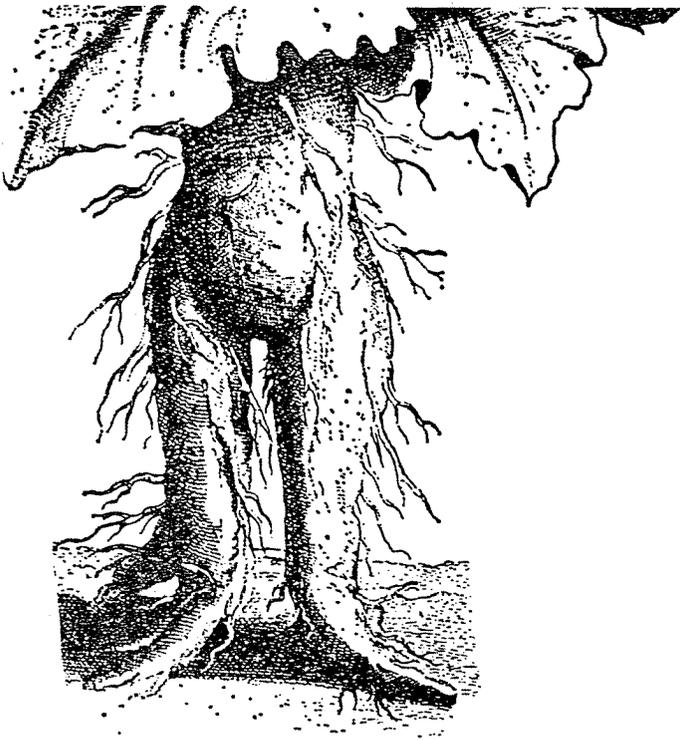
ENSAYO

- 22/ VANGUARDIAS ENFRENTADAS:
OLIVERIO GIRONDO
Y LA POESIA CONCRETA
Jorge Schwartz
- 58/ EL FUTURO PRECEDE AL PASADO:
LA CONCEPCION TOBA DEL TIEMPO
Harriet Manelis Klein

BIBLIOGRAFICAS

Armonía Somers

DEL TRUEQUE



*El presente capítulo pertenece a una novela inédita de Armonía Somers. Gracias a la concurrencia de una rara y asombrosa acumulación de circunstancias, Maldoror ha sido elegida para explotar lo afirmativo de tantas sucesivas negaciones y rescatar la propuesta de esta novela condenada a permanecer en la oscuridad del autoexilio. Puede decirse —dadas las condiciones que marcaron su gestación— que **Sólo los Elefantes encuentran Mandrágora**, reúne las características de lo que podría denominarse una **obra póstuma**, sobre todo si se tienen en cuenta el celo con que fue protegida de los lectores y la contumaz resistencia de la autora a permitir su publicación, lo que la indujo, luego de algunas vacilaciones iniciales, a retirarla de una editorial extranjera interesada en su edición.*

CAPITULO XI

Y ella no iba a regalarle su comprimido mágico, doctor Liliun, como usted hiciera con el suyo. Porque quedar dormidos o sin tensiones si uno es como es, o excitarse con un poco de alcohol furtivo si se anda con alguna brecha íntima cual en su probable caso, son recursos así de importantes como alimentar el cuerpo, y no se diga otra práctica tan natural porque está en el NO de los Mandamientos. Mas por si resultó positiva aquella cura, por si sus alaridos durante la prohibición no fueron vanos, y principalmente por si usted, luego de quedar abstemio, no se transformó en un hombre de trapo, callado, anónimo y sin fuego como una colilla en la calle después que la han pisoteado y le ha llovido encima, su compañera de infortunio irá a relatarle una pequeña parte de lo suyo, lo mejor que encuentre en la rebusca. Y conste que llama lo mejor a aquello incontaminado aún, es decir sin colisiones entre carne y espíritu, sin guerra y paz de las otras, sin la peste de la pobreza concientizada que es ansia de dinero y poder oculta por andrajos.

Estaba ya bastante afilada en el deletrear cualquier cosa, cuando enderezó hacia algo que le pareció fascinante: la mandrágora. Pues mientras se salvaran en el canasto peces tan grandes que no sería necesario mentir a su respecto, había uno de los echados por Pedro el día del infame saqueo con el título de Ciencias Ocultas, y allí leyó como pudo:

“ Esa planta curiosa tiene una raíz muy parecida a la figura del hombre. Ciertos místicos ven en ella el vestigio umbilical de nuestro origen terrestre. Lévi mismo piensa que el hombre, al principio, tenía forma de raíz. Por analogía, infería que los primeros hombres eran de la familia de la mandrágora...”

Y es claro que en seguida quitó la página que hablaba de eso, ya que si todo el mundo se ponía a leer tales cosas éstas perdían misterio, y sin misterio no quedaba nada, lo restante era un esqueleto al viento. Como también había arrancado otra con el grabado del unicornio, de modo que mediante el unicornio, y nacida la esperanza de encontrar mandrágora, iba a conti-

*Por su carácter totalizador, **Sólo los Elefantes encuentran Mandrágora** se convierte en una marca definitivamente reveladora de la producción de Armonía Somers. Sin apartarse de su peculiar estilo y agregando la complejidad de su construcción (interpolación de un folletín, división en períodos cromáticos, alternación de los tiempos, etc.), se introduce abiertamente —quizá por primera vez— en un juego de transparencias, abarcando con una mirada despiadada el desgarrante itinerario vital de la protagonista.*

Publicar un capítulo suelto es demasiado arriesgado, pero Maldoror acepta ese peligro porque también cree conocer el camino que lleva a la mandrágora.

Miguel Angel Campodónico

nuar cultivando in mente la planta. No había libro en el cesto que no tuviera algún capítulo perforado a causa de su manía de guardar hojas frescas, sólo que la mandrágora permanecía prófuga, pues ella desenterraba toda la hierba para ver la raíz y nada del tal hombrecillo. Y sucedió que luego de la milagrosa curación del oído, la Caña volvió un día con algo raro en su semblante. La otra le preguntó si su dolor se le habría traspasado, y ella que no, que cuando la madre curaba lo hacía de **verdá y pa'siempre**. Siguió averiguando y a todo un no que la tenía aburrída, hasta que finalmente y como al descuido se la oyó soltar algo: quería a toda costa la máquina de fabricar viento. Su dueña tuvo la intención de regalársela en el acto, y de ningún modo el trabajoso parto del deseo le pareció proporcionado al objeto. Pero fue la interesada quien puso precio.

— Yo había pensado **dir** a buscar tu madrágora, aunque **naides** la conoce por aquí, ni mi hermano Septimio que sale por las noches de los viernes con forma de perro de siete colas y se desbarranca en cualquier **lao**.

Era el séptimo hijo varón, doctor Liliium, y usted ya conocerá lo que eso significa por estos lugares, transformarse en perro la noche de los viernes, o mejor dicho en lobizón.

— ¿Y entonces -preguntó Fiorella entrando en el juego- qué sería?

— Se llama aruera y de eso hay.

— Pero si es así yo puedo buscarla.

— No, y ahí está la cosa. El árbol de la aruera no se toca, es como una persona con el diablo adentro, da fiebre, picazón, mareos. Y no digo lo que pasa si alguno se duerme abajo, capaz que lo **dijuntea**.

— ¿Y qué esperanzas hay si el árbol es así?

— Yo conozco una forma que me enseñó Septimio, saludar al árbol tres veces, y si se le saca el sombrero es mejor. Por eso tendría que **dir** él que usa esa galera para parecer más alto. Y a más a la aruera no le gusta que la saluden si no es al revés, de tarde hay que decirle buen día aruera y de mañana buenas tardes, y de ese modo hasta se deja cortar sin hacer el daño.

— Así que todo lo que contabas era verdad, que solamente yo encontraba cosas raras en el aljibe.

Vio en los ojos de la Caña una especie de nube de tristeza que iba a deshacerse en lluvia y decidió cerrar el trato.

— Está bien, pero cuando traigas la hoja, y antes de darte yo la máquina, vamos a ver a dos Policarpo Aranda para que él diga si es aruera o no.

Fue en ese momento que ella sacó del bolsillo una pequeña caja de hojalata carcomida por la herrumbre y dijo:

La tengo aquí donde él la puso, pero no me animo a abrir, a lo mejor arrancada del árbol se olvidó del saludo y nos deja más hinchadas que sapos **empachaos** con agua.

— Vamos ya y basta de remolonear, abriremos la caja delante del viejo Aranda y la hoja no va a animarse a hinchar a los tres.

Don Policarpo estaba en plena tarea de trenzar sus canastos. Había uno con cintura al que él llamaba La Mujer del Pozo, y con los inviernos

que doran el mimbre éste parecía tener sol adentro.

— ¡No se mira ni se toca a la hembra del pozo! -gritó como protegiendo al ambiguo cesto. Y esta caja qué es. Para cerrarla tuvieron fuerza, para abrirla no ¿eh?. Qué le habrán metido, un bicho peludo o algo por el estilo, cualquier cosa estando la de las cañas por medio.

— Es una hoja -dijo la aludida- lo juro, nada más que una **hoja e'porquería**.

— Pero como no sea eso les largo el perro y no se aparecen más por aquí ni cuando ya hayan hecho en la vida la vuelta redonda.

El viejo abrió la caja con sus dedos obstétricos acostumbrados a traer formas al mundo, y allí había una hojita en forma de lanza, sumamente angosta y de no más de cuatro centímetros de largo.

— ¡Malas crías— -gritó cerrando de golpe la caja y arrojándola lejos- si es aruera! ¡Víboras de la cruz, fuera del rancho y que Mandinga se las lleve junto con la hoja!

— Está saludada -dijo la Caña- era nomás porque mi amiga no sabe de estas cosas y quería que alguien diera el sí.

No sólo aruera, pues, sino también maldita, y Fiorella la guardó en Mijail, Dios y el Estado, doctor Liliium, y usted no lo querrá creer, pero el libro se hinchó donde el hombre decía lo que más o menos se recuerda como esto:

“ Tres elementos, o si queréis tres principios fundamentales, constituyen las condiciones esenciales de todo desenvolvimiento humano, tanto colectivo como individual, en la historia: 1.o la animalidad humana; 2.o el pensamiento; y 3.o la rebeldía. A la primera corresponde propiamente la economía social y privada; a la 2.a las ciencias; y a la 3.a la libertad.”

De modo que si usted, que ya tendría la economía privada resuelta y de seguro la ciencia en claro, iba por condición rebelde a buscar la libertad en sus escapatorias de las tardes, estaba, según aquel demente lúcido salvado en el canasto, dentro de la definición del desenvolvimiento humano. Pero lo que también parecía dar como cierto al arrojar el comprimido era su incompatibilidad con lo que iba a beber al bar de la esquina. Y así, tras rodeos tan largos, yo vengo a comprenderlo por lo que les hizo, incluyendo al hombre rubio del **Achtung**, su genial engañifa. Nuestras mandrágoras, esa puerta que sólo se abre para uno mismo, eran distintas. Pero usted ha visto cómo queda todo luego de esa limpieza general de la casa que vamos a abandonar. Falto de mandrágora, el cuerpo extendido del habitat aparecerá limpio, sin temperatura ni recuerdos, algo así como un muerto lavado y peinado para el entierro. Y entonces habrá quienes puedan volverse locos y golpearse como usted lo hacía contra las paredes, los barrotes de la cama, el espejo del cuarto de baño hasta reducirlo a añicos y quedar ensangrentado. Por eso, y para suavizar sus imágenes de entonces, voy a hablarle de algo completamente inédito hasta hoy, aquel negocio con el Cura, dividiéndolo tal corresponde en tres instancias.

EL NEGOCIO (I)

Porque luego del asunto de la aruera, la guitarra de don Poicarlo Aranda siguió sonando cada tarde mejor que nunca, y aquello parecía no caber en el mundo, era casi tan grande como el sueño de la mandrágora.

— Y no te traje aquí -dijo Fiorella a la Caña ese día haciéndola sentar consigo junto al aljibe- para hablar de zonceras. Es que quisiera regalarle a mi madre una guitarra, ya que no pudo tener aquel piano, y no sé cómo se hará.

— Una guitarra. Pero eso debe ser tan caro como un chancho. ¿Y por qué tus abuelos no venden uno y le compran a ella la guitarra?

La otra la miró largamente. Cómo los Cosenza, con todo lo que salía del animal muerto, incluyendo la sangre que la pequeña abuela recogía en un tacho pensando siempre en la pelirroja de la laguna, lo iban a cambiar por lo que brotaba de una guitarra. Ella la había oído tocar al hombre de los mimbres y aquello era como ver besarse a una yegua y un caballo, algo que presenciara cierta vez que pasasen montándolos un hombre y una mujer con unos pantalones ajustados desde los tobillos y abultados en los muslos, y de repente los animales que iban demasiado juntos se habían besado, y el hombre dio fusta y la mujer quedó atrás, y él le hacía señas para que también ella castigase, y quién sabría por qué si lo que venía después eran el arroyo y los árboles. Y enigmas así tenían un punto de confluencia, la guitarra, porque también don Aranda parecía dar látigo y la guitarra salía disparada hacia algo sin sentido, pero capaz de hacerla sonar así más allá de las gargantas de los pájaros.

— Ya sé -dijo la Caña viendo a la otra mirar hacia la choza- lo que estás pensando es comprar la del viejo, pero no la vende. Le ha pedido a mi padre que si llega a morir antes de sus setenta veces siete le ponga la guitarra sobre el pecho y así empiece a echarle las paladas de tierra. Parece que quisiera seguir tocando por allá abajo, **pa'**quién no sé si el señor Dios está arriba.

Y dicha su sentencia colocó la cabeza sobre las rodillas cubiertas de unas costras debajo de las cuales nunca se sabría si se ocultaba más suciedad o simplemente más rodillas. Y Fiorella, por si acaso de esa posición surgiera alguna idea, lo mismo. Pero de su pobre mente sólo salían la yegua y el caballo, y los acordes de la guitarra, y el recuerdo de Miravalles cuando había llorado sobre aquel libro. De pronto, una pequeña mariposa que no era nadie, ni siquiera parecida a las buenas, vino a posársele al pie y de allí saltó al de la amiga. Ella la agarró por las alas, y ya iba Fiorella a quitársela para evitar algún trance digestivo cuando, dejándola libre y soplándose el polvillo de los dedos, la hija del sepulturero dijo como si alguien la hubiese iluminado:

— Ya sé de qué modo se puede comprar una guitarra, pero no lo digas a **nadies** porque si esto deja de ser un secreto estamos jodidas. Pasado mañana vuelvo bien temprano con todo preparado.

Y la hizo jurar besando los dedos en cruz, yéndose luego hacia el lugar adonde se la tragaban las cañas. En ese momento el hombre solitario empezó a templar, y al fin de tales caricias previas dio látigo. La oyente quedó

recostada al aljibe hasta que su madre vino a buscarla para comer cualquier cosa, de seguro algo inventado para que los Cosenza no se enteraran nunca, no sospecharan siquiera que ellas aceptaban como para no desairarlos todo lo suyo, siempre tan sólido o tan líquido mientras los del canasto se veían tan vagos en sus fogosas promesas de futuro.

EL NEGOCIO (II)

Las dos redes que la Caña trajo días después, bordeadas de alambre y con un largo palo para manejarlas, las había hecho el enano. ¿Qué se proponen ahora?, dijo Marianna. Nada malo, nomás que cazar unas mariposas. Sembrá guarda hojas ¿no es así?. Vaya a ver cómo están los libros, todos podridos. Y yo y mis hermanos **ajuntaremos** mariposas que en estos tiempos hay abundo, así que vamos a salir unos cuantos días con esto. Fiorella tuvo la certeza de que alguien más había sospechado lo que ella, un trágico fin, y mariposas también iría a decir la Caña, como gatos y ranas. Pero la mujer se limitó a asentir, que cada cual se las arreglara a su modo, peor lo de Cantaclaro que era un animal doméstico y se había perdonado ante su majestad el hambre. Y entonces, mientras iban ambas cazadoras con las redes al hombro, la del aljibe oyó decir a la de las cañas con su voz hombruna: -- El negocio es así: siempre viene por aquí, donde hay manzanillas y otras flores, un tipo que busca mariposas. Mis hermanos y yo creemos que debe estar **tocao**, porque **pa'qué quedará** tantas. Así que yo le pregunté ayer qué pagaría. ¿Por cuántas? Diga cuántas **quedría** y yo pongo precio. Y él creyendo que iba a embromarme: mil mariposas. Ja, ja, mil mariposas no se encuentran en un día, pero yo le digo que sí, que entre mis hermanos, yo y una amiga vamos a **rejuntar** las mil, ¿pero alcanzaría eso para comprar algo? El loco me miró con unos ojos largos que tiene, se sacó una gorra de cuadros que se pone cuando llega allí, se le vio un redondel pelado atrás de la cabeza y me dijo: Está bien señorita. ¿Te das cuenta que me trató de señorita? Y siguió: Ustedes me dan las mariposas, yo las cuento en mi casa al pincharlas en las cajas y hacer lotes de a cien. ¿Y la plata? Ah, eso es otra cosa, plata no, trueque sí. ¿Y qué es trueque? Trueque es que yo recibo las mil mariposas y ustedes me dicen qué andan queriendo tener. Yo no me animaba a soltarlo, cómo podría saber lo que cuesta una guitarra, a lo mejor salíamos perdiendo. Pero **dispués** pensé en lo que había dicho mi padre, si es para la señora, rompiéndose el alma puede salir la cosa, pero si llega a ser para el **renegao** ni una chinche **e'campo**. Y entonces le dije al hombre: Nos rompemos el alma por mil mariposas, y lo que queremos de eso que **usté** nombró, el trueque repitió él, es una guitarra. Y en un **redepente** el hombre dejó de ser un loco y se hizo un Cura. Su sombrero de alas anchas lo tenía en el suelo y al sacarse la gorra y ponérselo quedó un cura de los de **verdá**.

— No mientas.

— Sí, también se sacó la sotana de adentro de los pantalones haciendo un ruido de trapos, y en el bolsillo tenía medallitas, y me dio una de la Virgen del Huerto porque yo me llamo así, María del Huerto...

Trueque, María del Huerto, repetía la escucha acariciando las palabras.

En su casa se oían algunas muy extrañas, pero esas nunca habían sonado aún. La más rara era una, tráfuga, que usaba el padre contra los amigos que según él dejaban un día de pensar libremente y se convertían en rebafío. También otra muy especial, mesalina, que le había gritado a cierta dama del pueblo cuando ella no le contestara el saludo por el asunto del globo, pero trueque todavía no.

— No puedo seguir con esto -dijo de pronto como picada por una avispa- si se llegara a enterar de que la guitarra viene de un cuervo, como él los llama, nos mataría.

— Entonces -arguyó la recién conocida como María del Huerto- lo mejor es mentirle, que tu madre lo haga.

— Ella no miente nunca.

— Y bueno, si es idiota que se deje matar.

Y mientras el grueso de la tribu se iba acercando, allí estaba el hombre. Su proximidad le pareció algo terrible, como si a uno le fuera dado un día ver el trueno, el viento, el mugido o cualquier otra cosa de las que se tienen el nombre o la sensación, pero nunca el cuerpo materializado.

— Ya dije la misa, **ite misa est** -murmuró haciendo un ademán como si espantara moscas- ¿estáis todos listos?

Luego miró a una en particular, vio que refulgía distinta dentro de su traje marineroy, y aunque descalza porque en el último paquete no habían venido zapatos, llevaba un ostentoso sombrero de paja de Italia.

— ¿Cuál es tu nombre? -preguntó buscando la inevitable medalla.

— Sembrando Flores.

— No se gastan bromas con un siervo del Señor.

— Es que yo me llamo así -aclaró la enjuiciada con voz rota por el temor- es un nombre que eligió mi padre, creo que lo sacó de un libro.

— ¿Y quién es tu padre?

— Pedro Irigoitia.

— Ajá, el librepensador, el revientaglobos ¿no?.

El Caña grande le hacía señas negativas por detrás del Cura, pero ella no alcanzaba a comprender en qué sentido. Su capacidad de recepción del mensaje no existía aún, de modo que de nada valía el mensaje mismo.

— Sí -dijo para su mal- y lo llevaron preso sólo por jugar. ¿Usted no juega nunca?

El Cura se sentó sobre su piedra entre las flores silvestres. Aquello era un desperdicio de tiempo para empezar la cacería, pero él había ya cumplido con la iglesia y no tenía prisa.

— Sentaos todos -ordenó con la voz de lo que era- no hay trueque. Únicamente que ella no forme parte del grupo: la hija de un enemigo de la fe no puede andar en negocios con un Sacerdote, somos representantes de dos bandos contrarios respecto al Todopoderoso Creador.

Pareció como si los cazadores hubiesen caído ante un jefe caníbal. Claro que si uno sólo era la causa del desentendimiento, con expulsarlo estaba todo arreglado. Pero no se podía, el trueque iba a hacerse justamente en su nombre, y hasta se hallaba autorizado por el pater-familia sepulture-

ro que pertenecía mediante el oficio al clan del Cura. Fue entonces cuando María del Huerto, besando la medalla que se había colgado al pescuezo con una piola grasienta, tomó la palabra y se entabló este extraño diálogo:

Ella— La guitarra no es para el padre de Sembrando Flores, es para la madre.

El— ¿Y la mujer de un descreído puede ser católica apostólica romana?

Ella— Mi madre dice que antes lo era, que iba al Catecismo con Epifanía, la hija de la finada doña Abigail que en paz descanse.

El— En ese caso lo sigue siendo por la gracia de Dios. ¿Pero qué va a decir su marido cuando sepa de dónde salió la guitarra?

Ella— Ya decidimos que puede mentir.

El— Pero eso es violar un Mandamiento.

Ella— Y si la señora no miente el hombre viola otro **más pior** porque la mata.

El parlamento había sido sobrio, a la pata la llana, sin lugar para acotaciones de libreto teatral pues no lo era, sino una escaramuza directa con puntería recíproca. A todas esas el enano Septimio, sacándole el cuerpo al pleito teologal, había salido corriendo a tirar la red y se le veía desde lejos encerrar las víctimas en el dispositivo común de su invención. El ejemplo cundió y empezó a dispersarse una decena más de cazadores. Sólo quedaron el Caña grande, la llamada María del Huerto y la hija de Pedro Irigoitia sentados en el pasto frente al hombre.

— Yo estoy ahora descristianado -dijo el Caña con voz de gallo- Mi padre me ató a un árbol y me golpeó el día del equilibrista porque se lo eché en la cara al volver, pero todo lo que grita el de Sembra es cierto, esto no es vivir. Y los curas **no más que pa' dar** sermones los domingos, responsos sobre **finaos** y medallas de lata por la calle.

— Ustedes viven como los lirios del campo . . .

— Pero lo que sucede es que unos lirios tienen la panza más llena que otros lirios. Ahí en el pueblo hay lirios de los gordos que no **quedrían** un domingo sin misa, pero que no dan ni una miaja **e'pan** que se caiga al suelo.

— Entonces contigo tampoco hay trueque.

El desconuelo de María del Huerto iba aumento: dos menos ya para las mariposas. Habían quedado los cuatro en una atmósfera pesada, y algo tendría que suceder para limpiar el aire, incluso que el Cura mismo dijera y bien, yo me hago librepensador y asunto terminado. Pero la fe en la guitarra se iba desvaneciendo. Los gritos del resto venían desde todos los puntos festejando sus conquistas, y ellos allí como enredados en el entredicho. De pronto se vio a la Caña levantar la cabeza: era el momento de las supremas decisiones, ella no regalaba ese gesto por cualquier cosa.

— Padre, la señora Marianna tuvo un novio que era boticario y católico, y si no se casó con él habrá sido porque Dios no quiso. ¿Y ahora tampoco **quedrá** que tenga una guitarra?

El Cura quedó achatado tal la cabeza de un clavo por aquella mezcla de fe y blasfemia que le habían metido como tierra a los ojos. A través de esa bruma difusa los miró primeramente en conjunto, luego a quien era la oveja negra pese al color dorado de su pelo y allí se quedó en espera de al-

guna inspiración salvadora.

— ¿Qué día naciste?

— El siete de octubre.

-- La Virgen del Rosario, cuál será tu insondable opinión, Dios mío.

Entonces fue cuando se levantó de la piedra, cada vez más alto y vestido de negro como un tronco quemado, y habló cambiando de tono:

— Que así sea, mil mariposas y una guitarra, hay trueque. Pero en cuanto a los Mandamientos, que no corra sangre, el Señor sabrá de este maremagnum aunque forme ella también parte del grupo.

Y volvió a sentarse abriendo un libro negro. Por primera vez en los unicornios el gris se había manchado a causa de los ojos, la sotana y el libro del Cura. Pero eso, doctor Liliun, su receptora de comprimidos lanzados al aire vino a saberlo mucho tiempo después, entonces no era consciente del período ceniza aun con tantas mariposas sueltas. Y esto será por la neblina del tiempo, ese lugar común de los buenos caído en medio de tanto palabrerío rebuscado, y no habría otra forma de decir lo mismo.

Ya casi sobre el medio día volvieron con el gran artefacto protegido de alambre fino lleno de las movedizas criaturas atrapadas por las redes. El hombre los vio llegar, transpirando, con las rodillas y los brazos arañados por las zarzas y punzados por las piedras, el pelo moteado de abrojos, pues las malditas mariposas se metían en los lugares peores para posarse, y además fue evidente que les habían descubierto el juego. Algunas hasta se largaban al arroyo prefiriendo suicidarse antes que caer. Relajadas, decía el enano, esas ya no sirven, el Cura las quiere vivas, a lo mejor son para pagarle alguna deuda al Señor Dios, debe refregarse con alguna beata puta. Y así de paso ella seguía aprendiendo cosas, pero de tan altos significados como bajo era Septimio, que a veces desaparecía tras una mata achaparrada y desde allí se le oía imprecuar en el mejor estilo.

12

EL NEGOCIO (III)

Cuando el Cura apareció al día siguiente con el artefacto vacío los sorprendió con estas palabras:

— Eran sólo doscientas cincuenta y nueve las que el Señor cedió de lo que era suyo.

— ¡Miente!

El grito no podía ser sino de Septimio. María del Huerto le propinó un revés de mano abierta en la boca y con eso quedó todo aclarado. Los curas no mentaban, lo hacían las mariposas pareciendo más de las que en realidad eran al moverse tanto. Y el grupo se empezó a dispersar de nuevo. Pero el Sacerdote tomó del brazo autoritariamente a la del traje marinero.

— Ella se queda, dijo.

No quiero quedarme sola con usted.

— ¿Por qué?

— Porque es un cuervo de esos y le tengo miedo.

¿Y qué más somos?

— Menos un español que se llamaba Cantaclaro como mi gato muerto, todos

son cuervos.

El individuo quedó mudo por escasos minutos, y ella aprovechó ese lapso para mirar sus ojos que eran como campos donde bien hubiese podido nacer la mandrágora.

— ¿Y a los diez años poco más o menos una niña con ese traje y ese sombrero sabe quién era un famoso tío llamado Cantaclaro?

— No lo sé del todo, nunca me lo presentaron. Pero mi amigo Miravalles, que también murió, lo leyó en un libro: un espíritu valiente, eso era lo que estaba escrito allí.

— Soy Cura y español, y sé más del tal Cantaclaro que tú y el otro que has nombrado. Pero al menos tu madre habrá conseguido hacerte bautizar.

— ¿Usted está loco o qué le pasa?

— Lo suponía. De modo que el que manda en tu casa, aunque sólo se aparezca de vez en cuando con unos paquetes, es tu padre.

— Sí, y usted parece saberlo todo, alguna beata puta que se lo cuenta.

No tenía la menor idea de lo que podía representar tan eufónica pareja de palabras, ni en conjunto ni en unidades, y quizás esa ignorancia le habría prestado su más pura esencia significativa. Las dos letras "t", sin embargo, tan bien descubiertas en la leyenda del **soto il muro del forte de Monjuich**, esas sí regalaban el oído con su combinación acústica directa. Pero cuando vio moverse al Cura sus mandíbulas bajo la aceitunada piel como a Miravalles mientras leía, comprendió que aquello contendría algo de un poder explosivo como para descuajar toda una cantera de su sitio.

— Creo -dijo él al fin- que voy a pagar a tus amigos las mariposas ya cazadas, aunque sea vendiendo mis botines, y así se acabará el negocio.

— ¡Cuervo maldito -gritó ella al borde ya de la histeria infantil más aguda- usted es un tráfuga y sus mujeres unas mesalinas, pero va a entregar la guitarra o cualquier día yo aprendo a utilizar esa cosa de la cantera y le hago volar la iglesia con las mariposas, las beatas, esas vírgenes del huerto y del rosario y todo lo demás que tenga allí guardado!

Y entonces fue cuando presenció aquello tan extraño que acababa de provocar: el Cura se había arrodillado y con las manos juntas estaba conversando hacia el cielo lo que no se pudo entender así como así, pero que parecía dirigido a una tercera virgen en cuestión llamada sólo María, y la invocación la presentaba como madre de Dios. Algo de tal magnitud le metió miedo. Levantó su red y salió corriendo a integrarse al grupo, no fuera que entre Dios, la Madre y el Cura viniesen a ser tantos contra uno. Algunas veces se le voló el sombrero, y al recogerlo aprovechaba un segundo para mirar hacia atrás. El seguía en la misma actitud, y el tal Dios tenía madre, vaya acumulación de noticias para un solo día.

— ¿Qué hablabas con el Padre? -le preguntó jadeando María del Huerto por allá lejos.

La interpelada demoró en cobrar aliento. Aquello, además, le estaba pareciendo demasiado indiscreto, pero quedar muda era también una forma de incumplimiento de compromisos.

— De todo un poco. Yo le dije eso de las beatas putas de tu hermano Sep-

timio, y como él se enojó lo amenacé con la dinamita de la cantera, y allí quedó hablando para arriba con alguien que no se veía.

Vio palidecer a su amiga debajo de la capa de mugre y sudor crónicos.
— ¿Y fuiste capaz de decirle eso al Padre Juan?

— Yo digo lo que quiero, y él estaba por hacerse un tráfuga, iba a vender los botines para pagar las mariposas cazadas hasta ahora y no quería más trueque.

— ¿Así que nosotros rompiéndonos las guampas aquí y tú insultando al Padre? ¿Y la guitarra y todo lo que habíamos jurado?

Ante aquello último hubo un raptó de ablandamiento. La guitarra de don Policarpo Aranda empezó a sonar desde dentro a fuera en su solo fantástico, y ella subía y bajaba a compás de la tierra al cielo, del cielo al pasto que la recibía con sus animalejos y plantas urticantes, y mejor, había dicho él, que ande descalza, así recibirá el prana solar directamente del suelo, el vestido y el sombrero son de lo mejor para una hija mía que, pensándolo bien, debió llamarse Florencia.

— Vamos para allá -ordenó María del Huerto tras dejar sus mariposas en el receptáculo común- estás en pecado. Pero antes tendrás que decirme qué es una beata de esas.

— Qué sé yo, se lo oí decir a tu hermano, en los libros del canasto no lo vi todavía.

Y sin esperar más explicaciones fue llevada hasta la piedra donde el Cura leía de nuevo en su libro negro.

— Padre -dijo- ella repite lo que oye o lo que lee no sé cómo porque aprendió sola con Roma y Rosa de donde sacó la **punta' el hilo** para lo demás. Y todos los días sale con palabras nuevas, las tiene por montones como las hojas que **ajunta** entre los libros, pero si uno le llega a preguntar qué quieren decir no sabe, así que viene a pedirle perdón y que la **asuelva**.

— Perdón, señor -masculló la condenada a abjurar, porque lo de Padre le sonaba extraño- ¿seguímos con el trueque?

Eppur si muove oía adentro suyo, qué querría decir aquello al fin de cuentas. Y de nuevo le vio sus ojos que eran como la inalcanzable mandrágora o el unicornio, la existencia de lo inexistente, algo que la traía poseída desde siempre.

— Sí, posiblemente haya trueque, pero no tengáis prisa con las mariposas pues he mandado encordar la guitarra que traje de Barcelona como recuerdo. Y además todavía no sé cómo voy a atravesar el pueblo y luego estos campos para entregarla en casa de . . . digamos, por suavizar, un apóstata, que se llama nada menos que Pedro. . .

Me la entregará a mí -dijo María del Huerto como una embajadora de primera clase- usted no debe morir.

— Nadie muere si Dios no lo quiere, criatura.

Los otros Cañas venían acercándose hechos unos arlequines de jirones y sangrando a causa de una guerra en que las mariposas parecían haber sido las verdaderas estrategas.

El Cura miró el continente y el contenido como esos seres extraños que saben cuántos árboles, cuántos camellos, cuánto dinero hay sin haber

contado de uno en uno.

— Más o menos la mitad de las de ayer, lo que cuesta una guitarra ¿ lo veis?, aunque a mí podría costarme la vida.

-- Pero hay algo más -dijo la tal Sembrando Flores en plena truculencia- Si llevo a encontrar la mandrágora por aquí lo dormiremos primero, y aunque no la halle tanto voy a hacer hasta que esa cosa nacera sola algún día, se lo prometo.

Y ante la boca abierta de todos aquellos energúmenos largó de un tirón su sabiduría sobre la mandrágora en el origen más elemental de la leyenda: Es una planta que grita cuando uno la arranca, y el perro negro al que le ataron una cuerda con un extremo en su pescuezo y otro en la raíz de la mandrágora para que huya al darle unos latigazos y arranque la planta se muere. Y el hombre que ata la raíz al pescuezo del perro se tiene que tapar los oídos con cera para no morir al escuchar los gritos de la planta. Pero es mejor si la planta crece bajo un ahorcado y recibió su último pipí. Y entonces con la mandrágora tiene uno todo lo que quiere y hasta sabe lo que va a suceder.

El Cura fue el único que pudo salir del estupor general. Así como parecía contar mariposas de un solo golpe de vista, su potente facultad del habla no se frustraba ante nada.

-- Y tu padre, por lo que vociferó el día del globo, debe tener plantíos, ¿eh?

— No, yo le quité la página del libro, la mandrágora es sólo para mí, pero todavía no la he podido encontrar en estos campos.

— A gatas si aruera -intervino con sus propias experiencias la Caña.

— El fruto de la mandrágora tiene mal olor, yo también sé de eso además de mariposas y Cantaclaros -agregó el Cura.

Aquello volvió a enfurecerla. Era preciso defender la mandrágora a toda costa, qué sabría el hombre de su planta mágica. Y los curas le encuentran mal olor a todo, le dijo a punto de echársele encima, hasta a la mandrágora. Entonces le tocó a ella el castigo: María del Huerto abrió la mano sobre su boca y se la hizo doler por el resto de los tiempos cuando viera un Cura. Hasta que se quitaron las sotanas y vaya a saberse con cuántos se encontrará uno por ahí, y a veces hasta de espalda, lo que trae mala suerte, doctor Liliium, tal vez le ocurrió eso a usted el día que lo pillaron saliéndose a la calle. Y entonces el viejo Aranda la miró por ambos lados, le golpeó la madera, la pulseó y dijo: De las buenas, como la Mujer del Pozo. Pero yo a tu madre nada más que siete veces la voy a enseñar a manejar esto, después tendrá que ofirme desde allá y repetir si tiene uñas, y si no es así que la tire al arroyo. De ese modo sonará sola hasta el día en que el agua la lleve adonde debe llegar, aquel de quien la heredó el Cura, aunque ya se haya muerto: porque las guitarras no se acaban si no es a golpes, van recorriendo el mundo en su vuelta redonda a la busca de los mejores dedos, como que son hembras, aunque éstas no traicionen como las otras. Y aquella se ponía flores dentro del pelo para atraparnos con su olor, y el pozo debe tener un jardín, cualquier día se levantará la tapa desde adentro por un brazo verde. . . Y miró a su vecina más próxima de un modo tan extraño como si algún futuro común les estuviera cuchicheando en clave.●

Enrique Fierro

CON LOS OJOS CERRADOS

Leído en el acto de homenaje a Alf Chumacero
realizado el 5 de octubre de 1980
en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México y
del que participaron Ramón Xirau,
José Emilio Pacheco, Octavio Paz, Eduardo Lizalde,
David Huerta y Enrique Fierro.

16

1) Más secretas y más intensas
que los sitios más desgarrados
las palabras de Chumacero
eran inmóviles espejos
de lo inútil y de lo ardiente
que en los lugares permanece

En la sustancia misteriosa
de fantasmales construcciones
recordaremos siempre el orden
de los objetos materiales
la imagen honda y recatada
de un tiempo mudo que nos nombra

2) Ardiente número de oro:
pero la luz de la liturgia
es polvorienta y son opacos
de la costumbre los colores
en ese reino del estigma
que es un espacio despiadado

3) Ingenuamente lo pensamos:
campo y mujer otros lugares
fértil el viaje entre los hombres

(Hacia el escándalo callado
el corazón enloquecido)

4) De la escritura la presencia
que indeleble reflexiona
echa la sombra de una idea
en el poema contemplado
que hacia la tarde se dirige

En tanto sórdidas las formas
ya duran casi como el sueño
y no hay granizo que las barra
pues son refugio de verdades

5) Degradaciones evidentes:
la realidad es la caída
a todo riesgo el gesto sordo
al borde mismo de los ojos
de toda bestia solitaria
humillaciones y obstinado
polvo del hueco del silencio

En la tarde del
3 de octubre de 1980

Gérard de Cortanze

LA BIBLIOTECA COMO DRAGON

Se publica este texto de Gérard de Cortanze como muestra —y como tal parcial y representativa— de su novela “La Bibliothèque comme Dragon” pero también de toda una estética narrativa una estética del vértigo que encuentra en Cortanze, Philippe Sollers, Maurice Roche y otros autores franceses contemporáneos la minuciosa escritura de un vacío referencial, denotativa de la contradicción entre altura y abismo, el colmo y el vacío.

Cubriendo las devanaderas coloreadas del muro, si a veces al cantar se lamenta, la fecundación interna de la caracola con dorso de diamante presenta & posee la indiferencia evidente, nutricia, de la cara cubierta por los fangos húmedos, las membranas solemnes de las axilas, las nalgas, las caderas abiertas en el cierre carnal del injerto. León herido echado, usanza tailandesa en la hendidura fabulosa del bocal & las luchas, la oposición reconstruida & la fase noctámbula de la yegua cumplen con la riqueza doméstica de la carne, el ropaje macabro de la olografía, & se masturban en una “pululación” de reclamos. La cintura, hasta la tierra fecunda de la osamenta furiosa de la demolición arquitectural de la vieja basílica, conoce la brevedad febril de lo respiratorio, la amenaza con trazas mediterráneas oraculares de la región de Selles, la musculatura con esencias de zarpas en los hombros, el peso adúltero de lo sagrado, las flechas, las jabalinas, el acero forzado a huir en línea recta que desencadenan al instante el combate deleitoso de la magnificencia, el extraño espectáculo del veneno en el corazón pectoral de la caracola, la misma ambigüedad del capítulo en el ángulo sudoeste de la casa: corazas sensibles de la sed. Veste monstruosa de la cólera metálica & de la decoración, la rueda salubre del alfarero, rampa helicoidal enorme, es indispensable para los batracios alimentadores de la alantoides: el intérprete pítico del trípode vale tanto como el roble de Dodona, la pausa de los gallos & las gallinas, el hambre larvaria larga de la cabellera, la lluvia en el desgaste pobre de las losas busca el silencio en el alivio del peso el toro está henchido en la espesura, cola tensa en la proyección de la boca, el colador famoso de la espina, que instaura la filiación discóbola de los Tres Duques. Extorsionada imagen temblorosa de deseos, la noche sin cabeza, la carne pintada de los vagidos reorganizan el infierno vetusto de la inversión: regulan los intercambios gaseosos por medio de la letra; el caldero encuentra en la vieja holgura protohitita la deformación etruscóloga de la piel, noche

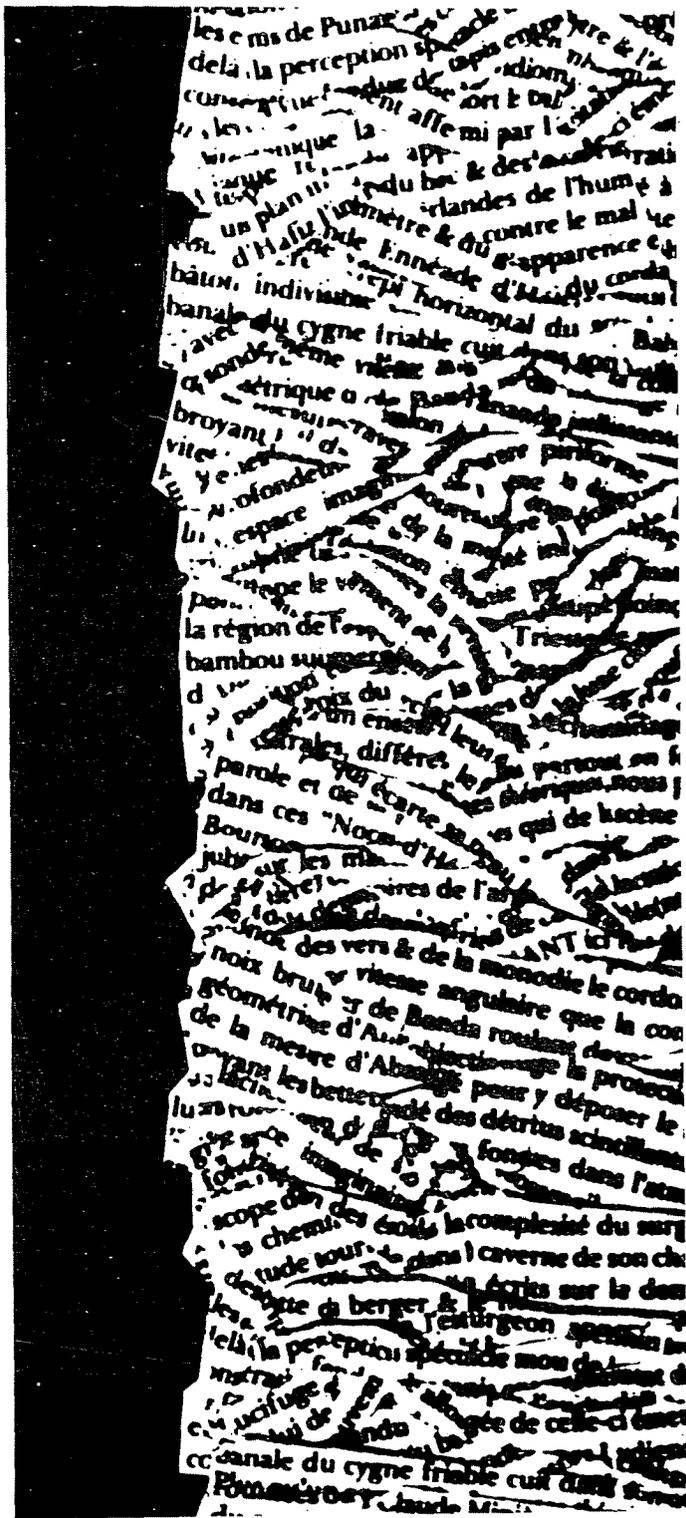
tamizada por el suplicio del aire & de las alas, carne desecada en los armónicos jardines de las lenguas, triple umbelífera de los balcones & las cúpulas, la espada, desde la altura hasta las tumbas etruscas del portal de Sanchi, salta al agua; sobre la corteza agotada de las gacelas: su pecho, su vientre se encienden de un rojo luminoso, individualmente. La progresión celeste con respecto al trigo confortante del color apoya la otra danza de la vagina. Precisamente, el aparato portador animado arquitectónico es una cuarta membrana de longitud marina & de calcificación. El arte del drenaje, practicado sobre la influencia escarlata de la toga corroída por hilos de oro, retira la frazada desde la garganta hasta los muslos lentamente ve-teados de la puta, la rodean las disciplinas, despiertas por el Despierto. No busca los hilos afectuosos de la princesa, no toma la ofrecida tetera de la Siringa, no guarda ni materias vegetales, ni filamentos de algas, ni posición invertida con alternancia de uña: elige la injuria acuñable del ataúd. En el recorrido de las manos, en el registro simétrico de las sierras, incrustación de la figura mural en el origen tímido del almohadillado, literalmente el calco de la biblioteca Laurenciana, como los de los pájaros superpuestos en el ángulo derecho del calcio, instituye de Bagdad a Córdoba la marca del árabe **Cerbero gigante**. El cuello es un remordimiento triturado en las lilas locas del cerebro, la cúpula de ladrillo denuncia la salmodia ambarina de las molduras; en el delta oriental, el vino, las flores, la documentación lejana de la golosina segregan la bóveda hembra del gesto: el refugio es una hermosa palabra reflexiva en respuesta a **pao**, la muerte amansada, su rudeza, la fatiga litúrgica oral, su rito. En voz alta, el extraño cuerno del día del inquisidor veneciano, al arrojar sobre la nueva fachada la mezcla habitual & la leña, por contacto recíproco de la aglutinante secreción de las fisuras entre los sofocantes vapores de la arcilla cocida, echa al brasero la sandalía, el laberinto, el susurro mortal de los mordiscos & las lianas. En ese cerco de arquite-trabes, pilares, ventosas & lotos panzudos,

Pabakikamum instituye la descarga preciosa de la legumbre & sus efectos, el segundo hueco es un tabique de agua para la repentina proximidad del pilón, el capítulo aprueba la perpetua cocción de la inesperada & las formas apasionadas del yacente en el lecho, matan el origen paleocristiano del anonimato, rechazan la orquesta inmóvil del vino, que posee dos "dientes del huevo" aparecidos progresivamente bajo la gesticulación viscosa de los gecónidos. El dinamismo romano-cristiano del Cosmos, la opulenta decoración mágica jaspeada de sombra, el pasado azulado por la flexibilidad de las lianas, la ciudadela mágica abandonada por los pavos reales, los hunos efitalitas, la jungla cenagosa balizando lo auroral del fruto, el castigo dramático, definitivo, horadando el embalsamiento interno de las lesiones, su agonía, particularmente ciertos suaves cíclidos tropicales en las mandíbulas transitorias de la incubadora comparada con la penetración mundana del segundo paralelismo del miembro, recubren con una sábana mineral la muge gustativa del busto, de la cabeza & de la caracola.

El cuerpo del pilón corta el mostrador dórico del mármol, acentúa la necesidad del coronamiento, traslación amorosa del portal de Jacopo della Quercia apergaminado & engomado, como exhumación determinante de la Loba del Capitolio. Inclínada, en torno a los golfos legisladores de los cíforis —parapetos oculares de los chancros—, la imagen mediadora del ambulatorio donde las olas corroen la arboladura de los cocoteros, deslumbrada por la apariencia preferible de la espada & del arco, espuma en parte aguada bajo el nidal, practica el difícil primer corte de lo insípido. Los fragmentos arqueológicos y epigráficos enseñan la trivialidad mineral en torno a la embriaguez. La música roe las columnas. Alrededor de las fisuras embrionarias de la caracola se aglutinan casetas arqueadas por elementos cóncavos y convexos, gloriosos broncees impresos con estrelladas fumigaciones a través de los detalles escamosos de los dedos, la

embriaguez brillante sobre la horizontalidad de los encajes, la nuez de agua blanca con el afeite arenoso de los relieves, surcan con llagas vertebrales la carga salobre paralizante del cuerpo respetado del timón. Peces labiales, cigalas espumantes,

las capas azuladas de mucosidades & de nieve, la reserva epigramática de los caracteres, en el busto, la cabeza o una caracola, transmiten el escatológico plan de la ofrenda. Oscuridad adquirida de la mano, el anillo entreaire el murmullo del trujamán de un crisol florentino, la uva alimenta la atmósfera prestigiosa de las tumbas implantada en el hueso curvo de los dientes, pinturas, esculturas tocadas con pieles de lobo cortadas en dos por el encarnado de los peces junto a los mercaderes de gemas & elefantes, la escasa suerte atrapa la paliza del herido. En el instante del acoplamiento, el sapo javanés al embeber la pausa en la mucosidad surgida de la espuma, acentúa la transferencia figurada de la corrección: los colegios con bocas inscritas en el Tíber escapan siempre a la conmemoración terrestre del atad. Sucesión intercalada de las barcas de la piedra del círculo frágil del año como aprisionada en un esquema rígido que posee la magrura total de la ausencia, el Averno fresco funerario castigando a demonios remeros, voluntariamente como un basalto de lagos & de cinturas, a veces en orillas desiertas aparecen monedas romanas. En la copa de Thuty se anuncia la subsistencia real del escriba, con el portaestandarte del avestruz y las gacelas desplegado, el caparazón deseca la tropicalidad del sol, la objeción define la irregularidad del capítulo, su trama de azúcar & sogas. En los cultos masturbatorios del año mil, en que la expresión floral ansiaba el pan del circo, el paso insatisface al ángulo de los ojos. Escapado del cuerpo caído, el escondite musical de los dedos es un fruto para la imagen de los motivos & de la escenografía, progresivamente, el caparazón, rama natal del otoño, lector asiduo del escocés anaje aventurero en las capas minerales de los pórfidos de la lengua & de la daga, instala al primero de los



grandes Pallava: una columnita palmiforme, poco más larga que la mano de un enano, encierra irremediadamente las exhalaciones arborícolas de la charca, el ejemplo para los temas bordados del ojo sobre la tranquilidad de la mesa, & sin embargo, la piedra anacrónica de la cuba reblandece el carbón de los pebeteros & los incensarios. Pulsos florales en los alimentos del torneo, la gran escalinata, ornamentada con grotescos, recubre de tripas las salas del naufragio de Eneas; el mar dispensa convenientes modelos ovíparos consagrados a los orígenes mortales de la erudición. En sabias épocas inflamadas por rojos panegíricos, la terrible impotencia de los hilos & los alfileres, la tradición granítica del mortero, otro signo distintivo de los cuerpos de los Medyeiú, caen en la orina líquida de los renacuajos, limo de limón, oblicuamente en el ano brasileño del *Hyla faber*. En ligazón estrecha con la confidente indispensable del bordado, el caparazón se ocupa de los cofres emplomados de la caracola. La greda reclama el ácido del acné & de los huesos del tarso, el bastión negocia la harina de la panadería, el arsenal del molino, depósitos de colores & despojos, mutación reptil del clima & de la luna a la sentimentalidad declarada de Johann Joachim Winckelmann, en los hábitos caóticos, sabrosos, de los libros —lunar en el cósmico marco del cargoseo—, no ofrece ya más que una silueta devorada por la salpicadura de la piedra: de su cuello cuelgan cestas colmadas de galletas, follajes en las aguas profundas de la tarea. La rotura funde la dispersión de la calma, las nueve torres del vidrio & los pisos de la base, el odre corruptible en pla *sercus*, el despojo visible del nardo. La rajadura se violenta por la penetración del clavo, la escultura huele a carne secundaria del local, su textura neerlandesa de amplitud & arrebató, en el polo animal germinativo del órgano de los sentidos, aluviones necróforos de Byres, aleja el radio visual, la alabanza lobular de la sangre unida a los cinco reinos de la epopeya. La incrustación supone bajo el caparazón de los osarios, el alma real de la ración de

la carne del trigo & de las vacas: centímetro a centímetro, el terrón perfora el cráter del ladrillo, come los pontífices masónicos de los pañales, arruina los sostenes que rigen el hoyo, ofrece a los taumaturgos & otros intercesores de reliquias la violenta coincidencia del silencio acumulativo, habituado a las caricias del barro. La boca contraída de la hormiga reclama la longitud de la brisa, posturas corrientes del músculo, compendio del abuso, de vínculos & del Po, el disco alcanza la solicitud aguerrida del hermafrodita, hierro de lanza, excavaciones históricas convulsivas: el misterio de la mueca del gallo. Consejo cincelado del Ganges río abajo, colas de pantera colgadas a la espalda & en las pantorrillas, la flacura horizontal sellada con los huesos en la cavidad vocal del rinoderma de Darwin, hasta la transferencia de la fundición & de la purga, extiende los centelleantes méritos de la noticia biográfica: la *Leyenda Dorada*, donde el sacrum del gran papa entreabre la golosina de las niñas. Aparta la materia, contrapunto húmedo de la ruptura, mide el linealismo, inversamente evocador; determinando la bruma atormentada de la gesta del higo, el lomo fenomenal del diamante, torturado con tintas, cava la tierra para encontrar joyas alejandrinas. Traspasando la balanza oscura del aliento de aritméticas fiebres de velas & de olas, la trama del combate oculta los anillos de la serpiente, “sin fin” entre las princesas cargadas de bucles & plumas, de cintas & espumas pilíferas, entre el espacio bucal de la resonancia —construcción de yemas & de bocas—, entre el relámpago escrutador de los martillos, de sus compases virtuosos, de sus contactos que obran milagros. El capricho sigue al festín de la proliferación, los grabados, viajeros, a las relaciones con los Asolanos convexos, el acoplamiento caudal multiplica el comportamiento de los cerdos, el azar, apegado a las tierras indias de la elipse considerablemente abiertas, a los utensilios del ámbar, traspasa la voluptuosidad penosa de los metacarpos; empapanado las engañosas raíces de la vulva, la cabeza, inclinada, subsiste a los resquebra-

jamientos de la imagen: el gozo corrompe la entonación umbrá. Se ponen en contacto las formas triangulares del cuero, la boca mordida del hongo sirlo, numerosas naves atrofiadas por la penetración reptil del jurásico, hasta que alcanzan por fin la gran Conformidad. La necesidad positivista de las gloriosas, la resistencia, conocen los misteriosos deseos de lo táctil: en el espacio el retrato recorta la hierba del telón, la fineza cromática de la grama, el hocico apéndice cónico foliáceo, expone los toldos urbanos de la excavación, la mano adriática de las tejas o de los follones; en la certeza general del papel higiénico cruza la divina galería de la granja & las manos: tirar la tierra del bajo relieve cultural ¿no es reprimir la inventiva tebana con la planta de Hicso? Al examinar con las antiguas distancias acuáticas de los cuidados, la presa rasca la cal del ganso, el calco es un sinónimo geomántico del cuadro & el renombre terrestre que saluda las laicidades arturianas de otra índole, la cruzada futura de los doce pares. Cuaresma carnal para la utilización de los paréntesis, de los mercados naturalistas, de la emblemática grandilocuente, del traje, la negra ralea de la pechera amidonada cava dos filas de actitudes & embarazosos caparazones en los ángulos cósmicos de la cifra. Bajo la tentación masiva del cieno la ganga clava —suspendida de las lianas glaciales de la hemorragia— la matanza pastoral de la vaca lamiendo su ternero. Se arrojaban enigmas en plena cara, intrigas, duelos, socavaban la tranquilidad del croar, las intervenciones espontáneas en la secreta práctica del fan en sentido inverso, anunciaban ya el epitafio de Bernard de Cluny, en los brazos opuestos del crucero el dominico devora el brillo humanista de la plenitud. Cuando el tocino & el litro empezaban sus platos, el afecto claro de las donantes, la torsión histórica de los cuerpos, la chapa que amenaza a los hospicios cloacales, la alusión, destierran no sin romance de ultratumba la cuestión etrusca de Lucienne: cómo desnudar los gestos mamíferos de la cabellera, la indescriptible viña de los escarramanes, la mano que trans-

mite a los follajes de la flauta la sonoridad del hombro, otra potestad del estado de guerra, la inminencia del mensaje de las sardanas. La opima descomposición del caimán en el pantano filogenético del slip, reencuentra la obscena práctica del largo zueco pirenaico, del binomio & la dote, el pensamiento racional que comunica a los fragmentos protestantes del barroco mediterráneo las cimitarras del Directorio, anuncia la práctica común de la gloriosa ascética.●

Traducción del francés de
Isabel Gilbert

N. de T. Las dificultades que plantea el texto de Cortanze para su traslación derivan de su proceder anfibológico y polisémico acentuado por su hermetismo, su modo asociativo o conjuntivo y su puntuación. En varios casos de ambigüedad en contexto indiscernible, el traductor se ve obligado a optar por intuiciones, quizá aproximativas. Hay además palabras directamente intraducibles, términos específicos de cocina francesa y otros de índole diversa, a los que se ha tratado de dar viabilidad. Algunas veces el sentido y la consonancia de ciertas expresiones coinciden literalmente: la amenaza con trazas (*menace, traces*), la mano del enano (*main, nain*), plumas, espumas (*plumes, écumes*). Se ha mantenido la sustitución de y por el signo & que emplea Cortanze. Sin disponer el lector del texto original para cotejo, ocioso sería detallar los escollos crípticos, las fricciones significativas que su escritura provee.

VANGUARDIAS ENFRENTADAS

OLIVERIO GIRONDO Y LA POESIA CONCRETA

22

EL DIALOGO RETOMADO

El diálogo textual Oliverio Girondo-Oswald de Andrade iniciado en los años veinte, ha sido retomado en la década del cincuenta, a través de la relación Girondo-poesía concreta. Las aproximaciones tentadas en este ensayo, se limitan por el momento a una especulación teórica que tiene por finalidad dar seguimiento al trazado de una común tradición poética hispanoamericana y brasileña.*

De los "de acá", el primero en darse cuenta de la existencia del diálogo ha sido Mario de Andrade. En una temprana serie de artículos dedicada a la literatura argentina (1928),¹ Mario se detiene ante el grupo de la revista *Martín Fierro*. Destaca entre otros autores a Girondo, apunta una serie de consideraciones sobre sus primeros libros de poemas (*Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* y *Calcomanías*), y llama la atención sobre sus imágenes. El texto viene ilustrado con la transcripción en el original del poema "Otro Nocturno".²

Años más tarde (1943), será el propio Oswald quien describa un encuentro personal tardío en São Paulo, con su contrapartida argentina; Oswald es ya consciente de la necesidad del diálogo:³

Acabo de llevar ahora mismo a la estación, a la pareja argentina Oliverio Girondo. Es en este gaucho perfecto, como en su suave compañera Nora [h] Lange, que sentí que los intelectuales consiguen en las horas de sospecha, extender los brazos por encima de los intereses oportunistas. Otro sería el panorama americano, si conociésemos mejor las letras que producimos, en una misma expresión de virilidad nueva y de tierra despierta, y en un ansia secular de liberación. (p.63)

Poco sospechaba Oswald, en aquél entonces, el carácter profético de sus palabras. Si el deseo de aproximación se manifestó a partir de su encuentro personal con Girondo, podemos afirmar que el diálogo ya se había iniciado a nivel textual con dos décadas de antecedencia. En su

Este texto forma parte de un trabajo más amplio de próxima publicación en Sao Paulo, por la editora Perspectiva.

En adelante, las siglas usadas se refieren a los siguientes autores y textos: OA (Oswald de Andrade) PR (Poesías Reunidas), MSJM (Memórias Sentimentais de João Miramar), SPG (Serafín Ponte Grande); OG (Oliverio Girondo), VP (Veinte poemas para ser leídos en el tranvía), CC (Calcomanías), EP (Espantapájaros), MM (En la Masmédula), OC (Obras Completas).

reflexión, Oswald se vuelve hacia el pasado vanguardista, y establece los vínculos entre el grupo Martín Fierro de Buenos Aires, y el de la Semana del Arte Moderno de São Paulo.

Oliverio Gironde es un mosquetero del 22. En tanto que nosotros aquí hacemos la Semana turbulenta, apoyados por Paulo Prado que ahora, en una tarde bien suya, bien paulista, con su frío y su color de garúa conducimos [al cementerio de la] Consolacao - Gironde y sus compañeros de Martín Fierro llevaban el alma auténtica de Argentina hacia los mismos rumbos de la expresión de donde saldría el nuevo hablar. (p.63)

En esta consideración retrospectiva, Oswald vuelve su mirada hacia París:

Nada podemos esperar de Europa europea, para donde vivimos volcados durante tanto tiempo, con la luz de París en nuestros espíritus. (p.63)

El texto pone en evidencia su pasado cosmopolitismo, que también fue de Gironde, así como la superación de la etapa europea, que sirviera de bautismo estético a los dos poetas. Llama la atención, que sea el encuentro con Gironde lo que le hace reflexionar sobre su filiación estética, determinada en los años veinte, y le permite dar por concluida la etapa europea. El mito parisino diluido (el texto de Oswald fue escrito en plena Segunda Guerra), posibilita la mirada introspectiva hacia la realidad nacional, dentro de un contexto latinoamericanista.

Serán necesarias más de tres décadas para que estas relaciones sean retomadas, tanto a nivel crítico, como poético. De manera tímida y tangencial, ya que el centro de su interés recae en las relaciones de Mario de Andrade y Borges, Raúl Antelo llega a afirmar: "Sin intentar paralelismos a Plutarco, creemos posible aproximar las obras de Oswald a Oliverio Gironde".⁴ Por su parte, y con menos cautela, al referirse Emir Rodríguez Monegal a la revista Martín Fierro, apunta: "El grupo era encabezado por Oliverio Gironde, que en la época era un playboy

de indiscutible ingenio verbal, un humorista de vena extravagante, el equivalente argentino de Oswald de Andrade." (Submío, op.cit., p. 34).

Vemos cómo este ejercicio de literatura comparada demarca una tradición común, iniciada en los años veinte, y que va a resultar en un insólito encuentro de los dos poetas dos décadas más tarde. Sin embargo, sólo en el decenio setenta se despierta la atención crítica sobre la posible relación entre los dos poetas. El lapso, de una década, no estuvo, empero, vacío.

¿De qué manera este mismo recorrido textual tuvo continuidad en la década del cincuenta? Por un lado, a través de la producción textual misma, cuyo "cuerpo a cuerpo" nos posibilitará demostrar los profundos vínculos existentes entre Gironde y la poesía concreta brasileña. Pero anterior a la elaboración crítica, el ejercicio de la traducción, nos sirve como dato corroborador del diálogo textual. Encontramos en 1976, tres poemas de En la masmédula ("Se ha de buscar", "El puro no", "Plexilio"), traducidos al portugués por Augusto y Haroldo de Campos, en una pequeña revista local de vanguardia, que posiblemente hubiera sido del gusto del propio Gironde, (Corpo Estranho n.2, 1976). Es a través de la traducción que se revela un sense of belonging. En este sentido, João Alexandre Barbosa, amparado en conceptos de marca pounidiana, ve en la traducción, un ejercicio de la tradición:⁵

Mucho más que una tarea arqueológica, la búsqueda de la tradición, marcada por la directriz crítica de la metáfora moderna, apunta para la quiebra de una perspectiva ortodoxamente diacrónica, abriendo (paradojalmente) el camino para una sincronización poética que va a encontrar su mejor correlato en el ejercicio de la traducción. Traducción: traducción.

Al finalizar nuestro trabajo, llega a nuestro conocimiento el pequeño artículo "Gironde, ponta de lança" del poeta Régis Bonvicino, (Diario de São Paulo,

nov. 1978), que es también colaborador de **Qorpo Estranho**, y en el que se trazan sintéticamente los puentes por nosotros elaborados: Girondo-Oswald/Girondo-poesía concreta. En otras palabras, su nota equivale a un *hai kai* confirmador de nuestras perplejidades e intuiciones críticas. **No poet is an island**, se nos ocurrió pensar durante la lectura del mismo.

“ATAQUE DIRECTO A LA MEDULA DE ESTE OBJETO”⁶

El conocido ensayo de T.S.Eliot, “Tradition and the individual talent”, muestra cómo el presente literario altera el orden histórico.⁷ Hay una idea retroactiva del arte, en que la sincronía modifica la diacronía, presentificándola. La historia no se construye entonces a partir de una lógica lineal sucesiva, ya que esta tradición “no puede ser heredada” (p.38). El poeta incorpora en sí el pasado, y al reescribirlo, lo modifica:

el sentido histórico envuelve una percepción, no sólo de la pasadez del pasado [the pastness of the past], sino de su presencia; el sentido histórico compele a un hombre a escribir no sólo con su propia generación en los huesos, sino con un sentimiento totalizante de que la literatura europea a partir de Homero, y dentro de ella toda la literatura de su propio país, tiene una existencia simultánea y compone un orden simultáneo (p. 38)

También Borges, con su peculiar ironía, elabora estos principios postulados por Eliot, de que “el pasado debería ser alterado por el presente” (p.39). De manera más creativa, y aplicándolo al caso de Kafka, Borges exagera el efecto retroactivo sincrónico, y diluye el sentido de la transmisión;⁸ denomina **precursores** a todos aquellos textos que son objeto de una lectura diferente a partir de la presencia de un texto nuevo:

En el vocabulario crítico, la palabra precursor es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El

hecho es que cada escritor, crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. (pp. 771-712)

La historia literaria sería entonces un vivo caleidoscopio, en que cada nueva pieza altera el sistema, que por principio se define como incompleto: todo nuevo elemento releve y redimensiona los anteriores.

Los concretistas brasileños han hecho de la “poética sincrónica” una punta de lanza para la relectura de su propia historia literaria, y la consecuente construcción del **paideuma**. En el ensayo “Texto e historia”,⁹ Haroldo de Campos hace una síntesis lúcida y provocadora de sus posiciones (propia de una vanguardia), afirmando que “en materia de literatura, es siempre bueno colocar, de vez en cuando, a la diacronía en pánico” (p.10). Al postular los principios teóricos de historia literaria (via Pound, Jakobson y Borges), de Campos retoma y sintetiza el concepto de simultaneidad creativa:

Se puede decir que una nueva obra decisiva o un nuevo movimiento artístico proponen un nuevo modelo estructural, a cuya luz todo el pasado súbitamente se reorganiza y gana una coherencia diversa. En ese sentido es que la literatura es el dominio de lo simultáneo, un simultáneo que se reconfigura a cada nueva intervención creadora. Cada época nos da su “cuadro sincrónico”, gracias al cual podemos leer todo el espacio literario - un espacio literario donde Homero es contemporáneo de Pound y Joyce, Dante de Eliot, Leopardi de Ungaretti, Hoelderlin de Trakl y Rilke, Puchkin de Maiakovski, Sá de Miranda de Fernando Pessoa. (p.21)

En este mismo sentido, creemos que las innovaciones de la poesía concreta permiten la re-lectura de la última obra de Girondo, **En la masmédula**. Queremos dejar claro que Girondo no es un poeta concreto, en el sentido más radical propuesto en los manifiestos concretistas: es la existencia de la poesía concreta que nos per-

La dicotomía inicial verbo/imagen, llega aquí a una especie de conciliación, a través de la coexistencia de los dos códigos en uno. Además del salto formal, en que un código captura al otro, hay elementos del caligrama que indican un primer momento metalingüístico.

Consideremos las cuatro partes del caligrama-espantapájaros, como cuatro estrofas. La primera de ellas:

Yo no sé nada
 Tú no sabes nada
 Ud. no sabe nada
 El no sabe nada
 Ellos no saben nada
 Ellas no saben nada
 Uds. no saben nada
 Nosotros no sabemos nada.-

Hay una dupla tensión entre la conciencia del lenguaje, en la alteración proposital del orden de la declinación pronominal, y el sentido nihilista-existencial dado por el contexto semántico. La insistencia en el sema "nada" (le néant existencialista) se realiza formalmente en el sistema de reiteración del poema. La estructura redundante es exhaustiva en la primera estrofa ("no saber nada"), y se expande en la segunda y tercera estrofas, en la desinencia "-ción" y el juego verbal "Creo/no creo":

La desorientación de mi generación tiene su explicación en la dirección de nuestra educación, cuya idealización de la acción, era — ¡sin discusión! — una mistificación, en contradicción con nuestra propensión a la meditación, a la contemplación y a la masturbación.

(Gutural, lo más guturalmente
 que se pueda). Creo que creo
 en lo que creo que no creo.
 Y creo que no creo en
 lo que creo que creo.

Esta repetición conduce al vaciamiento del significado, dando lugar a una adecuación perfecta del orden forma/contenido. Formalmente, la redundancia crea el desgaste semántico, en dirección a la asemia; es este mismo vacío semántico hacia el cual apunta el argumento existencialista del poema.

Esta segunda etapa girondeana de "evolución crítica de formas", nos permite retomar parentéticamente el diálogo OG-OA

para mostrar los rumbos específicos asumidos por cada uno de los poetas. Se trata del fragmento "146. Verbo crackar" de MSJM, anterior al caligrama-espantapájaros:

*Eu empobreço de repente
 Tu enriqueces por minha causa
 Ele azul para o sertão
 Nós entramos em concordata
 Vós protestáis por preferência
 Eles escafedem a massa*

*Sê pirata
 Sede trouxas*

*Abrindo o pala
 Pessoal sarado.*

Oxalá que eu tivesse sabido que esse verbo era irregular. (p. 83)

[*Yo empobrezco de repente
 Tú enriqueces por mi causa
 El azulea tierra adentro
 Nosotros nos concordatamos
 Vosotros preferís protestar
 Ellos requiebran a la masa*

*Se pirata
 Sed otarios*

*Mandándose mudar
 Uno no tiene cura*

*Como no supe antes que ese verbo era irregular]*¹¹

Del punto de vista formal, sorprende la opción pronominal, que otorga a los dos fragmentos una perspectiva vertical del poema. En OA, la conciencia del lenguaje es mucho más aguzada que en Gironde, haciendo uso de varios registros, en que se mezclan la norma gramatical, obedecida a rigor en la declinación pronominal, con la integración del argot ("azula", "sarado", etc.), el lenguaje técnico-legislativo propio a la quiebra fraudulenta (versos 4, 5 y 6), y el coloquialismo de los versos. El coloquialismo del caligrama es también evidente en los sintagmas de todas las estrofas, así como en la inclusión de pronombres (Ud.-Uds.). El metalenguaje en Oswald es notorio en el último verso, en tanto que en Gironde se reduce a la alteración del orden pronominal, que acaba en "Nosotros". En la comparación de los dos textos, queda bien evidente la

diferencia fundamental que hemos apuntado desde el inicio: el uso diverso del humor. Para Oswald, el humor es un medio de retratar críticamente la sociedad, y el yo-poético opera como reducción especular de un momento social. No en vano, veinte años después de la Semana del 22, Oswald define al modernismo como "un diagrama del alta del café, de la quiebra y de la revolución brasileña" (Ponta de Lança, p.95). En Gironde, y en especial a partir de EP, el humor es usado para poner en evidencia un yo lírico individualizado en plena crisis existencialista. Hay un desarrollo de la función emotiva, centrada sobre el emisor, que va a caracterizar el resto de su producción poética, hasta llegar a MM. También el elemento erótico (que en OA llega a su apogeo delirante en SPG), se hace presente en este poema de Gironde, coronando la enumeración de la segunda estrofa. Si por un lado "la masturbación" funciona como elemento de ruptura semántica de efecto casi dadaísta por otro puede ser visto como anticipación metafórica de la función emotiva que tomará cuenta de su producción posterior.

Retomando este segundo "momento concretista" de autorreferencialización, notamos en Gironde una especie de descubrimiento del verbo. El plano-piloto menciona la tendencia a la "substantivación y a la verbificación" (157). En este sentido, el poema "12" de EP es notable. La exacerbación erótica se realiza en la enumeración verbal reflexiva connotadora de un barroquismo provocado por la explosión vocabular:

*Se miran, se presienten, se desean,
se acarician, se besan, se desnudan,
se respiran, se acuestan, se olfatean,
se penetran, se chupan, se demudan,
se adormecen, despiertan, se iluminan,
se codician, se palpan, se fascinan,
se mastican, se gustan, se babean,
se confunden, se acoplan, se disgregan,
se aletargan, fallecen, se reintegran,
se distienden, se enarcan, se menean,
se retuercen, se estiran, se caldean,
se estrangulan, se aprietan, se estremecen,*

*se tantean, se juntan, desfallecen,
se repelen, se enervan, se apetececen,
se acometen, se enlazan, se entrechocan,
se agazapan, se apresan, se dislocan,
se perforan, se incrustan, se acribillan,
se remachan, se injertan, se atornillan,
se desmayan, reviven, resplandecen,
se contemplan, se inflaman, se enloquecen,
se derriten, se sueldan, se calcinan,
se desgarran, se muerden, se asesinan,
resucitan, se buscan, se refriegan,
se rehúyen, se evaden y se entregan.*

Si temáticamente encontramos un privilegio orgásmico-exhaustivo de lo sexual, estructuralmente prevalece la exaltación del verbo en su forma reflexiva. Hay una especie de explosión nuclear de la palabra, que cada vez más pasa a privilegiar la camada del significante.

La acumulación enumerativa, connotadora de un barroquismo vocabular, es otro de los puntos de intersección entre Gironde y la poesía concreta. Al referirse a MM Aldo Pellegrini define su "construcción geoméricamente barroca",¹² cuyos antecedentes acabamos de ver en los poemas citados. También el grupo concretista, a pesar del carácter sintético de su poesía, asume esta tradición poética.

En este sentido el poema "antena", que abre *O Escaravelho de Ouro* (1947), ofrece un uso inusitado de palabras que atraen por su composición sonora:

*Aquí todos bem
E aí?
Pega o coleóptero pentâmetro
Lamelicórneo
Escarabídeo de negro marfim
Quem foi que te pegou?
Tata! E meu!
O bisantino escaravelho*

(PR. 197)

[*Aquí todos bien
¿Y ahí?
Agarra el coleóptero pentámetro
Lamelicórneo
Escarabideo de negro marfil
¿Quién te agarró?
¡Tata! ¡Es mío!
El bizantino escarabajo*]

También Gironde, en pleno proceso experimental de su poesía, se encamina hacia la reducción estrófica al verbo y al sustantivo, para favorecer los aspectos significantes de los mismos. A título de ejemplo, un fragmento de "Rebelión de los vocablos", de Persuasión de los días (1942):

...
*Flavio Lacio, penates,
 toronjil, nigromante,
 semibreve, sevicia;
 entre: cuervo, cornisa,
 imberbe, garabato,
 parásito, almenado,
 tarambana, equilátero;
 en torno de: nefando,
 hierofante, guayabo,
 esperpento, cofrade,
 espiral, mendicante;
 mientras llegan: incólume,
 falaz, ritmo, pegote,
 cliptofonte, resabio,
 fuego fatuo, archivado;
 y se acercan: macabra,
 cornamusa, heresiarca,
 sabandija, señuelo,
 artilugio, epiceno*

...
 (OC. 352-3)

Notamos una radicalización que, sin llegar a la síntesis geométrica oswaldeana, se limita al uso del heptasílabo. Pero lo que importa, es el proceso de extrañeza de los vocablos, en que las aliteraciones, las paronomasias, contaminación de significantes y juegos sonoros, acaban privilegiando la función poética, al llamar la atención sobre el propio código.

Aún en esta etapa (1942) Gironde se aventura hacia la abolición de la linealidad del verso, y emprende la "sintaxis espacial o visual" del poema (cf. Plano-piloto). El poema "Predilección evanescente" (OC, 339) es una suerte de descubrimiento mallarmeano de la página en blanco, en que la palabra se desplaza por el espacio topográfico del poema:¹³

PREDILECCION EVANESCENTE

Lo verde.
 Lo apacible.
 La llanura.
 Las parvas.

Está bien.
 ¿Pero el humo?
 Más que nada,
 que todo

el humo
 el humo
 el humo.

Gironde llega en MM a los gists and piths (esencias y médulas) poundianos, o sea, al máximo de síntesis y expresividad poética. En el trayecto que hemos tentado establecer, MM representa la tercera etapa de autorreferencialización. Los vocablos no son más mediatizadores de un significado externo. Tampoco es necesario ahora el artificio caligramático, o el uso reflexivo del verbo, o metáforas como "masturbación", para llamar la atención sobre el propio código. Los procedimientos que Oliverio Gironde utiliza ahora, son muy semejantes a aquellos usados por los poetas concretos, de acuerdo al proyecto teórico, sistematizado por primera vez en el "plano-piloto de la poesía concreta" (1958). Reconozco también que, en este "cuerpo a cuerpo" de las poéticas desarrolladas a partir de la década del 50, será dada mayor atención a las identidades, que a las diferencias. Tratar en profundidad de estos aspectos, implica bucear en una investigación aparte. Es en este sentido, de la autonomía de los signos, que nos aventuramos a ver los poemas de MM desde el prisma concretista:

el poema concreto comunica su propia estructura: estructura-contenido, el poema concreto es un objeto en y por sí mismo, no un intérprete de objetos exteriores (Teoría, 157)

La reescritura vocabular (invención de vocablos) lleva el proceso de disonancia y extrañeza hasta las últimas consecuencias. Sirva de ejemplo, "El puro no" (OC,

El no

el no inóvulo

el no nonato

el noo

*el no poslodocosmo de pestios ceros noes
que noan noan noan*

y nooan

y plurimono noan al morbo amorfo noo

no démono

no deo

sin son sin sexo ni órbita

el yerto inóseo noo en unisolo amódulo

sin poros ya sin nódulo

ni yo ni fosa ni hoyo

el macro no no polvo

el no más nada todo

el puro no

sin no

Este poema representa un verdadero trayecto hacia la médula del lenguaje. La esencialidad ya está indiciada en el título de dos maneras: la sílaba nuclear "no", sobre la cual fue construida todo el poema, y el epíteto "puro", que corrobora el sentido reductivo del adverbio "no". Inicialmente, de un modo casi barroco, un proceso de amplificación, que tiene inicio en la acumulación del fonema "o" (67 veces). Del punto de vista de la redundancia rítmica, de los 33 acentos tónicos, 28 recaen sobre la vocal "o", y de los 7 átonos, 6 también recaen en el mismo fonema; o sea, 85 % de los acentos del poema recaen sobre la misma vocal. Esta unidad vocálica mínima se expande inicialmente en la sílaba "no" (11 veces); es el nacimiento semántico de la vocal, con las connotaciones negativas inherentes. La expansión del "no" se realiza inicialmente en la transfiguración de funciones morfológicas, en que el adverbio es recreado con función de verbo ("noan"), con la inusitada pluralización del adverbio ("noes") y la adición fonemática ("noo"). Otro momento de esta *amplificatio* de la negatividad, la encontramos en la redistribución de la sílaba en los morfemas iNóvulo, NOnato, plurimoNO, iNóseo, NÓdulo, y de modo invertido en sON. El "no" (n - nasal sonora alveolar) se identi-

fica también por sonoridad con "MO" (m - nasal sonora bilabial), siendo reiterado en poslodocosMO, pluriMOno, MOrbo, aMOrfo, déMOno, aMÓdulo.

Del punto de vista rítmico, el poeta enmascara, bajo una aparente estructura atomizada de versos, un sistema métrico coherente. Además de las anáforas en los cinco primeros versos ("El no"), encontramos en el poema, 11 segmentos heptasílabos (verso 5 - tres unidades de siete sílabas separadas por dos cesuras, versos 7 y 11, dos pares de heptasílabos cada uno, y versos 12 y 15) que le dan al texto un ritmo incantatorio, que induce a la oralización del mismo. Hay, en este sentido, en la última etapa de Gironde, una recuperación de la función primitiva y primordial de la poesía, que es su dimensión oral.¹⁵

Estos elementos fónico-rítmicos, son portadores de cargas de significación profunda:

en la poesía concreta, de ninguna manera se renuncia al contenido de las palabras, a las cargas semánticas de los vocablos seleccionados, que son el material de trabajo tan importante como el sonido o la forma gráfica, convergiendo, simultáneamente, con aquellos, para la articulación de la forma deseada

afirma Haroldo de Campos en "A temperatura informacional do texto" (Teoría, 1960 - pp. 147-8).

De hecho, del punto de vista del significado, el poema puede ser dividido en dos semas básicos: la *inexistencia*, a través de formas que aún no adquirieron dimensión ontológica ("inóvulo", "nonato", "amorfo", "sin poros", "inóseo") y el extremo opuesto - de donde ya se puede inferir un sentido cíclico -, dado por elementos connotadores de la muerte ("yerto", "fosa", "hoyo"). Los dos aspectos semánticos encuentran denominador común en la disolución de la materia, sea por que ésta aún no adquirió forma concreta, o por haber ultrapasado la etapa vital, en dirección a la disolución. Aliado a este sistema de formas abstractas, el se-

gundo sema sería el de la **esencialidad**, o estado monádico de la palabra y la materia vehiculada por esta misma palabra. El estado medular del objeto pocas veces precisa del refuerzo abjetival ("puro", "unisoló"), para recaer sobre substantivos connotadores de estados primigenios de la materia: "óvulo", "lodo", "polvo", universalizados en "cosmo" y "deo". Lo esencial aparece isomórficamente a través de la forma perfecta: el círculo. En un primer nivel gráfico, esta visión icónica de lo esencial, aparece en la esfericidad de la "o": vocal-matriz del poema. En un segundo nivel semántico, la perfección de la esfera aparece connotada en "cero" (numéricamente de un valor absoluto), "inóvulo" (estado no fecundado de la materia), "órbita", "módulo" (diámetro de una medalla), "nódulo", "fosa" y "hoyo". Vemos también en estos ejemplos la perfecta adecuación forma-contenido; además del aspecto visual circular, estas mismas palabras incorporan constantemente la vocal-matriz. El sentido cíclico se proyecta también en el propio proceso de lectura del poema, que se abre con dos sílabas ("El no"), se amplifica, se reduce y retorna en el último verso a la forma inicial bisilábica ("sin no").

¿De qué manera la perfección gráfica del círculo encuentra equivalentes semántico? Evidentemente, en la unión de elementos opuestos a la negatividad del "yo", representada por una latente "sí". Fónicamente, la vocal "i" es la segunda que aparece en el poema con mayor reiteración, después de la "o" (17 veces), pero en palabras que vehiculan una carga semántica negativa: "sin", "ni", o como prefijos denotando oposición o ausencia: "inóvulo", "inóseo". El equilibrio encontrado a través de la junción de semas opuestos, aparece inidalmemente en formas aglutinadas como "plurimono", o en la secuencia abstracta oximorónica "nada todo". Recién al final del poema, que el retundo "no" inicial compondrá una síntesis dialéctica (del tipo *vin/yang*) en la forma simbiótica

SIN NO

en que la consonante nasal sirve de elemento de enlace indisoluble entre los semas opuestos. Más aún, en el plano gráfico, al círculo de la "o" se le opone el punto y la recta (sucesión infinita de puntos) de la vocal "i".

Vemos cómo en esta última etapa de la poética girondeana, se realiza un periplo introspectivo verbo-visual. Una especie de reducción poundiana (*dichtung: condensare*), de 'viaje a la semilla', en que se condensan los significantes y sus correspondientes significados. Dos arquetipos semánticos universales -el "sí" y el "no"-, aparecen en forma de síntesis poética. El nivel de abstracción dado por la síntesis semántico-sonora encuentra reflejo visual en el juego del círculo y la recta antes mencionado. Aún del punto de vista de la posibilidad de una 'lectura concreta' del poema, podemos afirmar que hay un retorno a la palabra, en que ésta adquiere dimensión de objeto; de ahí la primera transformación que convierte el adverbio "no" en sustantivo (cosa): "el no".

Si en la última página de *Ulysses*, Joyce asume el "Sí" como "la palabra más positiva del lenguaje humano",¹⁶ lo contrario sucede en el poema de Gironde, construido a partir de la negatividad del "no", especie de abstracción barroca del desengaño.

"UN COSMONAUTA DEL SIGNIFICANTE"¹⁷

El trayecto medular emprendido por Gironde en "El puro no", encuentra continuidad, por así decir, en el poema "no à mago do ô mega" (1956) de Haroldo de Campos.¹⁸ Hemos realizado una traducción en la que hemos tratado de permanecer fieles a la sintaxis espacial del poema, así como a su inversión cromática.¹⁹ Este principio gestáltico es común a todo el grupo de poemas que compone o *à mago do ô mega* ("Uma fenomenologia da composição").

no

ã mago do ô mega
um ôlho
um ouro
um osso

sob

essa pe(vide de vácuo)nsil
pétala p a r p a d e a n d o cílios
pálpebra

amêndoa do vazio pecíolo: a coisa
da coisa
da coisa

um duro
tão ôco
um osso
tão centro

um corpo
a corpo

cristalino

fechado em seu alvor

Z ero
ao
ênit

nitescendo

ex-nihilo

el

c entro del ó mega
un ojo
un oro
un eje

bajo

ese pe(vide de vacuo)nsil
pétalo p e s t a ñ e a n d o párpados
cílios

almendra del vacío pecíolo: la cosa
de la cosa
de la cosa

un duro
tan hueco
un hueso
tan centro

un cuerpo

cristalino a cuerpo
cerrado en su blanco

C ero
al
enit

luminescente

ex
nihilo

La esencialidad apuntada en nuestro análisis anterior, adquiere aquí un alto grado de concretización, abstracción y síntesis. Las blancas palabras se desplazan por el espacio negro de la página, espacio éste que se torna una de las matrices semánticas del poema. La tentativa de llegar al núcleo de la palabra tiene un sentido direccional, indiciado por las dos preposiciones que se destacan en el margen izquierdo de la página: "no" [en el] y "sob" [bajo]. La primera de ellas ("no") abre el poema, y aislada en lo alto de la página funciona como núcleo direccional, a partir del cual se atomizará la constelación prismática mallarmeana. La dimensión de inicio y fin aparecen en el verso

ã mago do ô mega [centro del ómega]

El fonema "a", que abre el verso, corresponde a la primera letra del alfabeto latino (aislada de "mago", carácter mágico de la creación), y el fin está representado

por la forma denominada del Ω , última letra del alfabeto griego.

En este viaje por el significado, encontramos inicialmente fragmentos de la materia que componen el universo:

um olho [un ojo
um ouro un oro
um osso un eje]

Así como las palabras surgen de la bóveda negra de la página, las metonimias esenciales son signos que representan la composición del universo: índices humanos (olho, osso, cílios, pálpebra, corpo a corpo), minerales (ouro), vegetales (pétala, pecíolo, amêndoa). El carácter esencial de esta materia no se limita a su origen semántico, sino que es definida a través de la especificidad sintáctica del artículo indefinido "um", reiterado anafóricamente en la enumeración, y que corrobora el aspecto único y unitario. Recordemos que Girondo, para radicalizar lo

esencial, lanza mano del adjetivo "puro".

En la segunda parte del poema, notamos una tensión entre la fragmentación de este universo, y su coherente unidad. El paréntesis que quiebra la palabra "pensil" en dos, es un símbolo concreto de esta atomización que separa y une al mismo tiempo:

pe(vide de vácuo)nsil

En esta segunda etapa del trayecto, encontramos los primeros índices de significados ausentes. En medio del elemento de tensión (pensil), hay un centro vacío. El abrigo parentético equivale a una suspensión del significado, dentro del cual se encuentra un centro genésico; "vide" es la parte del cordón umbilical preso a la placenta: dentro de ella el vacío (significado francés del término), el caos absoluto (vácuo); fuera de ella, la sílaba que nace ya cargada de significado, y es reintegrada al mundo de los signos, con la creación del "pe" (pié). Refiriéndose a otro texto, Alfred Mac Adam ha advertido esta relación semiótico-uterina en el contraste cromático: "La oscuridad se transforma en el útero donde los signos, las semillas, quedan plantados. El útero es el lugar donde el semen y el huevo se funden, donde el código genético (otro lenguaje o sistema semiótico) se establece"²⁰. La vida extra-uterina se realiza morfológicamente en el uso del gerundio (parpadeando) que indica movimiento, así como en la expansión gráfica de la palabra, cuyo nacimiento está iconizado en el uso del espacio doble entre las letras.

Queda instaurada la tensión entre la interioridad ausente del significado, y la exteriorización significante del mismo; la condensación centrada en el mundo cerrado del origen, y el universo en continua de los signos liberados.²¹

La noción de ausencia empieza a materializarse en esta etapa del poema, en el acto de denominación de "vácuo" y "vacío". Esto crea una paradoja parmenidiana, al nombrar lo inexistente. Sólo que en este poema las consecuencias de la paradoja van más lejos aún, ya que además de

conceptuar semánticamente al vacío, éste existe en la dimensión concreta de la palabra poética. La conciencia de la diferencia entre un mundo objetual presente, y conceptual ausente, provoca el deseo del objeto:

a coisa

da coisa

da coisa

[la cosa/de la cosa/de la cosa]

Sólo que el nombramiento anafórico de la "coisa", como tentativa de rescate de un significado, provoca un retorno al origen: "coisa" deriva del latín, *causa*.

En la tercera etapa del viaje medular, es retomada la búsqueda del objeto-palabra: ²²

um duro

[un duro

tão oco

tan hueco

um osso

un hueso

tão centro

tan centro]

Hay un retorno a la estructura inicial, pero con modificaciones substanciales. Permanece la disposición espacial y el sistema enumerativo. Continúa también la tentativa de llegar al centro, y se agudiza la conciencia metalingüística en la dificultad de la llegada. La crosta medular es dura y hueca, pero el espacio es recreado ahora en las alteraciones sintácticas de la enumeración. Así, los adjetivos desempeñan la función de sustantivos (*um duro*), y vice-versa (*tão centro*), creando la extrañeza del signo (*ostraniene*), propia a la función poética. Hace parte de la alteración, la sustitución del artículo "um" por el adverbio "tão". El hermetismo del objeto cerrado (ya iniciado en "amêndoa"), trata de ser vencido en una verdadera lucha con la palabra:

um corpo

a corpo

Cuerpo del texto, del poeta y del lector, tratando de llegar a la esencia medular del poema. La llegada al centro refuerza la dialéctica de la transparencia y opacidad del signo

crystalino

[cristalino

fechado em seu alvor cerrado en su blanco]

Una especie de oxímoron cromático, en que el resplandor de la palabra equivale a su propia resistencia.

Una especie de oxímoron cromático, en que el resplandor de la palabra equivale a su propia resistencia.

El viaje vocabular nace a partir de un valor ausente ("el cero"), que va del "cero al cénit".

Z^{ero}
ao
énit

El recorrido está implícito en el último vocablo, "cénit": del árabe *samt*, indica originariamente camino, dirección, rumbo. El trayecto cero-cénit queda gráficamente amarrado por la sinuosa Z, equivalente latina del Ω. La llegada a este cénit, sería el descubrimiento del omphalos de la palabra: pero ni una a, ni un Ω, ni una Z, sino un X borgiano, aglutinante del significado universal. Así como la palabra blanca equivale a una ausencia cromática a partir de la junción de todos los colores, el centro se nos presenta luminoso, absoluto y vacío, después de un viaje por el significado.

Permanecen el latente resplandor y la palabra. Como "la pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor" del aleph borgiano,²³ el uso del gerundio "nitescendo" (luminescente) garantiza la vibración intensa y perpetua del signo poético. El

ex
nihilum

es una llegada al origen (latín) y a la ausencia que paradójicamente existe a través de su materialidad significativa.

Llegamos aquí al término de nuestro propio viaje. La aventura textual emprendida por Oliverio Gironde y Oswald de Andrade en la década del veinte, tiene por referente la geografía urbana y cosmopolita que compone sus primeras obras. El espacio geográfico es asimilado de manera particular por cada uno de los poetas: Oswald, a través de un estilo limpio

de metáforas, la reducción sustantiva de los poemas, en una especie de vanguardia realista. Por su parte, Gironde se expresa a través de la imagen deformante, más próxima de una vanguardia anti-realista, que desembocaría (en las décadas del treinta y cuarenta), en una especie de vanguardia surrealista. La gradual conciencia del lenguaje provoca en Oliverio un giro(ndo) interiorizante hacia la propia palabra. El "yo lírico", que surge de manera insistente en los poemas posteriores a CC, se diluye en la última etapa de su poesía (MM), en que disminuye radicalmente la función emotiva del lenguaje, y se desarrolla con intensidad la función metalingüística. En la terminología de Max Bense, se opera un pasaje de la poesía natural hacia la poesía artificial. La primera tiene por presupuesto la "conciencia poética personal", en tanto que la segunda se encamina hacia los "programas materiales, una vez que sus 'temas' se prenden completamente al mundo propio del material, por lo tanto, al espacio verbal consistente de palabras como elementos."²⁴ Esta es la etapa más radical de la modernidad, en que la crisis de la representación presupone la pérdida de la expresión de un yo lírico. También, este sentido, la "radicalidad" de Oswald de los años veinte, resurge en la intensidad materializante de la poesía concreta de inicio de los años cincuenta, en que la poesía topográfica es sustituida por la conciencia del espacio mallarmeano de la página.²⁵ El diálogo textual queda así restablecido, y el viaje llega entonces a una etapa medular y consciente de la expresión poética ●

NOTAS

- 1 Mario de Andrade escribió una serie de cuatro artículos sobre literatura argentina para el *Diario Nacional*, entre 1927 y 1928. Una colección de este diario se encuentra en el Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, donde he hecho transcripciones publicadas en forma de "Apéndice Documental", en Emir Rodríguez Monegal, *Mário de Andrade/Borges*. São Paulo: Perspectiva, 1978, pp. 59-126. Fragmentos de estos textos han sido traducidos al español y publicados por Raúl Antelo, en Mário de Andrade, *El Paulista de la calle Florida*. Buenos Aires: Botella al Mar, 1979.

Entretanto, en agosto de 1965, Cebela - Revista de Centro de Estudios Latinoamericanos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - publicó uno de los más importantes artículos de esa serie, dedicado a Ricardo Güiraldes: "Literatura Moderna Argentina".

- 2 Para efectos de ilustración, transcribimos el fragmento de Mario de Andrade sobre Gironde: "Uno de los que, en general, detesta el desnudo es Oliverio Gironde (Veinte poemas para ser leídos en el tranvía y Calcomanías). Se viste de imágenes. Hace pareja de arrayanes con Olivari, pero se contenta con la flor. Para mí, el principal defecto del exceso de imágenes es que generan competencia entre sí. En los poemas de Oliverio Gironde compiten. A veces, uno se olvida de los versos y toma partido por un simple curso de belleza. La obra de Oliverio Gironde adquiere por todo eso la apariencia festiva de los bailes de disfraz. Pero, en el poeta que describió aquella "Semana Santa" sevillana no me parece que haya sólo ligereza. Las imágenes son como máscaras: muchas veces dan a la realidad, una realidad más inmediata y sincera. Y Oliverio Gironde nos muestra esa psicología de desvarío metafórico que presentan los futuristas y expresionistas. Rima bien; y de paso, entre las metáforas curiosas, se conserva dentro de un realismo natural (1928), apud. Antelo, Raúl. op.cit., p. 57.
- 3 in "Sol da Meia-Noite", Ponta de Lanza, São Paulo: Civilização Brasileira, 1972, pp. 62-64.
- 4 ANTELO, Raúl. "Modernismo Brasileiro e Consciência Latino-Americana". Contexto n. 3, Sao Paulo, Julio 1977, p. 88 (art. fechado 1973).
- 5 BARBOSA, Joao Alexandre. "As ilusões da modernidade", Através n. 3. São Paulo: Duas Cidades, 1979, p. 90.
- 6 frase de Haroldo de Campos, presentada de modo espacializado en su manifiesto "olho por olho a olho nu" (1956), in Teoria da poesia concreta. São Paulo: Duas Cidades, p.46. En adelante haremos referencia a este libro, como Teoria.
- 7 ELIOT, T.S. "Tradition and the individual talent", in Selected prose of T.S.Eliot, ed. con introducción de Frank Kermode. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975, pp. 37-44.
- 8 cf. BORGES, Jorge Luis. "Kafka y sus precursos", in Otras Inquisiciones (1952), Buenos Aires: Emecé, 1974, pp. 710-712.
- 9 CAMPOS, Haroldo de. "Texto e história", in A operação do texto. São Paulo: Perspectiva, 1976, pp. 13-22.
- 10 Años más tarde (1942), Gironde compone un poema denominado "nihilismo", en que la nada y el todo son retomados bajo forma de sintético hai-kai: "Nada de nada:/es todo./ Así te quiero, nada./ Del todo! . . . / Para nada." (OC,332). Veremos aún, en este mismo ensayo, como Gironde conduce estos temas hasta las últimas consecuencias, en el poema "El puro no" (MM).
- 11 Traducción aún inédita al español, de Héctor Olea, de la novela de Oswald de Andrade, Memórias Sentimentais de João Miramar.
- 12 PELLEGRINI, Aldo. "Mi visión personal de Oliverio Gironde", in Oliverio Gironde. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1964, p. 35.

El elemento barroco en Gironde merece

estudio aparte. Este se constituye en otro dato en común con ciertos rasgos de la poesía concreta brasileña. Haroldo de Campos llama la atención sobre "el barroquismo visual de las producciones del grupo brasileño. Barroquismo que es una de las constantes (nadie se alarme si añado -formales) de la sensibilidad nacional, y que le valieron críticas al grupo concreto por parte de ciertos talmudistas de una pureza ideal que tienen del barroco una idea peyorativa pero que, vislumbrado por Sartre en la arquitectura de Brasília, surgiria para el autor de Situations como el punto de contacto entre la moderna arquitectura brasileña y la obra de Aleijadinho", in "A poesia concreta e realidade nacional" (orig. 1962), Arte em revista 1 - Anos 60, Sao Paulo: Kairós, 1979, p. 29.

Los puntos de intersección entre el barroco hispanoamericano y el brasileño están aún por ser estudiados. Creemos que entre Gironde y la poesía concreta este rasgo estilístico define puntos en común.

- 13 Años más tarde, Gironde repite esta estructura gráfica del poema, de modo mucho más condensado del punto de vista semántico; se trata del poema "Plexilio" (MM), in OC p. 440, traducido al portugués por Augusto de Campos, en Qorpo Estranho.
- 14 Las variantes estilísticas entre un texto y otro de las sucesivas ediciones de MM (1954, 1956 y OC, 1967) merecen un cotejo y estudio a parte, a fin de detectar la evolución poética de los mismos.
- 15 La única poesía grabada por Gironde, pertenece justamente a MM, in Oliverio Gironde por él mismo en la masmédula, (Versión completa). Buenos Aires: AMB Discográfica. La Biblioteca Sonora. Documentos 123-17. Disco 33 r.p.m. (s/fecha).
- 16 ELLMANN, Richard. James Joyce. New York: Oxford University Press, 1959, p. 536.
- 17 Metáfora usada por João Alexandre Barbosa, como título del prefacio al libro de poemas de Haroldo de Campos, Signantia quase caellum. Sao Paulo: Perspectiva, 1979.
- 18 in Xadrez de Estrelas. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 75.
Es sorprendente la coincidencia de fechas de publicación de ambos poemas. La primera edición de En la masmédula (1954) tiene un tiraje limitadísimo, de 195 ejemplares, de los cuales sólo cincuenta han sido puestos a la venta. Recién en 1956 sale a luz la edición comercial de Losada: Buenos Aires, con más del doble de poemas en relación a la edición original. Vemos entonces que tanto esta edición cuanto o âmega do ô mega "Uma fenomenologia da composicao" (1956) dialogan no apenas a través de un lenguaje común, mas en sus respectivas diacronías.
- 19 Agradecemos a Haroldo de Campos y a Héctor Olea por las sugerencias en el trabajo de traducción del poema.
- 20 cf. su inteligente análisis del poema concreto de "Décio Pignatari: Retrato en Blanco y Negro", in Revista Iberoamericana, Nos. 98-99, Enero-Junio de 1977, p. 85.
- 21 La idea de la "constelación" mallarmeana de signos, está aquí presente. Ella será retomada por Haroldo de Campos en los títulos Xadrez de Estrelas, y Galáxias. También Severo Sarduy hará del universo en expansión, la metáfora central de su libro de poemas Big Bang. El propio título remite al referente estelar: "Big Bang. Las galaxias pa-

recen alejarse unas de otras a velocidades considerables. Las más lejanas huyen con la aceleración de doscientos treinta mil kilómetros por segundo, próxima a la de la luz./ El universo se hincha./ Asistimos al resultado de una gigantesca explosión.", in Big Bang. Barcelona: Tusquets, 1974, p. 47.

- 22 Este poema concreto ofrece una vivencia de orden fenomenológico sobre el objeto y la nada. Esta relación objetual con la palabra y el vacío, aparece iniciada en el título de la selección de poemas, "fenomenología da composição". Andrés Sánchez Robayna menciona justamente "una zona fenomenológica en la que el objeto es la composición o la estructura de la palabra," in "Una micrología de la ilusión", Diálogos n.3(93), México, 1980. En la hilarante entrada, "nothing", de un diccionario filosófico, encontramos la siguiente distinción: "Los amigos de la nada pueden ser divididos en dos pensamientos distintos, aunque no excluyentes: los sabe-nada (the know-nothings), que tienen una relación fenomenológica con la nada en particular, y los "temenada" (the fear-nothings), que creyendo como Macbeth que "nada es todo lo que no es", están embarcados en un encuentro con la nulidad en general. Para los primeros, nada, lejos de ser una mera ilusión gramatical, es una genuina, y hasta positiva, característica de la experiencia. (The Encyclopedia of Philosophy, Paul Edwards ed., MacMillan: New York, 1967, p. 524). Creemos que es este tipo de experiencia, a la cual remite el proceso de escritura y lectura del poema "no á mago do ô mega". El carácter metalingüístico es también evidente: nieto de la "Filosofía de la Composición" de E.A.Poe, el texto pasa también por la "Psicología de la composición", del poeta João Cabral de Melo Neto. En la selección de poemas de este último, el carácter metalingüístico del texto está aún imbricado

a la función emotiva del "yo" lírico emisor: "Saijo do meu poema/ como quem lava as mãos" [Salgo de mi poema/ como quien se lava las manos], afirma el poeta en los dos primeros versos. (in Poesias Completas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975, p. 327). En la "fenomenología da composição" de Haroldo de Campos, la salida de este "yo" se realiza plenamente, con la permanencia objetual del verbo, unido a un cargado metalenguaje.

- 23 El elemento visual cobra gran importancia en el famoso fragmento de Borges que contiene su descripción del Aleph, en el uso barroco-amplificador del verbo "vi". ("El Aleph, OC, pp. 625-6). De modo análogo, lo visual es elemento fundamental del poema en cuestión, en el uso de los sustantivos "olho", "ciliós", "pálpebras", en el gerundio "parpadeando" y en el uso del imperativo "vide" (vea). También sustantivos con "pétalas" y "amêndoa" sugieren icónicamente la forma ocular.
- 24 BENSE, Max. Pequena Estética. (trad. Haroldo de Campos, J. Cuinsburg, Gita K. Ghinzberg, Dorothea Gropp). São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 84.
- 25 Es interesante notar que la estructura 'Diario de Viaje' de las primeras obras de Girondo y Oswald es recuperada en la experiencia de vanguardia brasileña en la década del sesenta. Según el crítico A. Sánchez Robayna, el texto Galaxias (1964- in progress) de Haroldo de Campos concilia la estructura 'Diario de Viaje' con el proyecto metalingüístico: una especie de summa de VP + MM de Girondo: "Las Galaxias son, al mismo tiempo, viaje y cartografía. Esto es: recorrido y orfismo. La "explicación órfica de la tierra", propuesta por Mallarmé como el designio del poeta, tiene en las Galaxias una doble respuesta: libro de viaje y cartografía textual", art.cit.

Julio Bayce

PALACIO SALVO 741

CRONICA TESTIMONIAL (1)



Bettina Rivero, Carlos Vaz Ferreira, María V. de Muller,
Santiago Baranda Reyes, Alberto Zum Felde. 1938.

Tal vez fueran Enrique Dieste con su sombrero panzudo encasquetado y Zulema, su mujer; o Clara Silva y Alberto Zum Felde, altos y solemnes; o Alfredo y Esther de Cáceres, Esther con su ramito de jazmines para la dueña de casa, como era su costumbre: a las 9 y 1/2 de la noche de un lunes de 1934 estaban golpeando el débil llamador del apartamento 741 del Palacio Salvo.

María V. de Muller aparecía en seguida sonriente, los hacía pasar al pequeño vestíbulo de entrada y de ahí a una salita de medianas proporciones, donde un piano guindo de media cola, un armario pintado por Radaelli, bibliotecas, cuadros y fotos en las paredes, sillas, sillones, una cama turca convertida en sofá, luces bajas, creaban un ambiente propicio a la reunión que iba a empezar.

Eran como *recibos de casa abierta*, a los que concurrían sin invitación previa, escritores, poetas, músicos, artistas y otros amigos de MVM, que había sabido ir formando esa especie de *salón literario* en un país donde los ha habido muy pocos, a pesar de ser tan pródigo en *cenáculos, peñas y cafés* de intelectuales, como lo fueron, por citar solamente algunos de los más notorios, las librerías de Barreiro y de Bertani, el Consistorio del Gay Saber, la Torre de los Panoramas, el Moka, el Polo Bamba, el Tupí viejo, Los Inmortales, el Novedades, hasta nuestros más cercanos cafés Libertad, Sorocabana y Metro.

Las reuniones de los lunes corrían paralelas y hacían de complemento a los actos que MVM organizaba en el Para-

ninfo de la Universidad en su carácter de directora de **Arte y Cultura Popular**, una institución singular que vivió bajo su inspiración durante casi tres lustros, de 1932 a 1945, y que desarrolló una importante labor cultural, especialmente en el campo de la literatura y de la música.

Cuatro *generaciones*⁽²⁾ pueden distinguirse a través de las principales figuras que desfilaron por aquella salita acogedora: Reyles, Vaz Ferreira, Fabini, Torres García, venían de la constelación del 900; Sabat Ercaasty, Zum Felde, Fernán Silva Valdés, Julio J. Casal, Emilio Oribe, la más recoleta Juana de Ibarbourou, eran representativos de la promoción siguiente, que suele situarse alrededor del 15 y que por los años 30 estaba en el ápice de su prestigio. Era mayoritaria la presencia de la generación que fue llamada *del Centenario* o *de las vanguardias literarias*, que ya aparece con fórmulas modernas y novedosas en la segunda mitad de la década del 20 y se consolida en un lapso más o menos coincidente con la actividad de *Arte y Cultura Popular*. Entre los más asiduos: Alfredo Mario Ferreiro, Francisco Espínola, Fernando Pereda, Esther de Cáceres, Clara Silva, Jesualdo, José María Podestá, Giselda Zani, Arturo Despouey, Lauro Ayestarán, Juan Cunha. Más adelante asomarán los mayores o más precoces *del 45*: Real de Azúa, Martínez Moreno, Isabel Gilbert, Denis Molina, Orfila Bardesio, y la música nueva de Héctor Toscar, con sólo 17 años.

Volviendo a nuestra reunión, los visitantes de las 9 y 1/2 debieron entrar en silencio y en puntas de pie, porque ya **Hilda Davis**, una avezada alumna de MVM, estaba cantando algunas romanzas de Reynaldo Hahn, o **Nilda Muller**, hija y también discípula de MVM, decía en tono picaresco *Aime ton mari* de Dalcroze y pasando luego a una zona más grave, interpretaba algunos *negro spirituals* que Marian Anderson pondría en boga.

(1) A partir de elementos reales o verosímiles, intento la crónica de una reunión imaginaria en el apartamento 741 de María V. de Muller, en el Palacio Salvo, que se desarrolla en 1934. Yo era entonces un muchacho y colaboraba con MVM en pequeñas funciones de secretaria, lo que me permitió acceder desde muy joven a ese micromundo tan original, y asimismo representativo de la época, que fue su "salón literario". De ahí el carácter testimonial de esta crónica, que procura rescatar el ambiente, el estilo, algunos temas y personajes del "salón" y de su tiempo. Testimonio incompleto, limitado a mi propia presencia en las reuniones, muy frecuente al principio, que se irá raleando a medida que avancen los años 30 y después del 40 será sólo esporádica.

(2) Por razones prácticas, y avalado un poco por la costumbre, uso períodos de 15 años para delimitar las "generaciones", consciente de su relatividad y artificio.

Alentada por la receptividad de la sala, **María V. de Muller** se ubicaba entonces junto al piano, arreglándose su *chemisier* floreado, y aguardaba con felicidad, las manos entrelazadas, que los compases iniciales del acompañamiento dieran entrada a la voz en *L'invitation au voyage* de Duparc, sobre el poema de Baudelaire, que era una de sus canciones favoritas y muy del gusto de su auditorio.

Y ahora se sentaba al piano **Hugo Balzo**, un joven de poco más de 20 años, consagrado en el ambiente musical desde sus primeros conciertos en el Verdi, por los años 24 y 25, cuando era un niño, que el Dr. Montaner saludó en el *Imparcial* como "la aurora de un pianista". Años más tarde, desde *El Nacional*, el Dr. Couture aseguraba: "El futuro es de Hugo Balzo", señalando al mismo tiempo la necesidad de que fuera a perfeccionarse al exterior. MVM iba a recoger esa idea y a organizar un movimiento de opinión que solicitó y obtuvo una beca de estudios para el virtuoso, que lo llevó a París, a su triunfo en el concurso *Leopold Bellan* y sus exitosos recitales por varias capitales europeas, interrumpidos por la segunda guerra mundial que lo devolvió al país en el 39. Pero allí comienza otra historia. Aquí bastará registrar que por aquellos años, del 30 al 35, Hugo Balzo y Nibya Mariño, admirada niña prodigia, estaban iniciando la era de nuestros grandes ejecutantes de piano, que llega hasta hoy.

El joven Balzo eligió esa noche, dentro de su ya extenso repertorio, un preludio del *Clave bien templado*, el octavo, hondo y reflexivo, que tocaba con un redondo *sonido Bach*. 'Es lo más perfecto que se ha escrito en música', exclamó MVM (3). 'La perfección es inaccesible', objetó alguien. Y ardió una rápida discusión sobre la perfección, esa entelequia.

Lograda una precaria tregua, y cambiando de clima, sonaba bien el tema arpegiado, como rasguídos de guitarra, con

que empieza el *Triste No. 1* de Fabini (4), cuyo aire melancólico pasaría Balzo años después por diversos escenarios del mundo. 'Fabini no es un músico folklórico, como se dice frecuentemente, sino nativista', precisó MVM. Y volvió a plantearse otra discusión sobre la ubicación de Fabini y la interpretación de Balzo, que todos aplaudían.

Como los actos del Paraninfo, las reuniones de los lunes constaban generalmente de dos partes: una musical, que se apagaba a las once de la noche, para que no se quejaran los vecinos; y otra literaria o simplemente conversacional, que encendía sus voces inmediatamente después, mientras MVM, ayudada por su hija Nilda y algunos amigos *más de la casa*, comenzaba a servir innumerables tazas de té con *delicatessen* que ella se ocupaba de conseguir o, en ocasiones más apuradas, con bizcotelas y rosquitas de maicena que yo mismo había traído de una pequeña confitería ubicada entonces al lado del Pasaje Salvo, donde hay ahora una casa de cambios. El ruido de las tazas y cucharitas, el murmullo de las conversaciones, el humo de los cigarrillos, iban formando la densa atmósfera de una tertulia animada.

Allí, en un ambiente distendido y cordial, personas de edades y formaciones distintas, unidas por intereses culturales vagamente convergentes, departaban sobre grandes y pequeños temas intelectuales y estéticos. Sin *espíritu de capilla*, el salón del Palacio Salvo sirvió de vehículo a la información y el cambio de ideas, de nexo entre generaciones y tendencias, contribuyó a homogeneizar opiniones, formar consenso, tomar conciencia e incluso esclarecer algunos problemas que preocupaban en la época y que muchas veces se planteaban polarizados en falsas antinomias: tradición o vanguardia; arte puro o arte social; política o literatura; sencillismo o hermetismo; música culta o folklo-

(3) Encierro entre comillas ("...") las expresiones tomadas de libros o documentos; y entre tildes ('...') las que reconstruyo de memoria.

(4) El "Triste No. 1" para piano (original para guitarra) de Eduardo Fabini, fue estrenado por Hugo Balzo en el Estudio Auditorio en 1935.

re; mensaje o perfección formal; espontaneísmo o elaboración; cultura francesa o anglo-americana; ballet clásico o danza libre.

Y era también una caja de resonancias para los acontecimientos de la vida montevideana; la publicación de un nuevo libro⁽⁵⁾, el último concierto del SODRE⁽⁶⁾, la presencia de García Lorca, la vuelta de Torres García, la primera visita de Stravinsky, la muerte de Carlos Gardel, los recitales de los Sakharoff, el estreno de *Doña Rosita la soltera* por Margarita Xirgu, el mensaje de Krishnamurti, el adiós de Alfonsina Storni. MVM vetaba los temas de política inter-

na, que podían llevar a enfrentamientos más personales, pero algunos hechos eran insoslayables y se comentaban con fervor por los rincones.

Uno de los más asiduos al *salón*, y de los más respetados, era **Alberto Zum Felde**, con la autoridad de su larga militancia literaria desde principios de siglo, su amistad con Roberto de las Carreras y otros semidioses del 900, su insolente discurso en el entierro de Julio Herrera y Reissig, donde enjuició a la sociedad que simulaba llorar su muerte después de haberlo desdeñado en vida, su fecunda labor crítica desde *El Día* y *El Ideal*, clausurada por un *traspíe* que no quiso explicar y que pronto se olvidó, su dirección de *La Pluma* y, sobre todo, esos sólidos pilares: la *Evolución histórica del Uruguay*, del 20, y el *Proceso intelectual del Uruguay*, del 30. Alto, delgado, coronada su elegante silueta por un rostro pequeño y bien cincelado, producía una primera impresión de arrogancia que se desvanecía ante sus modales afables, su

- (5) La actividad editorial de la década del 30 se vio enriquecida por las ediciones de la "Sociedad Amigos del Libro Rioplatense", que publicó numerosas obras de escritores de las dos orillas. En esta crónica se alude a tres de ellas: "Sombras sobre la tierra", de Espínola; "Vida de un maestro", de Jesualdo; y "18 poetas del Uruguay", de Brughetti.
- (6) El SODRE (Servicio Oficial de Difusión Radio-Eléctrica), creado por Ley de 1929, realizó durante la década del 30, principalmente a través de sus audiciones radiales y de los conciertos de su orquesta sinfónica (OSSODRE), una importante labor cultural, en el campo de la música.





ARCHIVO:

PALABRAS DICHAS POR JOAQUIN TORRES GARCIA EL 3 DE MAYO DE 1934 *

40

JOAQUIN TORRES GARCIA volvió a Montevideo el 30 de abril de 1934, luego de una ausencia de 43 años. Había nacido en esta ciudad el 28 de julio de 1874, (un año antes que Julio Herrera y Obes y Florencio Sánchez) hijo de Joaquín Torres Fradera, catalán, y de María García Pérez, oriental. En 1891, cuando tenía 17 años, parte para Europa con su familia, que se instala en Mataró, pueblo natal de su padre. Allí recibe las primeras lecciones de pintura y de ese mismo año data su primer óleo. En 1892, la familia se traslada a Barcelona, donde Torres-García prosigue su carrera artística: dibuja, pinta, escribe, enseña, colabora con Gaudí en la Sagrada Familia y en la reforma de la Catedral de Palma de Mallorca. En 1909 se casa con Manolita Piña. Decora luego el Pabellón uruguayo en la Exposición Universal de Bruselas, viaja a esa ciudad y a París, vuelve a Barcelona, donde se le encarga la decoración del Salón San Jorge de la Diputación, viaja a Florencia, Roma, Ginebra, se aísla en su casa "Mon Repos", cerca de Tarrasa, hace amistad con Barradas, viaja a París, Nueva York, Ginebra, vuelve a París, donde se vincula con artistas y críticos, hace exposiciones, funda el grupo y la revista "Cercle et Carré" con Mondrian y otros. En 1932 vuelve a Madrid, donde realiza exposiciones, da conferencias, llega a organizar un grupo de Arte Constructivo. Pero decide volver al Uruguay, del que sólo guarda referencias por sus esporádicos contactos epistolares o personales con Rodó, Figari, Barradas, Podestá.

Se embarcó con su familia el 11 de abril de 1934, a bordo del "San Antonio", de la Compañía Transatlántica Española. Cuando el barco tocó el puerto de Santos, recibió un cable de bienvenida de María V. de Muller, que lo invitaba a saludar al público uruguayo desde el estrado del Paraninfo de la Universidad en uno de los actos de "Arte y Cultura Popular".

Torres García llegó a Montevideo el 30 de abril y respondiendo a dicha invitación concurre el lunes 3 de mayo al acto de inauguración del ciclo de Arte y Cultura Popular correspondiente a ese año, donde la Sra. de Muller, directora de dicho instituto, hizo su presentación diciendo de él, entre otras cosas: "ilustre hijo del Uruguay, que ha ganado renombre universal y gloria para su patria. Artista puro, creador inquieto, trae al país todas sus energías, su saber en la plenitud de su madurez serena y combativa. El noble afán de dejar su poderosa obra a la tierra natal, que no ha olvidado en tan larga ausencia. Torres-García, de quien se hablará extensamente en otras ocasiones, es un espíritu de artista fino y dinámico. Sus ojos claros irradian luz interior, como un surtidor inagotable. Entre nosotros ha de traer un impulso fuerte y renovador. Ejemplo de admirable voluntad, de tenacidad indómita, de idealismo constructivo, de generosidad artística".

Torres-García habló entonces por primera vez ante el público montevideano.

* Gentileza de Nilda Müller



María V. de Muller, Joaquín Torres García,
Carlos Denis Molina. 1940.

Sabía que la Sra. de Muller, al invitarme á venir á presenciar ésta manifestación de su actividad cultural, no dejaría de aprovechar la ocasión para darme aquí, públicamente, la bienvenida y aún añadiría algún inmerecido elogio en honor mío . . . y yo, que no mé sé orador, creyendome en el caso de corresponder á tan amable saludo y á la obligada invitación de decir algo, veo que hice bien de venir preparado, como debemos hacerlo todos aquellos que no poseemos el don de la palabra fácil y elegante. Agradezco, pues, en primer término, la amable acogida, y aún desde aquí la extiendo á todos los entusiastas y buenos amigos, que en este momento de mi vuelta a la patria, han sabido hacer doblemente grato este ansiado momento —y después la benevolencia de juicio con respecto a mi personalidad, donde, quizás en lo que esté más cierto, es en el buen deseo que á mí me atribuye, de aportar cuanto de bueno haya recogido mi experiencia y estudio, y también de ayudar con mí esfuerzo al de los demás. Buen trabajo haremos, estoy de ello cierto, y creo poder fundar las más halagüeñas esperanzas, tanto en lo que toca á ayuda por parte de quienes pueden prestarla, como por el apoyo personal de tantos como podrán prestar el de su talento. Porque yo vengo aquí á realizar algo concreto —algo que a mí ver tiene que realizarse y debe realizarse— y que tiene y debe realizarse casi por ley biológica, existiendo ya un fermento que delata vida intensa interior, y que no espera más que el momento propicio para cristalizar en las más atrevidas

y bellas realizaciones. Y digo todo ésto, no solo por la tradición que ya tenemos, y que nos distingue en esta parte del mundo como pueblo cultísimo, sinó, más aún, por virtudes latentes en nuestro pueblo. De manera, que el milagro, no estaría en que diese algo asombroso, sinó en que no lo diese —y ya es el momento llegado. Sí, tengo fé, en que éste es el momento nuestro, aún contrastando con el derrumbe universal á que asistimos y, quién sabe, si por ésto mismo, y, cosa singular, lo pequeño de nuestra república, si se compara con otros estados, no sé por qué me dá doble esperanza. ¿Por qué no hacer grande aquí en ésto que no tiene magnitud material? Harto crecieron en ese sentido otras naciones y . . . ¿para qué? Crezcamos nosotros en el noble sentido que debe crecer el hombre, y al decir ésto, viene á nuestra mente el perdurable recuerdo de aquella pequeña Grecia, y sentímos la emulación de aquel ejemplo . . . Y no nos avergüenza el sentirlo! Al contrario —porque algo debe realizarse hoy, que tendrá que ser un equivalente de aquello o, ya de más en más, vamos a perder el rastro de la secreta vía que fué, como tendrá que ser para nosotros. Norte de las más altas y hondas aspiraciones del espíritu, ¡y podemos realizar ésto, creedme! Hay en nosotros la fuerza latente necesaria, y es sólo cosa que quererlo, de voluntad, y espero que no os será enojoso oirme, y que yo podré explicar mi pensamiento para el mayor logro de este fin. Por lo tanto os digo: hasta muy próximamente.

He dicho.

cortesía, su propensión al diálogo, su palabra mesurada, nunca descomedida ni autoritaria.

A su lado **Clara Silva**, su mujer, de ojos negros y negro pelo tirante, alta como él, también altiva o arrogante, dura a veces, pero entrañablemente cariñosa con sus amigos, la más tardía de los escritores *del Centenario*, que permanecerá silenciosa hasta la aparición de *La cabellera oscura*, a fines del 45, algunos de cuyos poemas anticiparía en uno de los últimos actos del Paraninfo que pudo organizar MVM.

Había un grupo alrededor de **Esther de Cáceres**, que explicaba con fluidez o recordaba con devoción algo de Maritain, o de Vaz Ferreira, o de María Eugenia, o de Eugenio d'Ors, o de Eduardo Dieste, sus predilectos, sus temas recurrentes; o que deslizaba una ironía sobre algún amigo común con quien se había encontrado casualmente por la tarde.

Otros dialogaban con **José María Podestá**, de aspecto cuidado y pequeño bigote recortado, que con palabra erudita

señalaba las virtudes esenciales de *El acorazado Potemkin* y reivindicaba para el cine un lugar dentro de las artes mayores, enfatizando sus juicios con ademanes precisos y precediendo de una ligera vacilación su frase decisiva, para que luciera mejor.

En una esquina del salón, **Giselda Zani**, locuaz, podía recorrer con similar solvencia los más diversos tópicos: la túnica de Clotilde Sakharoff en *Danseuses de Delphes*, que evocaba las sedas multicolores de Oriente que invadieron Grecia en el período helenístico; las gambetas de Enrique Fernández en el partido contra Rampla Juniors, que comentaría en el próximo número de *Rush*; una infalible receta de cocina (que no recuerdo); la expresión torpe de Judas besando a Jesús en uno de los frescos del Giotto de la *Cappella degli-Scrovegni*, en Padua, pinturas que pocos años más tarde inspirarían su *Cárcel de aire*.

Otros rodeaban a **Paco Espínola**, todo vestido de negro hasta el pelo lacio



lustroso, salvo su camisa blanca con cuello palomita, prestigiado por sus cuentos de *Raza ciega*, del 26, y por su novela *Sombras sobre la tierra*, del 33, que la crítica consideraba hitos en la narrativa nacional. También era Paco un inigualable narrador en vivo: feo, bien feo, como una caricatura de sí mismo, tenía sin embargo un magnetismo que obligaba a estar pendiente de su palabra, mientras él comenzaba a *prosiar*, armaba su cigarro de tabaco negro que fumaba en boquilla, sin prisa, levantando de vez en cuando la vista para comprobar cómo su auditorio le iba abriendo cancha, a medida que desenrollaba el hilo de su anécdota. Y después del 35, recordaría con frecuencia la aventura de Paso de Morlán, donde la benevolencia o la mala puntería de la aviación oficial los había dejado vivos pero luego prisioneros, episodio que sería fuente inagotable de sus relatos, siempre pintorescos y llenos de humanidad.

María V. de Muller iba y venía en medio de su salita, ayudando a alguien con el azúcar, consultando sobre un poema, pre-

guntando por un recital, animando el ambiente con un gesto amistoso, una palabra oportuna. Había nacido en Sevilla de una familia distinguida, se educó en París y Bruselas, recorrió Europa como cangante. En 1911 se radicó en Montevideo, donde dio recitales y formó un conservatorio del que salieron las principales voces de los años 20. Después del 30, su vocación misionera la llevó a fundar *Arte y Cultura Popular*, la institución que organizaba los actos en el Paraninfo y daría origen a los coloquios del Palacio Salvo. Tenía una inteligencia vivaz, facilidad de comunicación, simpatía natural, una cultura musical y literaria muy amplia, ideas sólidas pero flexibles, dinamismo y sentido práctico para emprender una tarea, tino para conducir una reunión.

Pero su hospitalidad no se limitaba a las reuniones de los lunes. Cualquiera día a cualquier hora razonable era posible subir al séptimo piso a visitar a MVM, siempre dispuesta a compartir una taza de té, a dialogar sobre sus preocupaciones, sus proyectos, las iniciativas de los demás.



Eduardo Fabini y Sra., Mercedes Olivera,
María Luisa Fabini de West, María V. de Muller.
1942.

Era un lugar en permanente actividad: MVM podía estar preparando las palabras que abrirían el próximo acto del Parainfo, sobre las que consultaría en seguida, o conversando con Mlle. **Oudenot** sobre literatura francesa, o de teosofía con **Radaelli**, que de paso pintaba un armario, o de música con **Lauro Ayestarán**, que entonces hacía crítica de conciertos en *El Bien Público* bajo el seudónimo de *URAL*, antes de iniciar sus investigaciones de campo sobre el folklore nacional. O podía uno encontrarse con un psicólogo polaco tocando el violoncelo (**Wlaslaw Radecki**), mientras en el cuarto contiguo **Nilda Muller** ensayaba un arte de su invención, desconocido entonces: danzar un poema, es decir, darle expresión corporal, con gesto y movimiento. Siempre había allí un clima acogedor, estimulante, creativo. En medio del Montevideo que empezaba a vivir las tensiones de una ciudad en crecimiento, el apartamento 741 era: un refugio.

Aquella noche de 1934, MVM dio dos breves golpes de mano para aplacar el

bullicio y anunciar: 'Fernando va a decirnos un nuevo poema'.

Fernando Pereda era una figura estelar, un primer violín, en las reuniones del Palacio Salvo, donde se admiraba su talento poético, su criterio estético coherente, su severidad de juicio que empezaba consigo mismo y con su propia obra, su independencia: 'Yo soy discípulo de mi esqueleto', había respondido alguna vez. Pero tanto como esas raras virtudes se apreciaba su estilo personal, juvenil, galante, deportivo, libre de la grandilocuencia y de los envejecidos atuendos de muchos vates de la época.

Pereda, a quien había costado mucho convencer de esa lectura, que prefería reservar para oyentes más íntimos y menos heterogéneos, observaba cómo se iban acallando las conversaciones, cómo se iba creando un silencio expectante. Entonces comenzó a leer su último poema, *El profesor gris*:

*"Niño secreto
yo estaba
en el filo de tu veneno.
... "(7)*

La novedosa estructura del poema, su denuncia de la mediocridad, trampa y veneno, sus seductores ritmos interiores, sus imágenes audaces, cautivaron de tal modo al auditorio que hubo un momento de suspenso, como de encantamiento, que rompió MVM afirmando con naturalidad y entusiasmo: 'Me gusta, me gusta mucho, porque es bello siendo nuevo'. Y Romualdo Brughetti, un joven crítico argentino radicado por esos años en Montevideo, que algo más tarde publicaría una austera selección de *18 poetas del Uruguay*, asintió con vehemencia: "Es uno de los pocos poemas exactamente hermosos de nuestra literatura. Abre un camino y da un acento que la poesía uruguaya no ha tenido". Se generalizaron los elogios y Pereda tuvo que repetir el poema, que los años han ubicado en un lugar clave del itinerario de su creación.

Y como la noche parecía hecha para las grandes primicias, alguien informó: 'Dicen que Paco tiene un cuento nuevo...'

Y Paco tuvo que leerlo. Empezaba así:

"Paró la oreja Sosa al oír exclamar al desconocido:

— ¡Qué lástima, qué lástima, que la gente sea tán pobre! . . . " (8)

El cuento despertó expresivas muestras de aprobación. Algunos señalaban el acierto de su frase inicial; que obliga a seguir el relato para conocer la dolidia exclamación del desconocido, colocada como un pórtico de la narración. Otros se sorprendían de aquella yegua que podía usarse aunque no estuviera. Otros admiraban la transferencia final de identidades que una amistad tan súbita y estrecha (y algunas copas) había sido capaz de producir. Zum Felde había escu-

(7) "El profesor gris", de Fernando Pereda, publicado por primera vez en "La Mañana", el 17 de diciembre de 1934, y recogido por Brughetti en su obra citada, 1937.

(8) "¡Qué lástima!" de Francisco Espínola, publicado en "El Rapto y otros cuentos" ("Número", Montevideo, 1950), había sido escrito en 1933.



chado con su habitual atención, cómodamente instalado en su sillón, fumando y

oliendo el humo de su cigarrillo finito. Consultada su opinión, luego de una exposición breve, hizo este resumen: "No se trata ya de caracteres, sino de almas, es decir, de lo esencial y lo abismal del hombre".

A esta altura de la reunión, o de otra noche, podía producirse la llegada espectacular de **Arturo Despouey**, que entraba sacándose los guantes y exhibiendo una vestimenta, muy variada, que en esa ocasión podía incluir un levitón negro, chaleco a cuadros de vistosos colores, polainas, galerita hongo, bastón, clavel blanco al ojal y cuanta extravagancia encontrara *pour épater les bourgeois*, así fuera su conversación a gritos en el café, sus bailoteos en plena calle a la salida de los filmes musicales, sus carcajadas mefistofélicas en cualquier sitio. Llegaba repartiéndole piropos a las damas que iba encontrando a su paso; luego, comentando la película que acababa de ver y sobre la

que escribiría la semana próxima en *Cine-Radio Actualidad*; después, anticipando algunos pasajes de la obra de teatro que estaba terminando o por estrenar (*Partir*, *La cena está servida*), o ventilando (discretamente) sus avatares amorosos. Todo expresado en párrafos extensísimos, que subían y bajaban, interrumpidos sólo por el hiato de su tartamudez, de la que emergía de repente llegando al fin de su larga tirada puntualmente, como si la estuviera recitando de memoria. Era un personaje deslumbrante, de extrema originalidad, que cultivaba el exotismo como forma de vencer su timidez, según acostumbra a confesar a su compañero de café, ya cerca de las tres de la mañana.

También alguna otra noche esperaríamos impacientes a **Jesualdo**, porque su libro *Vida de un maestro* había conmovido el ambiente montevideano con el relato de sus ensayos educacionales en la Escuela del Riachuelo (Colonia) y de los resultados sorprendentes que sus métodos obtenían de los niños, especialmente

en la zona de la creación lírica y plástica. Y llegaría finalmente aquel maestro joven, alto, delgado, nervioso, "con ojos un poco alucinados y los huesos casi a flor de piel", que sonreía con simpatía pero con cierta desconfianza al principio, pero que se entregaba luego al diálogo franco y sabía transmitir con vivacidad su rica experiencia. De su primer libro de poemas *Nave del alba pura*, del 27, escrito bajo la influencia de su reconocido *maestro* de entonces, Vicente Basso Maglio, había pasado a *El Hermano Polichinela*, que le depararía el premio nacional de poesía del 29 y lo alejaría radicalmente de su mentor, según cuenta con minucia en *El tiempo oscuro*. Y luego de *Siembra de pájaros*, dedicaría sus esfuerzos al desarrollo de la expresión integral del niño, tarea que constituía el tema de su nuevo libro y en la que había cosechado frutos admirables, dibujos y poemas de sus pequeños alumnos, como aquél de Rómulo, por ejemplo:

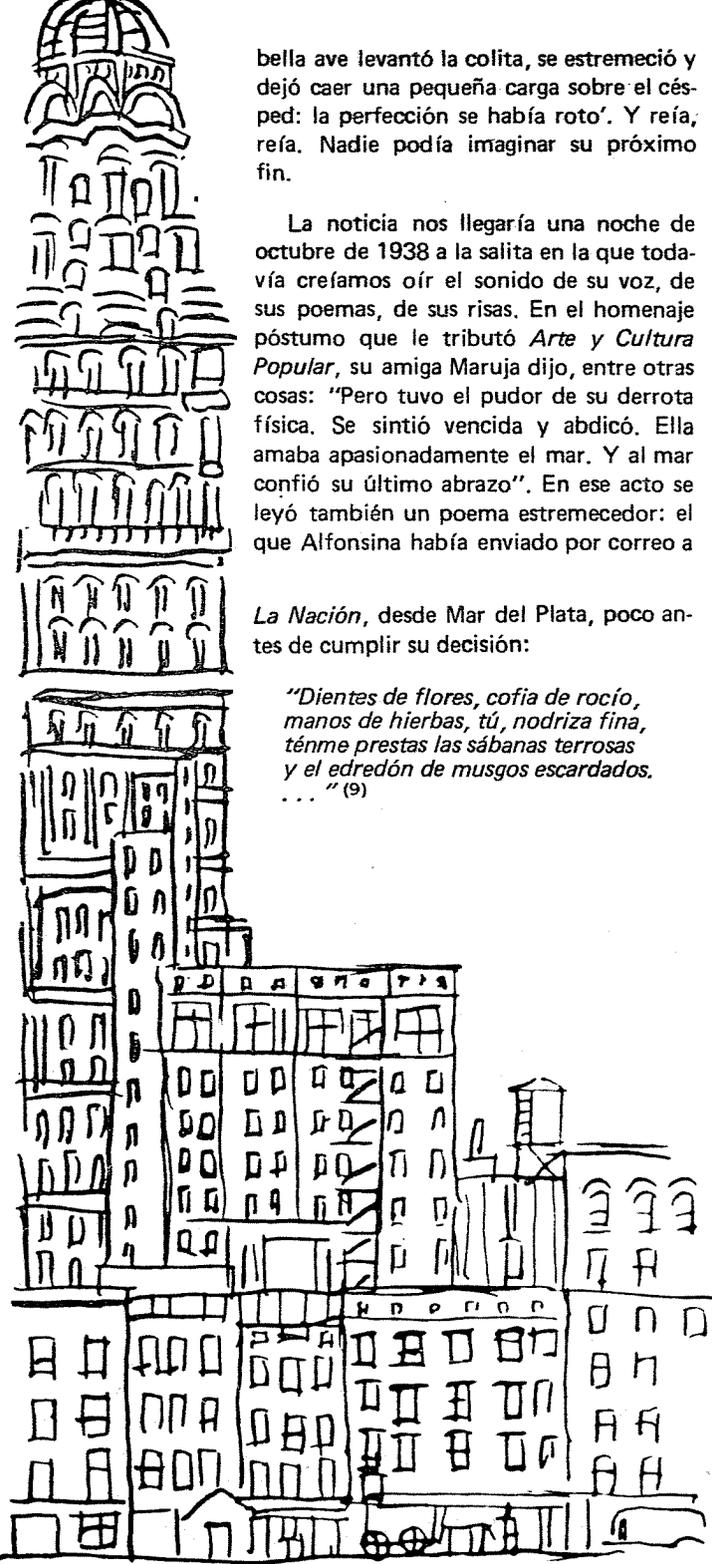
"La flor que subió al cielo, ¿cómo pudo subir? ¿La llevaría el aire? Y donde

no había aire, la flor que subió al cielo... ¿cómo pudo subir?"

Era una fiesta cuando venía **Alfonsina Storni** de Buenos Aires y se quedaba a pasar unos días con su amiga Maruja, como llamaba coloquialmente a MVM. Alfonsina era alegre y extrovertida, tenía mucho sentido del humor, era graciosa, reía con facilidad. Su cabello entrecano equilibraba la jovialidad juvenil de su rostro, de su *nez retroussé*, la picardía de sus ojitos escrutadores, su afición por las malas palabras, la livianidad de su trato con las cosas cotidianas. Algunos desprevenidos nos enteramos después de los hondos sufrimientos que supo disimular.

Tenía una actitud irónica, burlona, frente a la vida. 'Esta tarde creí conocer la perfección', nos contó una noche. 'Era una tarde plácida de otoño, en el campo. Algunas nubes blancas hacían más azul el cielo. Yo descansaba bajo un árbol, cuando un hermoso pájaro vino a hacerme compañía desde una rama. Esto es la perfección, pensé. En ese momento, la





bella ave levantó la colita, se estremeció y dejó caer una pequeña carga sobre el céspe: la perfección se había roto'. Y reía, reía. Nadie podía imaginar su próximo fin.

La noticia nos llegaría una noche de octubre de 1938 a la salita en la que todavía creíamos oír el sonido de su voz, de sus poemas, de sus risas. En el homenaje póstumo que le tributó *Arte y Cultura Popular*, su amiga Maruja dijo, entre otras cosas: "Pero tuvo el pudor de su derrota física. Se sintió vencida y abdicó. Ella amaba apasionadamente el mar. Y al mar confió su último abrazo". En ese acto se leyó también un poema estremecedor: el que Alfonsina había enviado por correo a

La Nación, desde Mar del Plata, poco antes de cumplir su decisión:

*"Dientes de flores, cofia de rocío,
manos de hierbas, tú, nodriza fina,
ténme prestas las sábanas terrosas
y el edredón de musgos escardados.
... "* (9)

Ya había quedado muy atrás la medianoche, pero nuestra velada estaba en pleno auge y nadie se movía. MVM, que saboreaba el éxito de su reunión y aguardaba su pequeño postre, pidió: 'Cunha, díganos el poema de la estrella, que yo quiero tanto'.

Juan Cunha, muy joven entonces, callado, modesto, se había refugiado, como de costumbre, en un rincón de la salita. Fue inútil que quisiera permanecer silencioso, que tratara de quitarle importancia al poema, que adujera incluso que ya andaba en busca de otros caminos. La insistencia cordial de la anfitriona lo obligó, como de costumbre, a repetir:

*"Ay, Dulcemía,
Si vinieras esta noche a cantarme,
lloraría.
... "* (10)

(9) "Voy a dormir..." de Alfonsina Storni, publicado en "La Nación" de Buenos Aires, pocos días después de su muerte (25 de octubre de 1938).

(10) "Dulcemía", de Juan Cunha, leído por MVM en "Arte y Cultura Popular" el 8 de junio de 1933, y recogido por el autor en "3 cuadernos de poesía" (Ediciones "Alfa", Montevideo, 1937), con dedicatoria "A la Sra. María V. de Müller".

Cerca de las dos de la mañana, algunas visitas⁽¹¹⁾ empezaban a retirarse. MVM procuraba enlentecer las deserciones, pero despedía a todos en la puerta con amabilidad y recomendaciones: que no hicieran mucho ruido al salir, que volvieran pronto, que muchas gracias.

A esas horas nos echábamos a andar con Hugo Balzo hasta Uruguay y Sierra, centro de nuestro barrio. O con Fernando Pereda nos íbamos al café de la esquina de su casa, en 18 de Julio y Yí, a tomar chocolate con galletitas *Solar*. O tal vez cruzáramos con Clara y Zum Felde a la vereda de enfrente, donde estaba la zapatería *La Franco-Española*, dialogando sobre el libre albedrío y la omnisciencia de Dios, el tiempo y el presente puro, mientras esperábamos el tranvía que daba vuelta a la Plaza en el sentido de las agujas del reloj, porque entonces el tránsito se desplazaba por la izquierda, como el de los ingleses ●

Montevideo, marzo de 1981.

(11) Parece necesario elaborar una lista de los más notorios o asiduos asistentes a las reuniones, a pesar de las inevitables e involuntarias omisiones. Debo mencionar en primer término a Nilda Muller, hija y principal colaboradora de MVM: cantante de cámara, con una expresiva y cálida voz de mezzosoprano, Nilda solía también actuar como acompañante de piano o integrando conjuntos vocales, y al final del período que abarca esta crónica se dedicó con éxito a la dirección de coros. En tal carácter cerró el último acto de "Arte y Cultura Popular" organizado por MVM, con el Coro de la Asociación Cristiana de Jóvenes, el 12 de noviembre de 1945. Tengo asimismo que agradecerle muy vivamente su ayuda y estímulo para la realización de este trabajo.

En la confección de dicha nómina, repito algunos nombres ya citados y agrego otros al correr de la memoria: Vaz Ferreira, Reyles Torres García, Fabini, Sabat Ercasty, Zum Felde, Fernán Silva Valdés, Julio J. Casal, Juana de Ibarbourou, Teodoro Herrera y Reissig (hermano menor del poeta), Emilio Oribe, Enrique Dieste, Luis Cluzeau Mortet, Carmen Barradas, Vicente Ascone, José Cúneo, Antonio Peña, Federico Morador, Alfredo Mario Ferreira, José María Podestá, Fernando Pereda, Alfredo Cáceres, Esther de Cáceres, Clara Silva, Francisco Espinola, Jesualdo, Arturo Despouey, Giselda Zani, Isidro Más de Ayala, Manuel de Castro, Julio Caporale Scelta, Mario Radaelli, Enrique Figari, Rodolfo Almeida Pintos, Eduardo J. Couture, Juan C. Gómez Haedo, Wimpí, Luis Giordano, Ernesto Ferro, Victorino Vitelli, Hugo Balzo, Luro Ayestarán, Francisco Curt Lange, Guido Santorsola, Santiago Baranda Reyes, Adhemar Schenone, Aurora y Sarah Bourdillón, María Mercedes Iglesias, Bettina Rivero, Alba Martínez Prado, Blanca Varese, Mercedes Olivera, Mirtha Pérez Barranquet, Fanny Ingold, Luis Ortiz de Taranco, María Luisa Fabini de West, Hilda Davis, Leticia De Rosa, Juan Cunha, Darwin Peluffo, Enrique Lentini, Luis Alberto Gulla, Cipriano Vitoreira, Leonidas Spatakis, José Pedro Heguy Velazco, Román Viñoly Barreto, Antonio Praderio, Guillermo Caprario, Marguerite Audenot, Elsie Gallagher, Ana Raquel Baruch, Isabel Gilbert, Julia Usher Blanco, Carlos Real de Azúa, Carlos Martínez Moreno, Adolfo Halty, Carlos Denis Molina, Orfila Bardesio, Héctor Tosar.

Y entre los visitantes del exterior, además de Alfonsina Storni, Wlaslaw Radecki y Romualdo Brughetti, ya mencionados, recuerdo a Andrés Segovia, Paquita Madriguera, Cecilia Meireles, Alberto Ginastera, José M. Monner Sans, Luis Gianneo, Juan Carlos Paz, José María Castro, Carlos López Buchardo, Roberto García Morillo, Carlos Vega, Zulma Núñez, María Julia Gigena, Humberto Allende, Eduardo Caba, José Barboza Mello, Bentos Martins, entre otros.

Por supuesto, esta lista no pretende abarcar a todos los concurrentes del "salón", sino sólo a los que coincidieron allí conmigo y registra mi memoria, con las salvedades hechas.

e começo aqui e meio aqui este começo e recomeço
e começo
e aqui m
da viagem

Haroldo de Campos

GALAXIAS - conclusão

a espécie

in isto meio de

nao é a
por isso
escrever mil páginas escrever mil e uma páginas
para acabar com a escritura para começar com a
escritura para acabar com a escritura para começar com a
y entiero aqui y pienso aqui este comienzo
y repito y relajo y me auspicito
y aqui me pienso cuando se vive bajo la especie
del viaje lo que importa no es el viaje
sino el comienzo por en a como por en
me unto a escrita mil páginas escrita mil e una páginas
para acabar con la escritura para iniciar con
la escritura

maedoro

para

delimpsto

campos / transcripción: hector de la

fecho encarro reverbero aqui me fino aqui me zero
nao conto nao conto nao quero aovitero

desprimarero me libro en fin neste libro neste ato
me peroo unca e arcaha unca e univario
corda arcaha psaltério unca unca unca unca unca

que destrupero loquei limpo loquei a jero
neste sede me desaltero me descomego me encarro
cierno encierro reverbero aqui me fino aqui me zero
no canto no cuento no quiero aovitero desprimarero
me libro por fin en este libro en este vuelo me revelo
unca y arcaha unca y univario cuerda arcaha arcaha

Campos de

1963/1976

de galaxias

e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço
e remeço
e aqui u
da viagem

Haroldo de Campos

GALAXIAS - conclusão

a espécie

não é a
por isso

escrever mil páginas escrever mil e uma páginas

em isto mego de

maldade

para acatar com a escritura para começar com a
escritura para acatar começar com

y entieço aqui y pienso aqui este comienzo
y repito y relacio y me auspiento

y aqui me pienso cuando se tira bajo la especie
del viaje lo que importa no es el viaje

sino el comienzo por en aquello pienso

me unto a escrita mil páginas escribir mil e una páginas

para acatar con la escritura para iniciar con
la escritura

para

pelimpasto

fecha encarro reverbero aqui me fino aqui me zero
não conto uas conts não quero auitero

desprimarero me libro enfim neste livro neste oto
me perço uoira e acaha uina e uinério

corda arorde praltério musa uãruais uãruais

que deslumpo loquei limpo loquei a jéio

nesta sêde me desaltéro me descomeço me encarro

cierra encierra reverbero aqui me fino aqui me cero

no canto us cuento us quiero aurocho desprimarero

me libro por fin en este libro en este ovelo me revuelo

uoira y araña uina y uinero cuenda aorde aha solteio
musa nouás nouás que desuotes juquei limpo juquei en terro
en esta sed me desaltéro me desemprego me encierra

transcricao: hector de campos

Campos del

“Entre los dos polos – concentración sintáctica X expansión semántica – y rasgando ahora hacia lo vertiginoso y lo inexplorado, el espacio útil donde, a mi ver, en la circunstancia brasilera pero siempre en sintonía con aquel vector ya aludido de una “literatura universal”, deben ser jugados los dados de una nueva posibilidad textual.

Es lo que estoy tratando de hacer, tentativamente, con mi Livro de Ensaios-Galáxias, iniciado en 1963, cuyos primeros 25 fragmentos fueron publicados en Invenção, N° 4 (1964) y N° 5 (1966-67). Se trata de un texto o constelar, previsto para cerca de 100 páginas móviles, intercambiables a la lectura (de mosaico éstas, sólo la primera y la última serían fijas, formantes). Una vértebra semántica liga esas páginas sueltas: la idea del libro como viaje y del viaje como libro. Periplo y palimpsesto. En torno de él, como limalla temática alrededor de una barra imantada, los materiales: lo visto, lo oído, lo vivido, lo leído. Una fabulación sin fábula. Un presente de presencias co-presentes. El vivir-la-vida en su dimensión existencial, en sus concreciones crítico-ideológicas, en su lirismo directo, en las yuxtaposiciones de los insignificantes y lo raro, de lo trivial y lo sorprendente. Monólogo exterior, como traté de definir al proceso, por oposición al monólogo interior joyceano, con sus implicaciones de sondeo psicológico (he usado la expresión en “Dois dedos de prosa sobre una nova prosa”, texto introductorio, publicado en Invenção, 1964, el mismo año en que Alain Badiou la emplearía, por coincidencia, en Almagestes, pero con una acepción y efectos distintos de los míos).”

Haroldo de Campos

“Hay, en efecto, en las Galaxias de Haroldo de Campos una elusión que se va forjando a medida que el texto avanza, a medida que va desplazando sus “objetos” hasta arrojarlos de la escritura, hasta alzar los significantes (la conglutinación fónica) a la arbitrariedad signica según la descripción saussureana Nada queda de objetos, figuras y paisajes sino su solo nombramiento escénico. El lema de las Galaxias - la fiction affleure et se dissiper, vite, d’ après la mobilité de l’écrit, escogido del Prefacio de Mallarmé a Un Coup de Dés - no ha podido cumplirse de mejor modo. Ficción que aflora y se disipa: escritura que en su fluir comprende su propia definición. Alusiones que el fluir del texto convierte en elusiones. En las Galaxias tiene lugar el arquetipo del poema en prosa, el paradigma de una de las formas poéticas para Mallarmé más “peculiares y caras” a nuestra época, según afirma en el Prefacio mismo a Un Coup de Dés. Galaxias: no poesía en la prosa, sino prosa minada. Disrupción de la prosa y, finalmente, abolición de fronteras: movilidad de la escritura: escenificación y representación textual.”

Andrés Sánchez Robayna, “Una micrología de la elusión”, in Diálogos 93, México, Mayo-junio 1980, pgs. 43-44.

“La otra teoría cosmológica actual, mucho más derridiana, considera que no hubo big bang, que no hay origen, simplemente que a partir de nada se crea continuamente en el espacio el hidrógeno y a partir de allí todo sigue sucediendo. La única retombée textual posible de esto (y al fin entras en escena, después de este fastidioso exposé que espero no te haya exasperado) es tu libro de ensayos: galaxia en que no hay centro, ni siquiera por su ausencia, sino a cada línea una creación fonética autónoma a partir de nada. No se trata pues de un universo en expansión a partir de un big bang inicial, como en Circus, por ejemplo, sino de un universo en estabilidad a creación autónoma constante, sin origen y a partir de nada, cuyo soporte funcional es la diferencia y cuyo motor la repetición.”

Severo Sarduy

La traducción del texto de H. de C. pertenece al poeta mexicano Héctor Olea.

fecho encerro reverbero aqui me fino aqui me zero não canto não conto
não quero anoiteço desprimavero me libro enfim neste livro neste vôo
me revôo mosca e aranha mina e minério corda acorde psaltério musa
nãomaisnãomais que destempero joguei limpo joguei a sério nesta sêde
me desaltero me descomeço me encerro no fim do mundo o livro fina o
fundo o fim o livro a sina não fica traço nem sequela jogo de dama ou
de amarela cabracega jogo da velha o livro acaba o mundo fina o amor
despluma e tremulina a mão se move a mesa vira verdade é o mesmo que
mentira ficção fiação tesoura e lira que a mente toda se ensafira e
madriperla e desatina cantando o pássaro por dentro por onde o canto
dele afina a sua lâmina mais língua enquanto a língua mais lamina
aqui me largo foz e voz ponto sem nó contrapelo onde cantei já não
canto onde é verão faço inverno viagem tornaviagem passand' além;
reverbero não conto não canto não quero descadernei meu caderno
livro meu meu livrespelho dissei do livro que escrevo no fim do
livro primeiro e se no fim deste um um outro é já mensageiro do
novo no derradeiro que já no primo se ultima escribescravo tinteiro
monstro gaio velho contador de lériaslendas aqui acabas aqui
desabas aqui abracadabracabas ou abres sêsamoteabres e setestrelas
cada uma das setechaves sigilando à tua beira á beira-ti beira-
nada vocêvoz tutresvariantes tua gaia sabença velhorevelho contador
de palavras de patranhas parêmias parlendas rebarbas falsário de
rebates finório de remates useiro de vezos e vezeiro de usos
tuteticomigo conosconvosco contingens est quod potest esse et
non esse tudo vai nessa foz do livro nessa voz e nesse vós do livro
que saltimboca e desemboca e pororoca nesse fim de rota de onde não
se volta porque no ir é volta porque no ir revolta a reviação que
se faz de maragem de aragem de paragem de miragem de pluma de
aniagem de téssil tecelagem monstrogaio boquirroto emborcando o
teu solo mais gárrulo colapsas aqui neste fim-delivro onde a fala
coalha a mão treme a nave encalha mestre garço velhorrevelho
mastigador de palavras malgastas malagaxas laxas-acabas aquiacabas
tresabas sabiscôndito sabedor de nérias com tua gaia sabença teus
rébus e rebojos tuas charadas de sonsgas sonegador de fábulas
contraversor de fadas loqüilouco snobishomem arrotador de vantagem
infusor de ciência abstractor de demência mas tua alma está salva
tua alma se lava nesse livro que se alva como a estrela mais d' alva
e enquanto some ele te consome enquanto o fecha a chave ele se
multiabre enquanto o finas ele translumina essa linguamorta essa
moura torta esse umbilifio que te prega à porta pois o livro é teu
porto velho faustinafausto mabuse da linguagem persecutado por teus
credores mefistofamélicos e assim o fizeste assim o teceste assim
o deste e avrà quase l' ombra della vera costellazione enquanto a
mente quase-fris se emparadisa neste multilivro e della doppia danza

cierra encierra rebervero aquí me fino aquí me cero no canto no cuento
no quiero anochezco desprimavero me libro por fin en este libro en este vuelo
me revuelo mosca y araña mina y minero cuerda acorde arpa salterio
musa nomás nomás que desnorteo jugué limpio jugué en serio en esta sed
me desaltero me desempiezo me encierro en el fin del mundo el libro fina
el fondo el fin el libro el sino no queda traza ni secuela juego-de-damas
gallinaciega cúcara-mácara o rayuela el libro acaba el mundo fina
amor despluma y tremolina la mano baja la tabla gira y verdad es lo mismo
que mentira filón ficción puntero o lira la mente entera se enzafera
se madreperla y desatina cantando el pájaro por dentro por donde el canto
de él afila con su lámina más lengua mientras la lengua más lamina
aquí me echo boca y eco punto-sin-nudo a contrapelo donde canté ya no canto
donde es verano hago invierno viaje tornaviaje allende voy pasajego
no canto no cuento no quiero desencuaderné mi cuaderno
libro mío mi libroespejo decid del libro que escribo en el fin del
libro primero y si al final hay ya otro y el otro es un mensajero del
nuevo junto al postrero que ya en primicias se ultima escribesclavo tintero
monstruo gayo rabiviejo cuentero de charlatanescharlas acá concluyes acá
derruyes acá abracadabracabas o abres sésamoteabres y sietecabrillas
cada una de las sietellaves sigiladas a tu orilla a la vera-tú vera-nadie
vosvoceador tútemulento tu gandula sabiondez viejorreviejo cuentero
de palabreo de patrañazañas charrigueresco trabalenguaraz parlador de
leyendas harinero-de-otro-costal ducharachero de hechos hechicero de
dichos tútiteconmigo aquíentrenos-aquíentrevós contigens est quod potest
esse et non esse y va de todo en esa vis del libro en esa voz en ese vos
del libro que saltimboca y se desembanca y desembucha en este fin de ruta
de donde no se vuelve porque en el ir hay vuelta en el ir hay revuelta
reviaje que se hace de oreo de oleaje de espejeo de plumaje de miraje y de
mareaje raboverdeviejo boquirrasgado desbocando tu solicante más gárrulo
tejeduras tejemenejas colapsas acá en este fin-de-libro en donde el habla
cuaje la mano escapa la nave encalla maese soez viejo-reviejo rabiverdusco
manducador de palabras malhabladas malgastas laxas acabas acáacabas
menoscabas sabiondoso sabelotodo de sepancuantos con tu çaya sapiencia
tus rebus y rebuscas tus acertijos de revoltijos tapujador de moralejas
alrevesador de puras habas locolocuz snobizarro enredón de vanistorias
infusor de ciencia abstractor de demencia pero tu alma está a salvo tu alma
se lava en este libro y a mansalva se alaba en la estrella más alba
y mientras lo asumes él te consume mientras lo cierras con llave él se
multiabre mientras lo finas él translumina esa lenguamuerta esa madre-a-
-tuertas ese umbilihilo que te cose a la puerta pues el libro es
su puerto viejo faustinafausto mabuse del lenguaje persecazado por tus
acreadores mefistofamélicos y así lo hiciste y así lo tejiste así lo
diste e avrà quase l'ombra della vera costellazione mientras la
mente casi-iris se emparaísa en este multilibro e della doppia danza

Alvaro Mutis

LA MUERTE DE ALEXANDR SERGUEIEVITCH

Allí había quedado, entonces, recostado en el sofá de piel color vino, en su estudio, con la punzada feroz, persistente, en la ingle y la fiebre invadiéndolo como un rebaño de bestias impalpables, que empezaban a tomar cuenta de sus asuntos más personales y secretos, de sus sueños y de sus caídas más antiguos y arraigados en los hondos rincones de su alma de poeta.

Allí estaba, Alexandr Sergueievitch, cabeceando contra las tinieblas como un becerro herido, olvidando, entendiéndolo: a tumbos buscando con su corazón en desorden. Corrieron las cortinas del estudio donde lo dejaron los oficiales que lo trajeron desde el lugar del duelo. Alguien llora. Pasos apresurados por la escalera. Gritos, sollozos apagados, oraciones. Rostros desconocidos se inclinan a mirarlo. Un pope murmura plegarias y le acerca un crucifijo a los labios. No logra entender las palabras salidas de la boca desdentada, por entre la maraña gris de las barbas grasientas. Cascada de sonidos carentes de todo sentido.

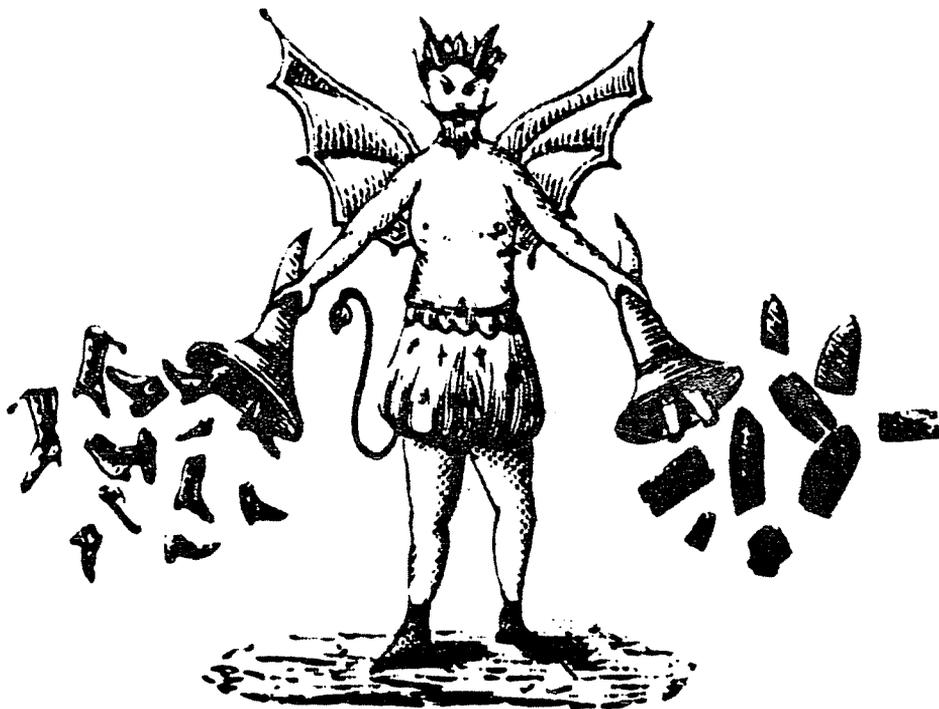
El tiempo pasa en un vértigo incontrolable. La escena no cambia. Es como si la vida se hubiera detenido allí en espera de algo. Una puerta se abre sigilosamente.

La blanca presencia se acerca para contemplarlo. Una mujer muy bella. Grandes ojos oscuros. Una claridad en el rostro que parecía nacer detrás de la piel tersa y fresca. El cabello también oscuro, negro con reflejos azulados, peinado en "bandeaux" que le cubren parte de la frente y las mejillas. El escote ofrece dos pechos, evidentes en su redondez, que palpitan al ritmo de una respiración entrecortada, por sollozos apenas contenidos.

¿Quién será esa aparición de una belleza tan intensa que se mezcla, por obra de la fiebre, con las punzadas en la ingle? El dolor se lo lleva a sus dominios y súbitas tinieblas van apareciendo desde allá adentro, desde alguna parte de su cuerpo que empieza a serle ajeno, distante. Esa mujer viene desde otro tiempo. Cabalgatas en el bosque, una felicidad intacta, torrencial, una juventud y una certeza vigorosas. Todo ajeno, lejano, insalvable. La mujer lo mira con el asombro de un niño que ha roto un juguete y espera el reproche con indefensa actitud de lastimada inocencia. Ella le habla. ¿Qué dice? El dolor taladra sus entrañas y no le permite concentrar-

se para entender palabras que tal vez traen la clave de todo lo que está ocurriendo. Pero, ¿pudo alguna vez existir una hermosura semejante? En las leyendas. Sí, en las leyendas de su inmensa tierra de milagros y de hazañas y de bosques interminables e iglesias de cúpulas doradas. Al pie de la fuente. ¿En el Cáucaso? Dónde todo esto. No puede pensar más. El dolor sube, de repente, hasta el centro del pecho, lo deja tumbado, sin sentido, como un muñeco despatarrado en ese sofá en donde su sangre, a medida que va secándose, se confunde con el color del cuero. Apenas un leve resplandor continúa, allá, muy al fondo. Comienza a vacilar, se convierte en un halo azulenco que tiembla, va a apagarse y, de pronto, irrumpe el nombre que buscara en el desesperado afán de su agonía: ¡Natalia Gontcharova! En ese breve instante, antes de que la débil luz se extinguiera para siempre, entendió todo con vertiginosa lucidez, ya por completo inútil ●

(Del libro inédito **Caravansary**, que publicará próximamente el Fondo de Cultura Económica).



Ida Vitale

POEMAS

“ NIEGA LAS AGUILAS Y SUS DEFECTOS ” (*)

56

¿ Existen las águilas y sus defectos ?

¿ No existen las águilas, no existen, claro, sus defectos ?

¿ Existen águilas sin defectos ?

Existen defectos sin águilas.

¿ Se jactará siempre la palabra de decir las cosas
que el silencio, simplemente, entiende ?

(*) César Moro

“ A PERPETUIE L’ OMBRAGE DU PLATANE ” (*)

el ruido fresco de sus hojas,
su ensimismado óxido sobre
el oro casual en una eterna acera,
hierofanía su despellejada corteza.
No necesito ver las hormigas rituales
en el palacio de su sombra
para andar en aquel tiempo éste,
para volverme contra
el cielo voraz que no lo incluye
y recordarlo
en un inmenso crepúsculo
cumplido en el azul más puro,
esmeralda providencial porosa
abierta hacia las golondrinas totales del verano.

Harriet E. Manelis Klein

EL FUTURO
PRECEDE AL PASADO

LA CONCEPCION TOBA DEL TIEMPO



La lingüística y la etnolingüística en particular, se han ocupado de las concepciones temporales divergentes que han sustentado distintas sociedades. Este interés ha adoptado muchas formas, incluyendo estudios de lenguajes con sistemas complejos de tiempos, estudios acerca de sistemas de tiempos simples o de lenguajes sin sistema de tiempos. Tal vez el estudio más conocido por los no lingüistas es el de Whorf, sobre "*La Relación del Pensamiento Habitual y el Comportamiento con el Lenguaje*" escrito en 1939. En este estudio Whorf hizo notar que el lenguaje Hopi no tiene un sistema de tiempos, sino que expresa las nociones temporales en términos de lo objetivo o "manifiesto" y lo subjetivo o "lo que se está volviendo manifiesto". El primer tipo, esto es, lo objetivo o manifiesto, recubre todo lo que es o ha sido alguna vez físicamente accesible a los sentidos; y no hace distinción alguna entre el pasado y el presente. En otras palabras, cualquier cosa que alguien haya experimentado, podría ser incluida en la categoría de lo *objetivo*. Lo *subjetivo* o aquello que se está volviendo manifiesto consiste en todo lo que no es físicamente accesible, e incluirá lo que en inglés consideraríamos futuro así como todas las actividades mentales tales como pensar, desear, proponerse (intending). En otras palabras, el tiempo para los Hopi está ligado a la evidencia física, a aquello que había sido o estaba siendo experimentado, y eso se oponía siempre a lo que no era o no había sido experimentado.

El inglés por otro lado, nos fuerza a especificar un acontecimiento de un modo diferente. Nos fuerza a decir cuándo un acontecimiento ocurre e hipotetizar respecto de su futuro, y de este modo nos alienta a concebir el tiempo como un objeto concreto que está dividido en tres unidades distintas, que llamamos tiempos; o sea, lo pasado, lo presente, y lo futuro.

En este trabajo, yo no me ocupo

directamente de los Hopi sino de otra lengua que traza una distinción entre realización y anticipación, y que tampoco tiene tiempos: el Toba. El Toba es clasificado como un lenguaje Guaykurú, hablado en el Chaco sudamericano por unas 15.000 personas. Uno de los más notables aspectos de esta lengua es la reiteración constante y a menudo redundante de los fenómenos espaciales por los participantes en el acto de habla. Y como ocurre a menudo en las lenguas que enfatizan los conceptos espaciales, hay extensiones significativas de estos conceptos a lo temporal. Esto es exactamente lo que ocurre en Toba. Así, para hacer inteligibles los conceptos temporales, explicaré primero brevemente los conceptos espaciales de modo tal que la relación entre los dos sistemas se volverá algo más obvia.

Los conceptos espaciales son primariamente índices locativos. (ver el esquema)

Se observará que hay cuatro coordenadas espaciales. "Visible" ocupa un extremo y significa que el hablante ve acontecimientos, personas, objetos cualesquiera. "Perdiéndose de vista" se refiere al hecho de que el hablante es capaz de observar algo que se mueve hacia afuera de su campo visual. Así, si el hablante se queda quieto puede observar las cosas desplazándose fuera de su campo visual. También puede el hablante hablar de las cosas como "fuera de vista", esto es, como cosas que es incapaz de ver. Y finalmente, el hablante puede hablar sobre algo que está "haciéndose visible", esto es, algo que puede ser de algún modo vago, se está acercando, no está allí todavía, pero que va a volverse visible. Estos cuatro indicadores locativos son tematizados por los hablantes nativos de Toba y forman parte del modelo de los hablantes en su lengua y cultura. Estos indicadores locativos tienen, sin embargo, significados adicionales de los cuales los hablantes nativos no son muy conscientes. Dichos significados se relacionan con el tiempo.

Así, los significados temporales constituyen un sistema semántico adicional relacionado metafóricamente con el sistema visual.

Si algo está a la vista entonces está en el presente, puesto que si se lo puede ver, está justamente ahí. Así, por extensión (a la vista) no sólo significa físicamente presente, sino también temporalmente presente.

Cuando alguien se aleja de uno, o se aparta de nuestro camino, está de hecho caminando hacia el pasado. El presente no está más. Estaba en el presente *de* alguien y se está moviendo hacia el pasado *de* alguien, es decir, el pasado reciente que uno puede ver porque está todavía enfrente. Así, cuando los Toba se refieren al pasado en sentido metafísico, generalmente hablan de él como de algo que está en el proceso de alejarse de alguien. Y la transferencia de un sentido visual a un sentido temporal se hace aún más obvia.

Una vez que se ha movido fuera del pasado reciente realmente no puede verse más. Está "fuera de vista" y es ya el pasado remoto obviamente más distante que el pasado reciente. Uno no es ya capaz de evocar su realidad.

Y es precisamente en este punto en el que se advierte la fusión del pasado remoto con el futuro remoto. Que algo no se puede visualizar se debe también al hecho de que no ha entrado en el presente del hablante todavía, y de que no se está en absoluto seguro de que lo hará. Es decir que está también en el futuro distante. Y así, los conceptos de "fuera de vista" traslapan un pasado remoto y un futuro remoto, ya que la visualización es tan importante, puesto que no pueden ser vistos.

Es evidente que esta concepción del pasado remoto y el futuro remoto que les atribuye tantos rasgos comunes, es muy diferente de las respectivas concepciones inglesas. En lengua inglesa, ya que el tiempo es un continuo, el pasado remoto ocu-

pa un extremo del mismo y el futuro remoto el otro. Están en polos totalmente diferentes ya que no es posible que se traslapen. Mientras que en Toba sí lo hacen. El hecho de que no estén ahí, que no puedan volverse concientes o que no ocuparon recientemente la conciencia de alguien, significa que tienen el status de lo que se ha ido o de lo que podría volver nuevamente. Estos dos status son en realidad el mismo.

El futuro remoto conduce a un futuro inmediato. Un futuro inmediato también significa que no puede verse puesto que está acercándose desde atrás de uno. El futuro, como la vejez, de algún modo trepa sobre nosotros desde atrás. (1)

Esta noción de futuro inmediato está por lo tanto ligada a la noción de "haciéndose visible". También indica que no hay dudas por parte del hablante de que el referente pasará del futuro al presente. Cuando el referente está volviéndose visible, uno no puede en realidad verlo todavía; puede estar acercándose de hecho, o bien puede ser apenas visible. Mientras que, cuando está perdiéndose de vista, todavía uno lo está viendo. Hasta que está demasiado lejos. Los informantes siempre se refieren al hecho de que el futuro se acerca desde atrás y de que, aunque el/los están en el presente, o "ahora", están de frente al pasado. Cuando quieren gestualizar esta noción de dirigirse hacia el pasado, lo hacen con un movimiento hacia adelante, ya que el pasado está en frente de ellos porque puede ser visto, es todavía visible, y es conocido. Puesto que el futuro no está enfrente, uno tiene que dar vuelta la cabeza y mirar por encima del hombro para verlo acercarse.

Esta dicotomía entre lo realizado o manifiesto y lo anticipado o que está volviéndose manifiesto es indicada también de otros modos. Hay varias extensiones etnográficas que corroboran el hecho de que un lenguaje efectivamente refleja una cultura, y de que entendiendo un lenguaje uno puede en realidad entender mucho

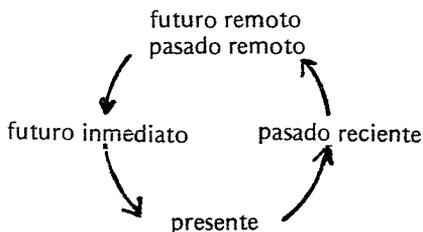
más sobre la cultura.

Una de las concesiones que los Toba han hecho a la sociedad dominante, ha sido su aceptación de una religión cristiana, el Pentecostalismo Protestante. Durante los frecuentes servicios a los que asisten los Tobas, su fervor religioso alcanza variados grados de éxtasis, alcanzando a veces el trance. Este estado de inconsciencia es considerado por ellos como un estado de muerte, y el retorno a la consciencia es el retorno de entre los muertos. Se está entonces frente a alguien que está en el presente, pero que se ha movido rápidamente hacia la muerte desde el pasado reciente hasta el pasado remoto (o futuro remoto), y ha podido volver al presente. La creencia en un ciclo, es decir que no se muere realmente sino que se vuelve a través de él, es una parte fundamental de la cultura Toba. Esto no sólo era originariamente así; es uno de esos conceptos básicos al que se adhiere esta cultura aún más allá del punto de aculturación.

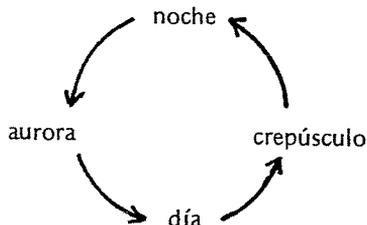
Otro aspecto de la etnografía Toba que refleja la dicotomía que he estado señalando es la progresión temporal a través del espacio reiterada por la cosmología aborígen. Cuando un Toba muere, se considera que su alma se está moviendo hacia el oeste en la dirección del poniente. El sol es visto como moviéndose hacia adentro del pasado en dirección al futuro que aparece desde el este al amanecer. Así, si se invierte el esquema adjunto, se verá que el día es lo mismo que el punto cardinal norte y la noche que el sur. En Toba es posible referirse al norte como a el cielo ya que los ríos en el Chaco fluyen de norte a sur, en donde desaparecen bajo tierra.

Un último ejemplo está en la terminología de parentesco. No sólo tiene el Toba categorías para nombrar a los consanguíneos y afines, esto es, los parientes de sangre y los parientes políticos, sino que usa también una terminología distinta tanto para designar a los futuros parientes como para aquellos parientes que ya no lo

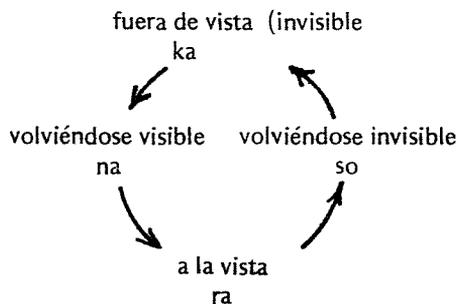
1 - TOBA : TEMPORAL



3 - TOBA : METAFORICO

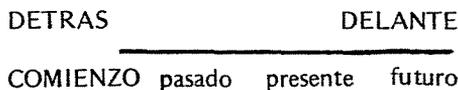


2 - TOBA : ESPACIAL



4 - INGLES : TEMPORAL

A)



B)



El acontecimiento "x" es más temprano que el acontecimiento "y"
"y" está delante de "x"

son. Esta última categoría se refiere a aquellos que están separados o divorciados tanto como a los parientes muertos. En otras palabras, aquellos que ya no son visibles así como los que todavía no lo son, están colocados en la misma categoría.

Estos ejemplos han sido presentados para explicar más claramente la concepción Toba del tiempo. No sólo he tratado de oponer estos conceptos en términos de una dictomía entre lo evidenciado y lo no evidenciado, sino también en términos de un ciclo, en el cual aquello que era evidenciado podría no serlo ya más, y aquello que era no evidenciado podría volverse tal.

Podría valer la pena comparar la concepción Toba del tiempo, brevemente con la nuestra. Me remito nuevamente al esquema. La concepción inglesa puede ser representada por una línea continua que tiene un comienzo y presumiblemente, un final en algún punto y hay un pasado, un

presente y un futuro. El pasado está detrás en inglés y el futuro está delante. Lo que permite a uno decir que si se tienen dos eventos x e y tales que x es anterior a y , se puede decir entonces que y está delante de x . Se habla del tiempo de un modo muy diferente.

Nunca se puede retroceder al comienzo en lengua inglesa. Eso no es en absoluto posible. En Toba, sin embargo, sí lo es. Claramente. El tiempo en lengua inglesa, está siempre sobre un continuo, y es siempre unidireccional. O bien el tiempo mismo se está moviendo, o bien el mundo se mueve en relación al tiempo, pero de cualquier modo, se mueve sólo a lo largo de un continuo, donde el pasado precede al futuro.

El tiempo es concebido por los Toba como un ciclo sin fin, en el cual el futuro precede al pasado ●

(1) En el original en inglés "Old age creeps up on you" N. del T.



Amanda Berenguer

EN ESO LLEGO

No pude cerrar la puerta. La nube aquella, enorme, oscura, que ponía por delante viento y lluvia, arrastrando con ella el mar, empujaba con la empecinada violencia de un toro y resoplaba. Con todas mis fuerzas, desde dentro de la casa, traté de apretar la hoja de tablas unidas, pintada prolijamente de blanco, hasta juntar la cerradura con la complementaria que estaba en el marco, mientras apretaba las mandíbulas y quería en vano ajustar diente sobre diente.

Por el resquicio entreabierto a pesar mío, vi pasar el largo bufido y detrás los cuernos casi transparentes. La nube había entrado.

Con estruendo, las cortinas, los cuadros, las redes colgadas, el mantel de la mesa y la colcha extendida de la cama, se enderezaron y se inflaron en posición de velas ambulatorias, y combinaron, a revuelo y empujones, un barco en mitad de la tormenta.

Yo sabía poco de barcos. Solo de vistas y oídas.

Mi marido había hecho uno con sus propias manos y yo lo había visto terminado en la espaciosa biblioteca de la otra casa, y conversar con nuestro hijo de cómo sopla el viento y del ángulo que hace con las velas, también de la posición del timón y de si tendría la suficiente solidez para soportar el viento y el mar cuando la furia los acomete. Pero no recordaba casi nada. Ninguna maniobra se me ocurría que pudiera socorrerme.

El viento encerrado hacía bocina en la chimenea del cuarto y golpeaba las maderas, las olas que rompían a estribor. El mar tenía vetas moradas y verdosas cruzadas por la espuma encalada que venía gritando desde lejos. Solo el ancla atada a una larga cuerda permanecía garreando —así había oído—, lentamente sobre el fondo arenoso. La veía escamosa junto al baúl antiguo pintado de azul negro en una profundidad de agua inexplicablemente cristalina.

Yo me debatía con el pensamiento todo inundado, desbordado. Y no sabía nadar.

Apenas si lograba arrastrarme por la estrecha cubierta, sosteniéndome en las bordas o en las patas de algún mueble, cuando un brusco empellón de popa me ponía de nuevo en situación de mando. Era peor que una celada. En esa inesperada ubicación, casi erguida, el viento se me echaba encima, el violador de Punta Fría, y me mesaba los pelos con espuma salitrosa. Luego rodaba por el hueco de la casa que hacía agua justamente por debajo

del nivel de flotación. Y caía debajo de la mesa, debajo de las sillas, debajo de los canastos y de las botellas lacradas, debajo de los libros desleídos, debajo de los tenedores, de los anzuelos, de las ollas derrotando vacías.

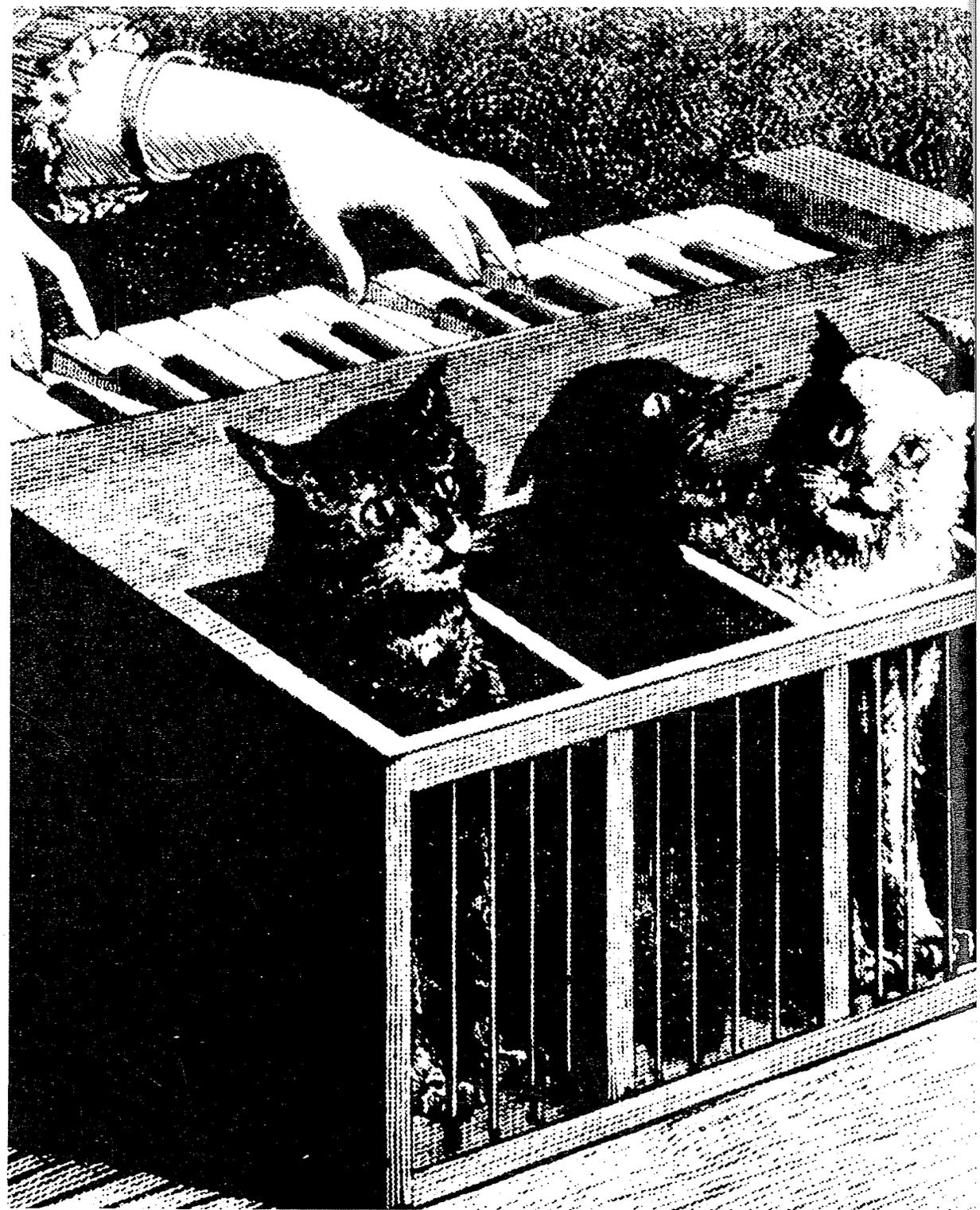
Para mayor zozobra noté que también había caído por debajo de la estratégica línea que mantiene a flote el corazón.

Las velas se habían arremolinado y se balanceaban y se sacudían como un árbol atterrorizado. Pensé, un árbol flota. Y creí que su sombra era también una tabla de salvación. Pero estaba equivocada. La revuelta oscuridad que me cubría, me recordó que la muerte a veces se oculta del mismo modo.

Entonces, —ese día lo esperaba—, llegó mi hijo. Y tomando una soga protegida por el tiempo y una red nueva tejida por él mismo, que andaba por ahí, me gritó: —El miedo es un pájaro marino, mamá. Está acostumbrado. Suéltalo.

Y a golpes de gracia, espantó a la nube, desolló al toro, atravesó la tormenta, sostuvo al navío, y me tendió la mano dulcemente ●

La Bitácora. 18 de febrero 1978
Maldonado.



Nestor Perlonguer

MUSICA DE CAMARA

Como esa baba que lamosamente fascínase en la raya: de ese campo:
de un lado: los poliedros (ubuescos);

de otro lado: las liendres polacas:
en ese lado: al lado: esa ladera helada: donde se desparrama: la babosa:
lamiendo el mismo deshabilé marrón que tantos años lleva
colgado en el ropero entre las perchas de los trajes que
tuvieron alcanfor: y que tuvieron, en las mangas, pistolas:
o de cuero de Rusia o de chinchilla:

el traje de la boda:

deshabille marrón que al darse vuelta como mano de pulpo
— una pulpa lorquiana — deja ver la presteza de un anillo:
mostaza amanerada: o la amarilla marca de un enano que vomita y se enan-
ca: en esas correrías — con el deshabille marrón — y desabotonado — en
los pasillos de hoteles calcinados por un viento nudoso — y desabotonán-
dose ahí mismo en el palier: se la palpa, nudosa

como esa baba que lamosamente: ante esa mano: ráyase y fascínase:
en la demarcación: de esos terrenos: áureos: alamedas, ligustrinas holla-
das por el paso de un topo, de una veloz gacela: de unos tropos; esas ropas
tiradas al costado del campo — cuando los desnudaban y les decían que
era para tomar un baño. —

dime Delia,

tú crees en esas músicas que tan mortuorias suenan cuando antes de las
ejecuciones batuteamos: y crees acaso en ellas? y crees? dime si crees
Dime, ya, Delia: creo en esas músicas que como liendres se agazapan tras las
axilas de los pobres que condenados a los gases se desnudaban en las
cámaras y aspiraban el fino — o el bravío — hedor del mediodía: creo,
decime, en esas melopeas fantásticas de músicos de cámaras que toman
la batuta y suenan los violines violentos y los vientos ventrales cuando
ellos se retuercen, desnudos, en el gas: dime más: dime, creo en las batutas
que los ejecutores blanden en ese aire con leve olor a gas que escapa de las
cámaras de música en que el público — desnudo y demudado — yace; dime:
¿acaso lo crees? dime sí: que creo en esos públicos desnudos que yacen
demudados cuando por sus orejas penetran los brumosos sonajeros, los
dulces violoncelos de la cuna, del gas: dímelo ya ●

BIBLIOGRAFICAS

LA FOTOGRAFIA: UNA AVENTURA

Beatriz Vegh de Falcao

Como cierre de su curso 79-80 en la cátedra de Semiología Literaria del Colegio de Francia, Roland Barthes había anunciado un seminario "distractivo" de dos mañanas (1o. y 8 de marzo) centrado en una serie de fotos de la colección Nadar relacionadas con Proust y su mundo. También había anticipado algo sobre las características que revestirían esas dos sesiones de fotos: — poca o ninguna intervención de su parte: la imagen "es aquello de lo que no se puede decir"; — poco aconsejables para "fotócratas y proustianos"; — propuestas para provocar una "intoxicación, una fascinación visual de igual naturaleza que la de Proust por los originales". El seminario sobre Proust y la fotografía no pudo ser (accidente, muerte); queda en cambio de su interés y su reflexión por la fotografía el libro publicado a principios de este último año con el título de "La chambre claire" (1) (Camera lucida se llamaba a un aparato anterior a la Fotografía que permitía dibujar un objeto a través de un prisma, con un ojo sobre el modelo, el otro sobre el papel).

Varias lecturas de interés ofrece este libro sugerente y personal, entre muchas otras, una fenomenológica en la línea de Sartre —a cuyo libro "Lo Imaginario" está dedicado este ensayo en el año de sus muertes— otra, proustiana en su visión y su voz, otra, de gran fascinación lingüística a partir del siempre inventivo y esclarecedor uso del lenguaje que hace Barthes y que

constituye quizá, tanto en éste como en otros de sus libros su seducción mayor, su magia.

Ya al comienzo del libro declara Barthes que la fenomenología le presta "algo de su proyecto y algo de su lenguaje" y a partir de una cita de Sartre precisa el objeto y las dificultades de su búsqueda: encontrar la esencia, el eidos, el noema de la fotografía, que no va a surgir de una buena foto de diario -dice, citando a Sartre- que miramos sin que se cree en nosotros una "posición existencial" sino de la Foto que llega, perturba, conmueve, hiere, "adviene" como una aventura; de la Foto-patética-que lo anima y que él anima. Es al estudio de esta Foto con "punctum" (punctum = detalle que atrae, punto que perturba, fulgor que punza por oposición a studium = interés histórico, cultural, social, sin "afecto") que Barthes dedica su libro. Y para acercarse mejor a lo que es su esencia juega sabiamente con una serie de oposiciones que van ahondando en la oposición de base: foto studium/foto punctum (choque/perturbación, grito/herida, foto "unaria"/foto aventura, homogeneidad/heterogeneidad, linealidad/discontinuidad, to like/to love). Varias de las fotos reproducidas y comentadas en este libro ilustran eficazmente la lectura del punctum. Entre las más elocuentes citamos: Nadar: Savorgnan de Braza; Mapplethorpe: Bob Wilson; A. Stieglitz: La terminal de la estación de caballos de N.York. Otras testimonian otros



aspectos reveladores del tema: la relación de la Foto con la máscara y el mito (cf. los retratos de Nadar, de Sander, de Avedon que mitifican a la burguesía francesa, a los alemanes de la Alemania pre-nazi, a la clase alta neyorquina, la foto como "certificado de presencia", como constancia de algo "real y pasado", definible a través de la simple frase "eso ha sido - ça a été" propuesta como el nombre del poema de la Fotografía (cf. Avedon: Retrato de William Carby, nacido esclavo, 1963).

La segunda parte del libro -en el que Barthes utiliza la primera persona de la confidencia y la intimidad-, es una larga meditación, un canto a la que él considera una foto esencial, eidética: la que representa a su madre de cinco años en el Jardín de Invierno (la foto comentada con más detenimiento y no reproducida en el libro: "existe sólo para mí"). La Foto, que en la generalidad de los casos, por definición, adhiere a su Referente "miembro por miembro, como el condenado encadenado a un cadáver en algunos suplicios", la foto "que sufre en general de esa dificultad de existir que se llama banalidad" se libera de esa condena referencial, de esa banalidad y en algunos -pocos- casos privilegiados fulgura, conmueve, empieza a existir. Es sobre todo en esta segunda parte del libro que un lirismo muy particular -quizá otro de los placeres de este texto- se desliza, no insensiblemente, en su escritura; lirismo discreto pero percep-

tible y disfrutable que acompaña, como el bajo continuo en un concierto barroco, esta búsqueda metódica y estructurada del ser de la Fotografía.

"La vida es tan insolente!" decía Barthes representando a Thackeray en un film de Téchiné. Como el mito revelador que reconcilia, que "confiere significación y valor a la existencia" (2) y "dominio sobre las cosas" (3), La chambre claire fue quizá para Barthes -y para disfrute del lector- una tentativa de reconciliación, vía escritura, frente a la insolencia de una muerte (la de su madre) que lo marcó y que precedió de poco tiempo la suya. Con irónica y amarga lucidez se confiesa: "Muerta mi madre no tenía ya ninguna razón para ajustarme a la marcha del Viviente superior (la especie). Mi particularidad no podría nunca más universalizarse (sino, utópicamente, por la escritura, cuyo proyecto, a partir de ese momento, debía ser la única finalidad de mi vida). Sólo me quedaba esperar mi muerte total, indialéctica. Eso es lo que yo leía en la Fotografía del Jardín de Invierno" ●

(1) La chambre claire

(2) M. Eliade "Aspects du mythe" idées/gallimard p.10

(3) M. Eliade "Aspects du mythe" idées/gallimard p.30

LA POESÍA DE ENRIQUE FIERRO

Julio Ortega

Las oscuras versiones de Enrique Fierro (Montevideo, 1942) es un libro hecho de preguntas. La primera de ellas es una pregunta por sí mismo, esto es, por lo que las palabras dicen. El lenguaje presume decir el mundo pero tal vez sólo reproduce una versión del mundo. En efecto, si el lenguaje natural es un modelo de lo real, nuestro empleo del mismo confirma el pacto de nombrar. Pero en la ruptura de los pactos, en la poesía, el lenguaje denuncia en primer lugar su propia insuficiencia. Las palabras ya no dicen un mundo naturalizado por los modelos sino que dicen, o buscan decir, más: aquello que las palabras encubren, y que es todo lo que no somos.

En esta zona de interrogaciones trabaja Enrique Fierro. Y es una zona, se diría, previa: un espacio de verificación, allí donde las palabras son puestas a prueba. Espacio, por eso, abisal, liminar. El poeta rehusa asumir la supuesta ganancia del lenguaje. Lo cuestiona y confronta, no sólo con los objetos, a los que el lenguaje dice a medias; sino con sus mecanismos de articulación, supuestamente lógicos.

La poesía requiere así retornar al acto mismo de nombrar pero no para recuperar el extraviado valor adánico de un nombre primero (otra promesa, otra trampa del lenguaje) sino para rehacer la relación de la palabra y la cosa; relación que es un espacio saturado por el lenguaje natural y reproducido por el lenguaje poético. Para Enrique Fierro, en cambio, la poesía es su propia escritura, antes del lenguaje natural y después del habla poética. El poema, por lo tanto, es un acto alternativo a ambas tradiciones discursivas. Más que "dicho" el poema es "hecho".

Visto e inscrito, su espacio no es de conjunciones sino de refracciones. Hacer el poema demanda rehacer el lenguaje.

Enrique Fierro trabaja sobre ese lugar cambiante, y lo hace con la precisión de la agudeza y el riesgo de una exploración extrema. Lugar entrevisto, anotado, suspendido. Espacio que se descubre cuando se retira el oleaje de los discursos. Y restan los márgenes, las inscripciones, las marcas de una escritura que suscribe su nueva articulación en un escenario suplementario. Si el mundo, finalmente, está hecho de signos, los discursos no han sino codificado las lecturas posibles de esos signos; y, por lo mismo, el poema deberá ser el lugar no codificado por excelencia, allí donde los signos son una materia nueva y poderosa, capaz de corroer el estatuto y el dictámen del código.

De lo que se trata es, pues, de la naturaleza misma del habla. De su varia insuficiencia. Pero también de su propia mecánica de significar. Al final, de sus órdenes y sus series. De su lógica distributiva puesta en crisis por la actividad subvertora de la escritura.

Porque aquí la escritura poética rehusa ser simplemente la capacidad del lenguaje de extender sus dominios expresivos, analógicos, simbólicos. La palabra poética para Enrique Fierro ya no parece ser el símbolo que ha convertido al signo verbal en icono, motivación, sentido. La palabra poética, en efecto, es el signo lingüístico transformado en otro discurso; pero aquí la palabra poética rehusa las coherencias que el símbolo facilita, con indulgencia, desde el romanticismo. Y, más bien, la palabra poética asume un carácter asimbólico y retorna a la arbitrariedad del sig-

no para replantear su modo de significar.

En este retorno, son los signos mismos los que son cuestionados. Así, el poema recupera el comienzo de este ciclo de indagaciones: es la enunciación lo que resulta aquí radicalmente interrogada. ¿Qué decimos cuando nombramos? El lenguaje nos promete el mundo; el poema, en cambio, otro lenguaje.

¿Y qué lenguaje es ese? Sus oscuras versiones se nos dan en un trabajo de iluminaciones, cuya lucidez da forma a la ruptura del signo referencial; y cuya ambigüedad tienta un signo plural que flota en el abismo del propio poema.

Las primeras evidencias anuncian que las palabras no bastan cuando lo real "te dice que la verdad es lo contrario" (13). El lenguaje natural ("las palabras señaladas/ para dar cuenta de la tarde") es reemplazado por "un grito" que responde al enigma del mundo donde "el signo se disuelve" (22). En este poema, dos series de signos (el lenguaje, el mundo) son disociadas por el signo suelto, flotante, de la escritura. Por eso, es en el poema que la "elocuencia / de lo blanco", observada en la pintura, equivale a otra elocuencia, la de las "sombras" (25). Como el poema, que es un ver otra vez, y un hacer de nuevo, la pintura es "otra/heresía de/el ojo" (27). Desde la pintura, el poema confirma su espacio:

*Anverso / reverso
de la escritura. Nunca / siempre
huecos:
tuétanos. (28)*

Esta notación analítica es característica del libro: una grafía del sentido posible se inscribe en el espacio abierto por el poema, eje en el vacío. La escritura analítica produce un campo semántico no previsto, alterno, donde se descompone la lógica de la percepción:

*número, color,
especie, género,
la música
que se cree ver,
paisaje que el lector
supuesto cree escuchar? (39)*

La interrogación señala a esta serie, que no encuentra otra respuesta que no sea su suspensión condicional: "Si observa/con los ojos entendimiento". ¿Quién? Sin duda, el lector. Porque en estos textos que reformulan nuestra noción del campo semántico del poema, del habla poética, se implica una pragmática. Apelear al lector es devolverle no sólo la palabra sino los trabajos de la misma en la recomposición del diálogo poético.

Pero esa insuficiencia del lenguaje no es aquí, como en nuestra herencia romántica, una necesidad de la expresión, sino una necesidad de replantear el lugar del sujeto en el lenguaje:

*al paso que vienen
se van las palabras:
fértil la mirada. (42)*

El poema refiere "entre luces y sombras / voces de cacería / de voces" (45). Su música, sin embargo, presupone una "abstención verbal" y es "muda" (47). Pero es en "la verdadera / fiesta de los locos" (que nos remite a Fourier) donde los signos deben exceder "el espíritu crítico" para evitar corromper a los otros signos, "que son aire/ que son nubes y copas de los árboles" (48). Esto es, la articulación de las palabras y las cosas se decide en el exceso, en el discurso de una restitución.

Pero restablecer un lugar del signo en el poema reclama todavía un trabajo mayor: rehacer la sintaxis. Precisamente, las aperturas de la sintaxis cuestionan los órdenes naturalizados del lenguaje y, desde la escritura, imponen la grafía de un signo traslaticio y ambiguo.

*traslaticio y ambiguo.
Caballo de río análogo
tarea de la sintaxis,*

dice el poema, significando de otro modo la

*serie de los objetos
en la otra orilla
posible:
tercera orilla del río. (53)*

Esa orilla alude al espacio alterno entre la serie del nombre y la del objeto, allí

donde la sintaxis fracturada, abierta, deja libre el asedio de las incisiones e inscripciones.

Es este trabajo sintagmático lo que en primer término expulsa al orden naturalizado del discurso en el poema; y, enseguida, apertura la serie de los canjes e inversiones que permiten al poema su irresolución, su voluntario incumplimiento, que es el gesto reiterado de su pregunta y su drama.

Sin duda es Vallejo quien más lejos condujo la ruptura sintáctica. Esa quiebra de la lógica del decir fue sistemática en su revaloración de las funciones del lenguaje poético. Pero los textos de Enrique Fierro más bien evocan las economías sintácticas de Paul Celan, al menos en el sentido en que Celan parece un paradigma de la ruptura sintáctica por contracción y concentración. O sea, la sintaxis, que es el lugar del mundo en el lenguaje, reduce o escamotea su propia lógica conectiva para implicar los canjes y reflexiones de la escritura en el corpus mismo del lenguaje.

Son las necesidades de la exploración del hecho de significar lo que demanda del poema una recusación de la lógica expositiva. La sintaxis fracturada en el espacio textual, por ello, no hace sino dar cuenta de la dispersión del sentido, de la pérdida de los nombres, de la sinrazón de la historia. Y, a la vez, dramatiza la soledad solidaria de la escritura:

*Llorar de los ojos:
¿ya no hay
la razón o el discurso? (71)*

Exploración crítica, cuya conciencia es patente:

*Lenguas
geométricas
tratan
de vencerlo
de lo contrario
pero
el secuaz continúa
afirmado:*

**los límites
de mi lenguaje**

significan los límites de mi mundo. (80)

Recusar la geometría, su discurso de la promesa analógica (ya Vallejo lo recomendaba en Trilce: "Rehusad la simetría a buen seguro"), supone explorar esos límites que "significan", o sea, que son signos del sujeto en el lenguaje. Otro poema, "¿Contra el orden de las cosas?" (86), ironiza la actividad verbal del "engañoso / trapacero / oblicuo" que repite la primera pregunta del poema en otro orden de las palabras, en contra del orden sintáctico, desde "el mismísimo libro". Las cosas tienen otro orden en los signos poéticos que, a su vez, buscan el suyo en los límites de las imágenes libres. Límites que se cierran sobre el objeto reconstruido como en una "lección de poética" autoreferida:

*Se derrumba
la canción
mental :*

*dialogan
el gorrión
y el limonero :*

*¿el acaso
de la gracia?*

*el goce
de lo concreto. (100)*

(en "F(r)icción")

Que es también/el goce de lo irreal, siempre en la reflexión que fija (sin nombre ahora) a la mirada:

*Sombra de
objetos encontrados*

*Aire que
cae de mañana*

¿Manera que soñaron? (101)

El poema que restituye conoce bien este doble movimiento:

*valga la palabra,
ambigua sombra,
lámpara. (104)*

En "Tiempo y espacio" el poema se borra otra vez en el límite lúcido de su

incumplimiento:

*La escritura niega
lo evidente
ciega*

*es
la transparencia:
¿cuál? (115)*

Por ello, si la escritura es "transcripción" (117), lo es de un modo zozobran-te; las palabras parecerían carecer de raíz, y sólo resta devolverles la pregunta que nos hacen:

*Adiós
Waquí?
ahora
¿hoy?*

Pero el poema reconoce también su propio poder, que es, al final, un acto no de equivalencia o sustitución sino de reordenamiento. Un acto sintáctico capaz de subvertir y rehacer:

*¿Es diálogo
o monólogo,
movimiento del alma o
autoengaño del
que no se atreve a contribuir
en la transformación
de lo real que
sólo la oración
es capaz de modificar? (140)*

En esta exploración la poesía se hace de ecos: los suyos propios, en primer lugar, y de signos que se revierten en el espejo de otro poema. Con lo cual los materiales son probados en una y otra reordenación, con supresiones y paréntesis, con afirmaciones que son hipótesis y preguntas que son disoluciones, en secuencias que se cruzan y se desdoblán. Escritura de su propia dinámica, el poema, de este modo, ausculta sus espacios ganados y, desde allí, se produce como un objeto distinto y suficiente, abierto, desde sí mismo, al lenguaje de donde viene y a donde se resiste a volver sin antes haber dejado una marca incisiva de su tránsito fragmentario, que es un devenir claro entre oscuros vestigios:

*Chorrear luz las copas de los árboles
donde abundan las ilusiones
en penumbra y los instantes de aparente reposo
que convierten las imágenes virtuales en reales
y son capaces de crear corrientes de aire opaco
cuyas leyes sólo reconocen ciertos ojos
hábiles muy siglo veinte
y en viaje sucesión de colores.
Van hacia la vida
las cuatro escrituras sangrantes de otoño
decisivo y silencioso y al borde de la quimera,
porque la luz no es vana y se conquista
de mayor a menor o de menor a mayor siempre
como el amor primero:
a ciegas.*

(Abundan las ilusiones, 207)

Poesía distinta, de resonancia ritual. Crítica de los discursos y aventura liminar: ironía de lo dicho y señal de lo por decir. Señal de apertura, que apunta hacia un extremo no transitado, a la intemperie de la lectura donde somos convocados para recomenzar ●

COMPLEJIDAD, CONCENTRACION Y ALEGORIA EN EFICAZ NOVELA

Roger Mirza

"Donde llegue el Río Pardo" de Miguel Angel Campodónico.
Editorial Acalí. Montevideo. 1980.

"Las mejores novelas reflejan sociedades que están por perecer . . . pero también (son) intentos por recuperar esas realidades." Esta afirmación de Mario Vargas Llosa (Cuadernos de Fundación de Cultura universitaria, Montevideo, 1968.) es parte de una teoría que propone una zona privilegiada para la novela: entre una realidad a punto de desaparecer y el estallido de sus tensiones, como reflejo de una sociedad en descomposición y anticipación de su destrucción. Es innegable la relación entre la novela como forma ar-

tística que busca construir un modo de totalidad "similar" a la del mundo real y esa misma realidad. Pero no porque la novela en la mayoría de los casos (como sostiene Vargas Llosa), anticipe lo histórico, sino porque, a partir del Quijote (y antes con la picaresca) pero sobre todo con el realismo y el naturalismo, la novela se propuso crear un mundo "homólogo" al real, inscribiendo al hombre, no sólo en coordenadas espacio-temporales similares a las de la naturaleza, sino también en un contexto histórico-social determinado. Esta totalidad, que se crea a partir de una conciencia estructuradora de un mundo puede revelarnos, al mismo tiempo, los contenidos ocultos o latentes de la realidad que pretende "reflejar", es decir los que encubren las relaciones sociales o económicas o de poder y que pueden pasar desapercibidos para una conciencia sumergida en la vida cotidiana.

Cuando se puede decir entonces que una novela anticipa la destrucción de una sociedad o su descomposición es porque descubre y muestra la verdadera realidad, y al mismo tiempo crea una zona especular donde reconocerse. Favorece el ahondamiento de la conciencia de algunos aspectos de lo real.

"Donde llegue el Río Pardo" es la primera novela de Miguel Angel Campodónico que ya publicó "Blanco inevitable rincón" (que reúne textos del período 1971-73) y un cuento "El silencio de mi voz" en "Diez relatos y un epílogo" 1979. Un prólogo nos anuncia que se trata de una reconstrucción que hace un habitante de "Federal oeste" en base a un manuscrito que encontró y a sus investigaciones en bibliotecas, consultas a historiadores, geógrafos, etc. Luego el relato se presenta como una crónica "ciega aunque fragmentaria" sobre "lo que sucedió o sucede". Nos enfrentamos por lo tanto a un discurso pseudo-real que se mantiene siempre en el plano de la ficción en la nomenclatura y en las circunstancias más contingentes, pero cuya intención está claramente manifiesta en la afirmación existencial: "sucedió o sucede"; particularmente por el presente, tiempo real por

excelencia.

De este modo la novela aparece inicialmente, y a través de ese prólogo, como un relato en tercera persona de un narrador-cronista, que, a su vez, recoge la crónica de otro que es un personaje-cronista cuyo diario es rescatado constituyendo el cuerpo mismo de la narración. Por eso la tercera persona se alterna con la primera de ese cronista extranjero, que es el verdadero hilo conductor para la lectura, aunque no se trata exactamente de un protagonista sino más bien de un personaje-testigo. Otras veces la tercera persona es la de un narrador omnisciente exterior (por ejemplo en el capítulo 7: "Según el negro cristal . . ."). Puede aparecer también el punto de vista de un personaje que retoma en primera persona un fragmento del relato. O un narrador de un micro-relato (en primera persona) con cierta autonomía formal (relato dentro del relato), como el diario del funcionario intermedio en el capítulo 7, (los dos primeros incisos) o el relato del médico sobre la muerte de su maestro el herbolario en "El lobo azul".

De esta manera el yo narrador se vuelve ubícuo y el punto de vista inasible, en un permanente dinamismo y ambigüedad. Es otra ambigüedad inicial, por ejemplo, presentar la novela como "crónica", pero desde el punto de vista de un habitante de un país también ficto, Federal Oeste, ambigüedad que se resuelve en un plano semántico superior, si consideramos el valor simbólico o alegórico de la novela. Esta forma de estructurar, como en fuga, los planos narrativos, sin llegar totalmente a una "mise en abîme", va creando una multiplicación de los puntos de vista, así como una potenciación de la ficción de la realidad al desplazar continuamente la frontera entre lo ficto y lo "real" que será convertido en una nueva ficción, etc. Este desplazamiento, esta ubicuidad de la frontera y del punto de vista del narrador, posterga y suspende la oposición realidad-ficción y nos enfrenta a lo único que importa: al sentido. De este modo el sentido no surge solamente de la concreta referencia

de un signo a un "objeto" sino sobre todo de los valores que adquiere esa relación y de lo que subyace o sobrepasa esa relación. Y es en este plano que nos movemos al hablar de sentido alegórico. En efecto lo que resulta más interesante en esta novela de Campodónico es, por un lado, esa construcción narrativa que intentamos señalar y que se torna compleja y por momentos inasible en su multivocidad, y, por otro, la potenciación semántica de sus contenidos que adquieren una significación que se multiplica en varios planos.

La descripción geográfica del país Saromedio y de la principal de sus ciudades: Nambidia, dividida por el río Pardo, es, en el segundo nivel semántico una caracterización también social y de relaciones de poder. Una margen (la blanca) es la de los edificios, los jardines, las plazas y las avenidas, pero también la de los videntes y dominantes. La otra está junto al río, es húmeda, maloliente y tiene precarias casillas de lata y arpillera bajo los puentes, junto a las fábricas y las minas: es la zona de los homúnculos, seres humanos reducidos a su sola fuerza de trabajo y reproducción. Hombres anulados, bestializados, irrecuperables vivientes dormidos que sueñan con ser plantas, en figurada alusión a su condición. De este modo el último nivel semántico será siempre el alegórico o simbólico. Lo mismo sucede con la niebla constante que envuelve ese país de los nublados, obstinados en preservar cueste lo que cueste una paz de 25 años que es la paz del aislamiento total (los países extranjeros son "posibles pero improbables") o de la muerte, en esa región "del sol olvidado".

El relato se desarrolla, además, en varias líneas formando una trama muy compleja: al mismo tiempo que un visitante extranjero va descubriendo en parte esa realidad, aparecen otras líneas narrativas que evolucionarán en forma fragmentaria para quedar en suspenso, en un verdadero movimiento de fuga, pero con una característica particular: sólo se irán comprendiendo los "temas" a medida que reaparezcan y muchas veces después de varias lecturas. Así sucede entre otros con los

siguientes episodios:

— El nublado de pelo rojizo que se hunde en llamas en el río Pardo después de intentar en vano conmover y despertar a los homúnculos, será luego quien instruya al funcionario intermedio al incorporarlo a la lucha de los ciegos (lo que está claramente sugerido por las desfigurantes cicatrices de su rostro, y otras señales).

— El funcionario intermedio que se rebela y es incorporado a los ciegos como vidente es una elección paralela aunque opuesta a la de los videntes que no aceptan parecer ciegos en su actitud rebelde, ni unirse a ellos y se refugian en el manicomio pasando por locos y constituyen, dirigidos por el herbolario, la única esperanza futura.

— Las dos viejitas que tocan el piano a cuatro manos al principio, intentando romper la animalización y abulia de los homúnculos y que desaparecen con el nublado de pelo rojizo, reaparecerán guiando al extranjero, al cronista-testigo de Federal-Oeste, al final.

Por otra parte la ambigüedad de ese universo imaginario, lleno de paradojas, donde los ciegos "ven" mejor que los videntes y éstos deben fingirse ciegos, así como la ambigüedad creada por la técnica narrativa, en una verdadera "construcción" barroca, excelentemente "montada" por Campodónico, se ven acentuadas por los frecuentes e imprevistos cambios de puntos de vista, la fragmentación de la acción, la multiplicación de planos, etc. Por otro lado esas oscilaciones semánticas contribuyen a crear, como correlato emotivo, en el lector, la misma inseguridad, ansiedad e inquietud que constituyen un aspecto de la trama narrativa.

El tono sombrío, el aspecto siniestro de la organización social que se nos presenta, así como de casi toda la acción (la obra se abre con la violación de una ciega y se cierra con la amenaza de la muerte para el protagonista) produce y muestra una desesperación que proviene (para el lector) de un vacío, de la ausencia de personajes que encarnen plenamente valores

positivos: el viejo herbolario ya está muerto, el nublo de pelo rojizo que desaparece dos veces (del mismo modo que las viejitas), fracasa y posiblemente muere como el habitante de Federal oeste. Incluso la rebelión de los ciegos oprimidos es otra serie de crueldades o de trampas traicioneras que no perdonan ni a los amigos videntes que los ayudan, abrazando su causa, contra el poder implacable de los otros videntes que los sometían. Sin ningún punto de apoyo, sin salida posible, en medio de la degradación, de la miseria, de la injusticia renovada, del embrutecimiento o de la muerte, surge en excelente y terrible ironía, que bordea el sarcasmo, la rebelión triunfante de los ciegos que aplastan a sus hostigadores para implantar una realidad tan siniestra o más que la anterior, en nuevos actos de crueldad, y se anuncia luego la de los locos, como únicos redentores, en un futuro posible.

En esta novela difícil y exigente de concentrada y opresiva energía, las últimas líneas del relato dejan en suspenso la conclusión. La muerte del personaje testigo no aparece, aunque está sugerida. De nuevo la interpretación queda abierta al lector y el sentido alegórico vuelve a imponerse sobre el significado directo de esa vida singular, de estas acciones y de esta historia, para adquirir alcance más amplio, allí donde lo simbólico, alejándose de la univocidad del signo, referido a un solo "objeto", crea un espacio donde se despliega, a través de su alusividad polisémica, la complejidad del sentido. Es en este plano que se sitúa la novela de Miguel Angel Campodónico, más allá de toda relación directa o exclusiva con una realidad dada, aunque sin renunciar tampoco a ella ●

NOTA: A pesar de que ése no es el enfoque elegido, es imposible no mencionar la importante relación que existe entre esta novela y el capítulo: Informe sobre ciegos de "SOBRE HEROES Y TUMBAS" (1961) de Ernesto Sábato, paternidad reconocida indirectamente por el acápite mismo de la novela de Campodónico.

¿COMO SE CONSTRUYE EL INFORTUNIO?

Margo Glantz

Quizás se deba a mi particular predilección por las ballenas, quizá a la cantidad de conocimientos desplegados en capítulos titulados con delectación, en sí mismo sugestivos de universos novelísticos, o en sí mismo títulos de otras obras por escribir, quizá, digo, por esa magnitud de carne, de esperma, de barbas, de sangre, de mitologías, el libro de Fernando Curiel nos entrega un Onetti aballonado. Un Onetti gigante, replegado por dentro, escondido en "una intachable discreción" o tal vez en un "inmaculado desdén", según palabras del autor de este **calculado infortunio**. Un Onetti "progenitor de una raza ficticia que se debate entre la infamia y la inmortalidad", casi podríamos decir que este Onetti señalado por la textualidad a que me refiero se convierte en uno de esos demiurgos construido por los gnósticos que a su vez construyeron universos frágiles, porque especulares como este universo de papel por donde deambulan seres antiheroicos, mediocres, arrugados, chaparros, prostibularios, con cara cansada que mira desde la distancia —casi brechtiana— y con asco a los hombres y mujeres deshechos por la edad y la cultura, y a esos seres que han abandonado a la juventud y a la belleza, incapaces de vivir en esa fructífera inmadurez que para Gombrowicz (a quien cita Curiel) era la única posibilidad de sobrevivencia, Onetti, desconocido, medio pertenece al boom. eterno concursante de concursos sobre narrativa que siempre pierde porque, al contrario de sus héroes, vive una madurez literaria (inmadurez vital,

léase) que los críticos desconocen **avant la lettre** o porque sólo gana aquellos concursos en que firma con pseudónimo de mujer, después de haber censurado un "manuscrito encontrado en una libreta" de estudiante que se adereza además con un ensayo sobre: ¡el adjetivo!; censurado ¿por su tema? ¿la homosexualidad entre adolescentes?, tema que vincula a Onetti con esos jóvenes bellísimos, milyunchecos, carísimos a Thomas Mann y a Pasolini por intercambiables, porque en su cuerpo joven –como el de Tazio– las caderas y la nuca son maravillosas, asexuadas, etéreas. Onetti asiste desde arriba a la polémica aceptando, cuando se le pregunta con una sonrisa aviesa en los labios, aceptación sospechosa que posibilita "un espacio de goce" palabras de Berthes un "margen de indecisión" entre el productor y el lector del texto, "una dialéctica del deseo" que erotiza lo producido. Y estamos de lleno en el placer del texto, pero también de la escritura, y Onetti se convierte en personaje de novela que organiza un mundo y trasmuta palabras en geografía y descripciones en personajes. Y antes de crear Santa María, o mejor, antes de nombrarla, la disfraza colorándola entre algunas avenidas / **Diagonal - Avenida de Mayo - Diagonal** / de Buenos Aires y haciendo que aparezcan desdibujadas, y también dibujadas (Larsen, quizá) algunas de sus más importantes obsesiones. La de las lolitas, por ejemplo, obsesión muy Río de la Plata –piénsese en el uruguayo Quiroga y sus amores turbios, piénsese también en Roberto Arlt y sus amores brujos– asesinadas para poder permanecer en su perversa y andrógina existencia, o esas viejas como las de un Sueño realizado que conservan, a la distancia, o en los recovecos de sus extremidades, ese halo de juventud que resplandece con la muerte. También aparecen espacios innombrables que la literatura convoca cuando un ser pasa de la imperfecta inmadurez –es decir, mientras está en la belleza

de lo informe– a la madurez hedionda de todos los que advienen a la adultez: un Jorge Malabia o una Cecilia Huerta. Y las situaciones se narran pero no es eso lo que importa, aunque al narrarlas se abren los espacios de la imaginación ya preparados por otros espacios textuales anteriores, novelas policiacas, novelas de aventuras, folletines rocamboleros, espacios recorridos por los narradores que viven en la plitud burguesa y multitudinaria de las ciudades, narradores nostálgicos de esas aventuras que demostraban, según Conrad o Dostoiewski, que la realidad es más imaginativa que la ficción. Onetti le da vuelta al guante, antes lo ha hecho Arlt, ambos se identifican, se continúan, ambos instauran universos fourieristas, falansterios mantenidos por prostíbulos, elevando a los cafishos –los padrotes– y a las putas, a la categoría de héroes, únicos capaces de revivir esas gestas homéricas de las travesías, los viajes, las maravillas, retorciendo la banalidad de la existencia con puntas de morfina, de hermosura, de gangsterismo coloquial: Dashell Hammett, Raymond Chandler revividos, vueltos Brausen, Arce, Dás Grey, desvinciados, sin el físico de Bogart pero con su rictus en la cara –aquí debe leerse un cigarro puesto en las comisuras de los delgados labios– y una doncella vestida con traje sastre gris y guantes, muy deportiva, que asiste amante, a su padre deportista, arribado a esa edad limítrofe en los hombres, los cuarenta, los trágicos años de la absoluta y desgraciada madurez.

Sí, Onetti va perfilando su narrativa, organizando su clandestinidad, exclamando cuando pierde un concurso frente a **La casa verde** de Vargas Llosa: "**Lógico, Date cuenta que mi prostíbulo era más modesto: no tenía orquesta**" Y claro, en **Junta-cadáveres** hay apenas unas cuantas prostitutas horribles, cadavéricas, naturalmente por esqueléticas. Y la clandestinidad significa **nuevos mundos amorosos, atracciones apasionadas, una ética y una estética**

literarias, una idea fija explotada con perseverancia como filón, con rigor y con perversidad. La obra se agiganta y el autor recibe como Brausen, el fundador, todas las luces que desfiguran o desconyuntan a las estatuas. Es elíptico, es polivalente, escurridizo, ensaya, inaugura, persiste. Denuncia "esa masturbación" que se llama vida literaria: desdeña esto, pero se presta entero a lo otro, a la producción del texto y se obceca y lo envía a los concursos y a las editoriales, sabiendo que hace falta importar de Europa "técnica, rigor, seriedad", además demostrar que lo que se dice es totalmente propio y que de la ficción nace la vida o, como dice Curiel que dijo Wilde *La vida imita al arte*. El calculado infortunio se construye, es, en suma, y con palabras del que renarra a Onetti "la escritura como renuncia e idea fija".

El tramado del infortunio se teje con intertextualidades, con fragmentos textuales de la narrativa de Onetti, con descubrimientos de manuscritos, con análisis de críticos, con yuxtaposiciones de contexto que inauguran espacios de placer, en sentido literal, pues el libro se lee como folletín, suspensos y todo, y el rioplatense emerge como un Fantomas cualquiera o un Jack London trasnochado en Eladio Linacero. Rocambole acecha, ya lo habíamos encontrado en esos juguetes rabiosos estrenados por Arlt o en esos Ramos Erdosain, asociados con otros 6 locos para desfacer entuertos civilizados: y Arlt lo sabe y lo declara, delectando sus palabras dentro de este texto, advirtiendo una continuidad y una profesionalidad, recalcando, una personalidad revisitada: labor periodística de Periquito el Aguador, alias Johnny Dolter, J. C. Onetti, Juan C. Onetti, J. O. C, o la cuentista H. C. Ramos, columna mantenida con el nombre de *La Piedra en el charco*, en el *Semanario Marcha*, escritura definida por cuentos y novelas aún sin lenguaje, pero ya con obsesiones, y, de repente, cae en

El pozo de Para esta noche y accede a *La vida breve*, piedra de toque de su narrativa, cuando en lugar de ensoñar crea personajes que conviven en los distintos subsuelos de un trasmundo.

El trasmundo es, primero, informe. De la multitud anónima, de esa muchedumbre en la que pone los ojos Poe, en la que destaca de repente un hombre-trompo, siempre ambulante y deambulatorio, Onetti señala una mujer de gabardina verde, en *El Posible Baldi*, en el que Baldi descubre como su creador, que en la pareja se rompe el Paraíso y, también, que la única pareja válida puede ser la de la hembra y el padrote, tal y como la prefigura Diego E. Aránzuru (antes Linacero, quizá) en *Tierra de nadie*, donde también asoma la nariz el eterno proxeneta Junta Larsen. Curiosamente. Onetti situado en el flujo y reflujo de esa multitud analizada por Poe, luego por Baudelaire y, más tarde, estudiada con precisión por Benjamin, Onetti, repite, procede de manera diferente a sus predecesores: de la mujer señalada en la multitud se hace un embarcadero que lleva pasaje al mundo imaginario de los astilleros o de los falansterios, tal como aparecen en las novelas *El astillero*, *Juntacadáveres*, o *La novia robada*.

Esta inversión, o mejor esta individualización de la mujer vuelta pública, vendida al mejor postor y encariñada con el que la explota me parece digna de una reflexión aún más extensa, si se trabaja sobre lo que sugiere Onetti -o antes Arlt-. Sólo lo insinúo, y aquí pido perdón o mejor también agradezco al autor de esta textualidad que me ha permitido practicar el juego denunciado por Barthes en *El placer del texto*, el de una "Babel feliz", donde "el sujeto accede al gozo de la cohabitación de los lenguajes" y sobre todo dentro de un texto maldito y prostibulario, hecho por un neurótico —Onetti— pues sólo los neuróticos pueden escri-

bir textos terribles o, de nuevo Barthes, textos coquetos.

Esa insinuación prefigura un análisis detenido de una modalidad textual, llamada naturalismo, en la que el objeto de goce es la prostituta, llamada Santa o llamada Naná, prostituta objeto de escritura poco tiempo después de que surgiera Fourier, autor de una teoría escandalosa, temida hasta por sus discípulos, y lanzada a la luz pública hace poco, gracias a los trabajos paleográficos de Simon Debout-Oliskiewicz, publicados en 1967 en francés bajo el título de **El nuevo mundo amoroso**. El falansterio es el lugar donde se abrigará a la comunidad de individuos unidos por las pasiones, o el "espacio espléndido donde la opulencia del material amoroso se conjuga con la diversidad inusitada de las perversiones, el lugar de gasto y de intercambio del comercio pasional". Contra el prostíbulo se revelan los burgueses de Santa María y el burdel es un antecedente

modesto del falansterio, soñado y planificado por El Astrólogo de **Los siete locos** de Arlt y semejante de algún modo en su locura al **Astillero** y al falansterio de **Juntacadáveres** donde pasean las pobres de espíritu, duplicaciones de las parroquianas que brindan su atracción apasionada (otro título de Fourier) en el burdel. Eminentemente antiburgués, como Onetti, el falansterio tiene como objetivo esencial la pulverización de la célula familiar y conyugal. Es más, el prostíbulo es uno de los lugares más frecuentados por la novela latinoamericana.

Quizá la pareja transgresora que sistemáticamente trabaja Onetti sea algo más que una simple pareja, quizá sea el contexto esencial de la fisura, la desconstrucción del Infierno como ficción, como espacio puramente textual ●

* Fernando Curiel; *Onetti: obra y calculado infortunio*, Unam, 1980.

AUTORES

Armonía Sommers: narradora uruguaya, autora entre otros títulos, de *La Mujer Desnuda*, *De Miedo en Miedo*, *Un Retrato para Dickens*, numerosos cuentos publicados en revistas extranjeras y últimamente *Muerte por Alacran*. Reside en Montevideo.

Enrique Fierro: poeta uruguayo, profesor y ensayista, autor de *Entonces Jueves*, *De la Invención*, *Breve Suma*, entre otros libros de poesía; *La Generación del 45* (ensayo), y últimamente *Las Oscuras Versiones* (poesía). Reside en México.

Gérard de Cortanze: poeta y escritor francés. Dirige la colección Barroque de Flammarion dedicada a autores latinoamericanos. Fundador de Les Cahiers du Double, Gramma, etc.; autor de *Alterations*, *Tombeaux*, etc. Publica regularmente crítica y ensayo en Le Monde, Le Magazine Littéraire, Change, etc.

Jorge Schwartz: profesor asistente, doctor de la Universidad de San Pablo, invitado en Estados Unidos. Autor de *Murilo Rubião: A Poética do Uroboro*, *Oswald de Andrade*, etc. Reside en San Pablo.

Julio Bayce: fundador de la revista *Escritura* y co-director de La Enciclopedia Uruguaya.

Joaquín Torres-García: la transcripción del facsímil de J. T. G. se realizó conservando la grafía original del manuscrito.

Haroldo de Campos: poeta brasileño, fundador del movimiento concretista, profesor titular y director de departamento en la Universidad Católica de San Pablo (P.U.C.). Autor de numerosos libros de poesía y ensayo entre los que citamos: *Xadres de Estrelas, percurso textual 1949-1974* y su último ensayo *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*.

Harriet Manelis Klein: directora del Dep. de Ciencias Antropológicas del Montclair College, New Jersey. Este trabajo fue leído en el Simposio de la American Anthropological Association, 20-11-76. Realizó trabajos de campo entre los indios Toba en los años 1971, 72 y 74. Publicó una gramática de la lengua Toba. El presente trabajo refleja su carácter originario de comunicación verbal. Traducción de Eduardo Vaz Ferreira.

Alvaro Mutis: poeta colombiano. Autor entre otros de varios libros de poesía y prosa, como *La Balanza*, *Los Trabajos Perdidos* y *Summa de Maqroll el Gaviero* (poesía); y *Diario de Lecumberri*, *La Mansión de Araucaima* (narrativa).

Ida Vitale: poeta uruguaya residente en México, autora de entre otros, *La Luz de esta Memoria*, *Fieles*, *Oidor Andante*, y últimamente *Jardín de Sílice*.

Hugo Achugar: poeta uruguayo residente en Venezuela, fundador de la revista Brecha y Cuadernos de Calicanto, profesor universitario de literatura. Autor de entre otros, *El Derrumbe*, *Con Bigote Triste*, *Mi País mi Casa*, etc.

Amanda Berenguer: poeta y ensayista uruguaya, ha publicado entre otros *El Río*, *Quehaceres e Inveniones*, *Materia Prima*, y *Poesía 1949-1979*. Con este cuento se inicia la publicación de su obra narrativa.

Néstor Perlonguer: poeta argentino, sociólogo, autor de *Austria-Hungría* (poesía) y *Alambres* (inédito). Reside en Buenos Aires.

Beatriz Végh de Falcao: profesora de francés y licenciada en letras, de nacionalidad uruguaya.

Isabel Gilbert: fotógrafa, crítico y traductora uruguaya.

Julio Ortega: crítico peruano, especialista en literatura latinoamericana y profesor en la Universidad de Austin, Texas, autor de *La Contemplación y la Fiesta* y numerosos ensayos y artículos en revistas especializadas.

Roger Mirza: crítico, profesor y licenciado en literatura, egipcio nacionalizado uruguayo, residente en Montevideo.

Margo Glantz: ensayista, traductora, periodista y profesora universitaria. Autora entre otras, de *Viajes en México*, *Onda* y *Escritura* y últimamente *No pronunciarás*.

FE DE ERRATAS

- En la página 22, el asterisco del primer párrafo remite al texto introductorio. En la línea tercera del segundo párrafo debe decir Mario de Andrade.
- En la pág. 25, primer párrafo, segunda columna, tercera línea, donde dice "... autoreferencialización..." debe decir "... autorreferencialización...". En el mismo párrafo, línea veinte, donde dice: "... veinte poemas..." debe decir: "Veinte poemas".
- En la pág. 28 en el poema citado, primera columna, línea catorce, donde dice "cliptofonte" debe decir: "cliptodonte". En el segundo párrafo, quinta línea, donde dice: "... vocables..." debe decir: "vocablos".
- En la pág. 30, segundo párrafo, línea catorce donde dice "... inidalmente..." debe decir: "inicialmente".
- En la pág. 32, tercer párrafo, sexta línea, donde dice "... continua de los signos..." debe decir: "continua expansión de los signos".
- En la pág. 33, línea treinta, donde dice: "... También, este..." debe decir: "También, en este".
- En la pág. 69, la nota (1) debe decir: (1) La Chambre Claire Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil, 1981."
- En la pág. 70, la nota (1) debe decir: "Las Oscuras Versiones, Enrique Fierro, UNAM, 1981.

MALDOROR

noviembre 1981



MALDOROR incluye textos inéditos de narrativa poesía y ensayo, entrevistas, traducciones y reseñas bibliográficas. Un espacio para las nuevas tendencias del pensamiento contemporáneo.

Paralelamente a su aparición periódica, con el apoyo de Editorial ARCA, MALDOROR extiende su espacio literario iniciando la publicación de una Serie bajo el sello ARCA-MALDOROR, que incluye colecciones de poesía narrativa y estudio.

Editadas en Montevideo, estas Colecciones publicarán obras uruguayas, latinoamericanas y en su medida, de otras procedencias, con prescindencia de cualquier discriminación que no se funde en las ponderaciones del texto: sus atributos literarios; una propuesta de concepción diferente; la vigencia y validez de elaboración teórica.