grifo

escuela de literatura creativa universidad diego portales

número doce | agosto 2008
ISSN 0718-4786

scribe sobre Bob
Un rescate a la obra
ayo Entrevista a
GUERRA Inéditos:
A, Pablo RAMOS,
AZ y Óscar HAHN
TIER Y Jean RHYS:
ibe Adolfo Couve:
realidad Traducción:
IE QUINTANE

grifo

ISSN 0718-4786

GRIFO, número doce, 2008, Santiago de Chile,
Escuela de Literatura Creativa Universidad Diego Portales.

Director Daniel Campusano
Edición General Marco Quezada, Lucas Vergara
Editores Camila Valenzuela, Gerardo Valle, Guido Arroyo
Editora Web Daniela Sarrazín
Corrector de textos Cristián Cox P.
Productora General Julieta Marchant
Productor Concurso Literario Cristián Pavez
Asistentes editoriales y de producción Gabriela Flores, Vivian Vidal

Colaboradores Christian Aedo, Josefina Astorga, Natalia Bavarovic, Constanza Bustos, Marcelo Casals, Alexia Catarazos, N. Cox, Neil Davidson, Víctor Hugo Díaz, Ricardo Espinaza, Kurt Folch, Franco Invernizzi, Víctor López, Hugo Mujica, Javiera Piriz, Jorge Polanco, Pablo Ramos, Isabel Suárez, Valeria Tentoni, Martín Villanueva, Antonia Viu

Diseño Cortés-Justiniano
contacto@cortesjustiniano.cl
Impresión Ograma Impresores

Contacto contacto@revistagrifo.cl
Sitio web www.revistagrifo.cl

Esta publicación es parte del trabajo de los talleres de producción y gestión editorial administrado por alumnos de pregrado de la ELC.

EDITORIAL

La posibilidad de un hastío

POR DANIEL CAMPUSANO

Diez años se cumplen de la publicación de "Los detectives salvajes" y cinco de que el hígado de Bolaño se agotara o estallara. Diez años de flores para una obra calificada, en el caso más enfático, como la novela en castellano más influyente de los últimos veinticinco años, y cinco años de escritos y pregones enalteciendo el talento, erudición e insolencia del más contemporáneo e ineludible héroe literario.

Más que cotidiano. A éstas alturas, escuchar sobre Bolaño automatiza un asentimiento de cabeza, aun cuando, moderando la voz se confiese haber obviado cientos de páginas de "2666", o de sus poemas no conocer un verso. No importa cuánto se ha leído. La devoción póstuma es una fiesta pública, un carnaval de insólita concurrencia y cupos ilimitados, en que a nadie le incomodaría verse en páginas sociales. Pero, ¿qué ocurre si el termómetro de pronto marca cuarentaitantos? Fiebre, claro. De seguro aterrizar en un tope donde las ofrendas pasen a convertirse en sospecha, en un clímax donde algunos extasiados, cansados en medio del baile, sufran una crisis de fe y sometan a duda la proporción de una fiesta ahora incluso anglosajona.

Porque si bien el culto lleva sólo cinco años, así como un fan de Star Wars que se disfraza y llena sus repisas de Arturitos y Citripios, a un fan de Bolaño sólo le resta esperar un sello postal del autor expulsando una bocanada. Comenzando por los cuatro títulos póstumos que estrujan su disco duro hasta el último gajo, revisando un volumen de ensayos acerca de su obra que adjunta, hasta agotar stock, un documental biográfico presentando los rostros ya adolescentes de Lautaro y Alexandra, conocemos sólo una muestra de la creciente lista de souvenires que apuntaría el coleccionista. Probamos, asimismo, la tolerancia o vergüenza, en el testimonio de un "poeta oficial" sobre su cercanía con el Bolaño adolescente, o bien conociendo el peregrinaje de algunos bloggers por las rutas mexicanas de la pandilla de Belano. (¿Sería delirante, a propósito, imaginar una Iglesia Bolañiana similar a la de Maradona?).

La prensa, en tanto, no descansa de presentar el camping que cuidaba por las noches, la rudeza de su padre camionero, las empanadas de pino que su madre horneaba los domingos. El Bolaño, ahora para todos íntimo, se celebra en adaptaciones teatrales de cinco horas de duración, y guiones fílmicos que aventuran inminentes películas y cortometrajes.

¿Serán nuestros nietos, en el año 2050, cruelmente aburridos por los actos homenajes de los cien años del artista? ¿Será Bolaño, por ése entonces, un busto de porcelana en el que afirmemos, entre sus lentes, cuentas enrolladas o cupones de descuento para pizzerías? Pensemos, después de todo, contestar esto desde la tranquilidad o caos de nuestras lecturas, enfrentando, además de la posibilidad más natural del hastío, otra de igual validez y mejor augurio: considerar la escritura de Bolaño como un cometa estruendoso, efímero, por esto encandilante, ante el cual no escatimemos en abrir la boca porque quizá no vuelva a verse en treinta, en noventa años. A propósito de cuerpos celestes y aniversarios, ¿qué ocurrió en el país el frío otoño del 2006?, cuando se cumplieron diez años de que el hígado de Teillier se gastara o estallara, así como otro cometa que desaparece, que sólo deja en el planeta chispas de una belleza incombustible.

contenidos

4 Adolfo Couve: esa extraña realidad
POR NATALIA BAVAROVIC

6 Historia del Jazz en Chile: Improvisación, marginalidad y expresión
POR MARCELO CASALS ARAYA

8 Inéditos de Hugo Mujica

10 Alejo Carpentier y Jean Rhys: Itacas del Caribe
POR ANTONIA VIU B.

14 Inéditos de Pablo Ramos y Valeria Tentoni

18 Entrevista a Wendy Guerra: Cómo contar delirando
POR ISABEL SUÁREZ

21 Retratos de una ausencia: Fotografías de Josefina Astorga

24 Dos visiones de un poema: "Julias Wild" (1960), de Louis Zukofsky
POR ALEXIA CARATAZOS Y RICARDO ESPINAZA

26 Traducción: Nathalie Quintane: "Cavale" (Huída)
POR MARTÍN VILLANUEVA

30 Porque soy Bob
POR KURT FOLCH

32 Para leer el Lear de Parra
POR NEIL DAVIDSON

35 Inéditos de Víctor Hugo Díaz

38 La morada del suicida frente al altar del espanto: Un rescate a la obra de Jaime Rayo
POR FRANCO INVERNIZZI

40 Padre-Madre: Fotografías de Josefina Astorga

42 Crítica de libros

Carta al fracaso: *A quien corresponda*, Martín Caparrós
POR GERARDO VALLE

Desafinando en el coro de los contentos: *Intemperancia*, Héctor Figueroa
POR CHRISTIAN AEDO J.

La ciudad como un libro: *El infinito viajar*, Claudio Magris
POR VÍCTOR LÓPEZ

Una generación molida a palos: *Ejercicios de enlace*, David Bustos
POR JORGE POLANCO SALINAS

46 Reseñas

Chilean Poetry, Rodrigo Arroyo
POR JULIETA MARCHANT

Rant. La vida de un asesino, Chuck Palahniuk
POR VIVIAN VIDAL

Higiene, Ernesto González Barnert
POR JAVIERA PIRIZ

Trotsky, el profeta armado, Isaac Deutscher
POR GUIDO ARROYO

Adolfo Couve: esa extraña realidad

POR **NATALIA BAVAROVIC**

Entends, ma chère, entends la douce
Nuit qui marche. Recueillement.
Charles Baudelaire, Las flores del mal

Después de todo lo que se ha especulado sobre Adolfo Couve, se me hace difícil recordar en qué consistió nuestra amistad. Esto se transforma en un problema cuando me piden que escriba acerca de su importancia o influencia como maestro en mi trabajo, porque, si bien yo era su alumna de Historia del Arte y Estética, no era su alumna en pintura. Incluso, se ha instalado en un circuito restringido, el mito de mi discipulaje que ya ni sé cómo empezó. La vida, la obra y las relaciones personales de Couve, han estado siempre cubiertas por una luz mítica –de fotografía familiar de los años 60, de pátinas florentinas y parisinas–, la cual él contribuyó a generar con gran talento.

Adolfo Couve vivía, un poco, en una especie de opereta que él había creado para reírse y para protegerse y que era un modelo, si no ajustado a la realidad, por lo menos tan errado como cualquier otro.

Que en un viaje a Florencia, Ana Cortés lo hizo correr por sus calles con los ojos tapados, para que se encontrara, de sopetón, con tal o cual maravilla artística. Que compró una valiosísima antigüedad egipcia a precio de huevo, en el anticuario de un judío en París y que con el valor de su venta en Santiago, pudo solventar gran parte de la construcción de su casa en Guardia Vieja. Cómo conoció a sus parientes, los Couve de Murville, cuyos ancestros fueron decapitados en la revolución francesa, mientras él se alojaba en un nido de comunistas en París. Que Rubinstein fue una vez a tocar el piano a la casa de su abuelo, ubicada donde hoy se emplaza el Edificio Couve, al costado de la plaza de Viña del Mar. Que cuando Salvador Allende, su vecino y amigo, ganó las elecciones, lo sorprendió ante una turba de periodistas y fotógrafos de prensa sacando los objetos valiosos de su casa en Guardia Vieja, entre otras cosas, un retrato del músico Palestrina, supuestamente pintado por un discípulo de Antonio Moro, por temor al saqueo del populacho. Que volvió a pintar en secreto. Que dejó la pintura para dedicarse a escribir. Que se volvió loco.

Adolfo Couve vivía, un poco, en una especie de opereta que él había creado para reírse y para protegerse y que era un modelo, si no ajustado a la realidad, por lo menos tan errado como cualquier otro. Me imagino, también, que él tenía una experiencia de irrealidad casi permanente; me refiero a una realidad como la que plantea Wittgenstein, es decir, una realidad del lenguaje, en el cual el mundo son todos los hechos atómicos posibles. ¿No es sospechoso que dos personas relativamente cultas como él y yo, pudiéramos sentarnos en un banco de su jardín y nombrar prácticamente todas las cosas que veíamos? Y cuando cada cosa tiene un nombre, ¿no se vuelven como ilustraciones de las palabras? Nos reíamos de esa coherencia y sospechábamos. Sentados en un banco de fierro forjado, vestidos como en el siglo XIX, mirando la bahía desde la terraza de su villa italiana, finalmente decidíamos mirar el gran boquerón abierto en ese tejido que desmentía todo. Se entreveía por esa rendija el lado B de toda esta apacible objetividad que Couve atribuía a los sutiles trabajos del Maligno. Leí en un libro de psiquiatría, que uno de los signos que anticipan la psicosis es una leve sensación de irrealidad, una duda que va en aumento. Es un aura filosófica, como el aura visual que precede a la crisis epiléptica, en la cual las cosas se ven más brillantes y hermosas. En mi juventud, cuando estaba en el liceo y luego, cuando estudiaba Arte, padecía dolores de cabeza que eran anticipados por unas sensaciones semejantes, provocadas en mi caso, por el ayuno voluntario y la falta de sueño. Era una manera que consideraba muy artística de percibir las cosas. Ahora entiendo que esta experiencia consistía en forzar la percepción hasta hacerla fallar, como quien mete el dedo y perturba la tensión de la imagen en un espejo de agua; eso me sirve ahora para definir un método, para la imposible tarea de dilucidar esta realidad coherente y distinguirla de su otro lado.

Todas estas frágiles sensaciones crepusculares y estas ideas intuidas se pueden ver, precariamente fijas, en algunas pinturas: el ángel enrollando el cielo y guardando este mundo, que pintó el Giotto en su "Juicio final" y, por supuesto, en "Las Meninas" de Velásquez, donde también se tiene la fuerte impresión de que no se está viendo una pintura, sino a un pintor trabajando que escruta la oscuridad en la que uno está parado.

Nuestro modelo, quiero pensar, el mío y el de Couve, es una construcción, una puesta en escena de Dios o del sistema nervioso central y sobre esa imagen se producen disturbios, fallas, lapsus, lagunas. Estos lapsus no se pueden mirar directamente, pero sí se pueden representar al sesgo, rozarlos con el lenguaje, cualquier lenguaje suficientemente transparente, continuo y fluido, como para representar esas mínimas saltaduras, reparaciones, agujerillos o boquerones de sombra. El lenguaje puede encapsular, como una costurera que encandelilla un ojal, los bordes que se deshilachan del tejido de la realidad y dar forma a ese vacío o noche que hay detrás. Es el modelo, a fin de cuentas, de todos los artistas que debemos permanecer en los bordes de la realidad y mirar hacia el abismo desde los límites de la representación, mientras los demás caminan por la calle tranquilos.

En el caso de Couve, la tragicomedia de Cartagena se desmantelaba como por un viento y una cierta sordidez, una pobreza indigna y sin santidad, que destartala la superestructura, los significantes más sublimes que se le pudieran ocurrir y que imponía sobre las historias.

En el caso de Couve, la tragicomedia de Cartagena se desmantelaba como por un viento y una cierta sordidez, una pobreza indigna y sin santidad, que destartala la superestructura, los significantes más sublimes que se le pudieran ocurrir y que imponía sobre las historias: los traidores más paradigmáticos. En este modelo, en el lenguaje de la novela realista, para usar nuevamente una proposición de Wittgenstein: "El sentido del mundo está fuera del mundo".

Historia del Jazz en Chile:
Improvisación, marginalidad y expresión

POR **MARCELO CASALS ARAYA**

Quizás el mayor mérito que pueda alcanzar un texto de historia es otorgarle una perspectiva y un sentido a retazos y fragmentos de realidad que en un primer momento nos puedan parecer inconexos. A decir verdad, el sentido del oficio del historiador radica esencialmente en ello. Es quizás este el mayor aporte de la "Historia del Jazz en Chile" (Ocho libros editores, 2006) de Álvaro Menanteau, reeditado recientemente, en el cual se juntan, ordenan y jerarquizan elementos para aproximarse al desarrollo de este particular estilo musical (y cultural) tan propio del siglo XX.

Teniendo en cuenta el tema, resulta visible tanto la complejidad de la labor llevada a cabo por Menanteau como su pericia para soslayar los incontables baches que inevitablemente se presentan. De hecho, el desarrollo del jazz en Chile es tan poco asible como su música, y tan inestable como sus músicos. Y es justamente dentro de esta visible precariedad que el autor construye un relato documentalmente fundamentado y amenamente escrito.

Teniendo en cuenta el tema, resulta visible tanto la complejidad de la labor llevada a cabo por Menanteau como su pericia para soslayar los incontables baches que inevitablemente se presentan. De hecho, el desarrollo del jazz en Chile es tan poco asible como su música, y tan inestable como sus músicos. Y es justamente dentro de esta visible precariedad que el autor construye un relato documentalmente fundamentado y amenamente escrito. Comenzando con la pionera presentación en Santiago de un grupo de cantores africanos (estadounidenses) en 1860 y terminando en las bandas de fusión de fines del siglo XX –como la dirigida por el virtuoso bajista Christian Gálvez–, el texto transcurre en base a, al menos, dos ejes. El primero es la evolución desde la masividad del jazz comercial (aquel de las *big bands*) en el período de entreguerras a aquella corriente musical minoritaria, con códigos y patrones específicos atractiva sólo para los iniciados en ellos. No deja de ser interesante, por cierto, lo drástico de este cambio, relacionado entre otras cosas con la mayor complejidad técnica del género y la aparición de otros estilos musicales comerciales de mayor popularidad. El segundo eje está relacionado con el lento tránsito desde la imitación a la creación autónoma del jazz en Chile. No olvidemos que el jazz tuvo sus inicios en los Estados Unidos y, en virtud de su posición hegemónica sobre América Latina, exportó una serie de artefactos culturales rápidamente absorbidos por las sociedades locales, siendo el jazz sólo uno de entre muchos. Desde allí se inició un proceso de adaptación y resignificación que desembocó en expresiones diferentes a la del modelo original. Para Menanteau, el jazz chileno alcanza independencia creativa sólo con la fusión de este estilo con otras expresiones musicales, principalmente folklóricas, fenómeno desarrollado sólo en las últimas dos décadas del siglo pasado.

Ahora bien, Menanteau –formado en musicología– estudia al jazz chileno en cuanto a creación y difusión estrictamente musical. Sus notorios conocimientos técnicos sobre el tema, de hecho, le permiten desenvolverse con soltura en aspectos velados por el lector lego, algo que se facilita aún más con el CD recopilatorio adjunto al texto. Sin embargo, el impacto del jazz –como la de cualquier otra corriente musical– sobrepasa con creces los aspectos técnicos de su ejecución. En otras palabras, el jazz significó, en sus distintas etapas, todo un planteamiento valórico y estético que muchas veces entró en conflicto con los cánones imperantes, y que se relacionan con otros fenómenos culturales contemporáneos (como los cambios en los patrones de comportamiento sexual o las actitudes transgresoras asumidas por los jóvenes). Al estudiar este tipo de temas es imperativo tener en cuenta el contexto sociocultural en el cual se desenvuelve el fenómeno (tal como lo hizo magistralmente Eric Hobsbawm en "Gente poco corriente. Resistencia, rebelión y jazz") y las condiciones políticas que facilitan o restringen este tipo de expresiones. Solamente el impacto de la dictadura militar, con su consecuente apagón cultural, es destacado en el texto, obviando el resto de los ambientes históricos en que el jazz chileno se desenvolvió.

De todos modos, el libro constituye un esfuerzo fundacional por desentrañar aquel dinámico submundo urbano de interminables *jam sessions*.

Para Menanteau, el jazz chileno alcanza independencia creativa sólo con la fusión de este estilo con otras expresiones musicales, principalmente folklóricas, fenómeno desarrollado sólo en las últimas dos décadas del siglo pasado.

Es, de hecho, un estudio que desbroza un camino hasta ese momento virgen. Sus dificultades y limitaciones van de la mano con esto. Esperemos que nuevos estudios, aprovechando el acopio de información realizado por Menanteau, complementen a esta primera y valiosa aproximación.

INÉDITOS

Hugo Mujica

(Buenos Aires, 1942). Poeta, ensayista, artista plástico. Estudió Bellas Artes, Filosofía, Antropología Filosófica y Teología. Su obra, iniciada en 1983, ha sido editada en Argentina, España, Italia y Francia. Su vida y sus viajes han sido el material principal de su obra: hitos como el haber vivido y participado de la década de los 60 en el Greenwich Village de Nueva York, como artista plástico, o el haber callado durante siete años en el silencio de la vida monástica de la Orden Trapense, señalan claras constantes de su obra.

De forma exclusiva para *Grifo*, Mujica nos presenta seis poemas inéditos.

ANUNCIO

A lo lejos, afuera,

cae
una lluvia
que tan solo huelo, una lluvia
que aún no ha llegado.

Aquí,
en la piel, tengo frío
y espero,

espero que el agua, la lluvia,
lo que vive y tiembla,
me sea revelado.

NACE EL DÍA

Nace el día,
la claridad en la que todo se muestra,
lo que en ella brota y lo que la luz marchita.

Todo nacer pide desnudez,
como lo pide el amor,
como lo regala la muerte.

IMBORRABLE

Apenas una brisa,
un estremecimiento en las hojas del roble,
un temblor que la piel acoge.

También la ausencia es huella,
pasos sin pisadas y, no obstante,

insoslayable camino.

SÓLO AL FINAL

Las dos orillas
son siempre una, pero se sabe sólo al final,
después, después de naufragar entre ellas.

EL MÁS LEJANO

El viaje más
lejano
es la quietud, a ella vuelven todas las cosas,

como el hambre vuelve al pan
y el azul al azul más profundo.

EN LA CARNE

Alma:
vigilia y vilo de cada cuerpo,

tajo
que abre un horizonte en la carne,
en la carne, donde se nace el alma.

Ancho mar de los Sargazos

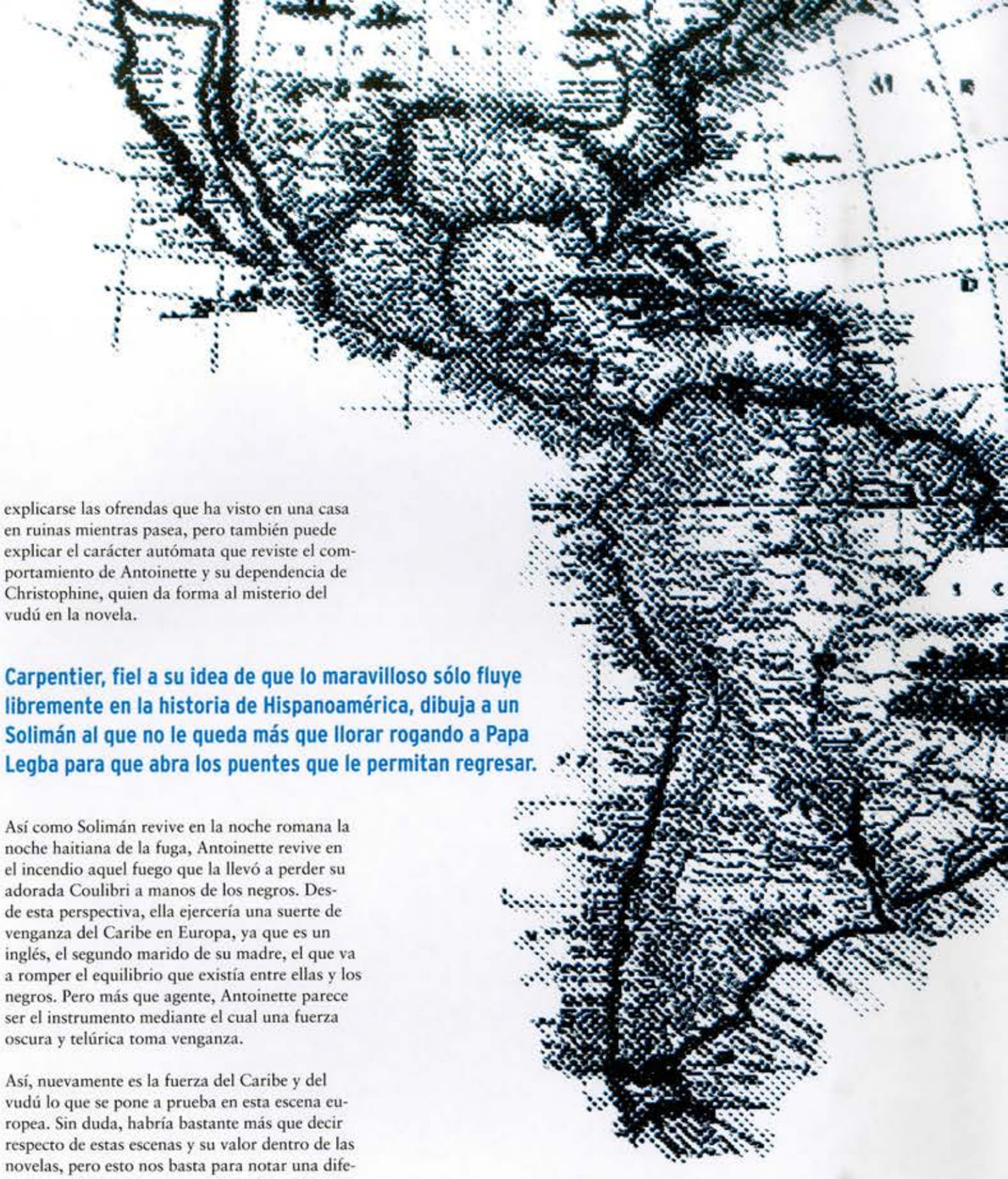
La protagonista de la novela de Rhys plantea problemas distintos a los que surgen del prólogo de Carpentier, pues, más que la fascinación por una tierra y una cultura elegidas, vemos a una mujer para quien su identidad es un conflicto. Criolla, hija de inglés con una mujer de Martinica, con un medio hermano mulato y una familia empobrecida tras la abolición de la esclavitud, Antoinette crece en Jamaica escuchando que es una cucaracha blanca o una *white nigger*. Luego, el segundo matrimonio de su madre les permite salir de la pobreza, pero desata la violencia de los negros que hasta entonces sólo la habían mirado con desprecio. Estos, queman Coulibri, la hacienda en la que había crecido, lo único que le daba felicidad y algún sentido de pertenencia junto a su tía Cora y a la negra Christophine.

La novela está dividida en tres partes. En la primera, escuchamos la historia de Antoinette de sus propios labios. En la segunda, el que habla es su marido inglés, Rochester, quien se casa con ella a través de un acuerdo hecho por su padre casi sin conocerla. Su relato habla de lo difícil que es para él, como inglés, entender la radical rareza de Antoinette, aumentada por el hecho de tener una madre que enloqueció y trató de matar a su marido, y lo extraño que es el lugar en el que viven, Granbois, Dominica.

El grito de Rochester la despierta en el sueño y así nos damos cuenta de que nada de eso ha pasado aún, pero que está a punto de ocurrir: este sueño no es más que el último de una serie que a lo largo de la novela ha anticipado el destino de esta mujer.

La tercera parte es la más breve y nos muestra a Antoinette en Londres, en el altillo aquel de "Jane Eyre". Sabemos de ella por lo que dice Grace Poole, una especie de carcelera que la cuida. Tras enterarse de que su hermano Richard, quien la casó con Rochester, dice que no hay salida legal para su situación, Antoinette sigue actuando de la manera enajenada en que lo ha hecho hasta ese momento, y despliega un plan que le permite salir del cuarto robando las llaves a Grace Poole, acceder a la casa principal prendiendo fuego a los salones por los que va pasando y llegar a una torre por la que se va a lanzar. El grito de Rochester la despierta en el sueño y así nos damos cuenta de que nada de eso ha pasado aún, pero que está a punto de ocurrir: este sueño no es más que el último de una serie que a lo largo de la novela ha anticipado el destino de esta mujer. Caminará en compañía de alguien que la odia por el bosque hasta un altillo que para ella es el infierno, pero que en este último minuto le revela su misión: quemar este lugar de cartón piedra que para ella no puede ser Inglaterra y reencontrase con el Caribe al tirarse de la torre.

Esta revelación se refuerza por el carácter alucinado que la protagonista ha tenido durante buena parte del relato y que, en el texto, se explica mediante la figura del *zombie*, que Rochester encuentra en un relato sobre Obeah, nombre que recibe el vudú en algunas islas del Caribe. "Un *zombie* es una persona muerta que parece estar viva o una persona viva que está muerta. El *zombie* puede ser también el espíritu de un lugar que se aplaca mediante el sacrificio de ofrendas de flores y de frutas". Esta figura le sirve para explicarse las ofrendas que ha visto en una casa en ruinas mientras pasea, pero también puede explicar el carácter autómata que reviste el comportamiento de Antoinette y su dependencia de Christophine, quien da forma al misterio del vudú en la novela.



Carpentier, fiel a su idea de que lo maravilloso sólo fluye libremente en la historia de Hispanoamérica, dibuja a un Solimán al que no le queda más que llorar rogando a Papa Legba para que abra los puentes que le permitan regresar.

Así como Solimán revive en la noche romana la noche haitiana de la fuga, Antoinette revive en el incendio aquel fuego que la llevó a perder su adorada Coulibri a manos de los negros. Desde esta perspectiva, ella ejercería una suerte de venganza del Caribe en Europa, ya que es un inglés, el segundo marido de su madre, el que va a romper el equilibrio que existía entre ellas y los negros. Pero más que agente, Antoinette parece ser el instrumento mediante el cual una fuerza oscura y telúrica toma venganza.

Así, nuevamente es la fuerza del Caribe y del vudú lo que se pone a prueba en esta escena europea. Sin duda, habría bastante más que decir respecto de estas escenas y su valor dentro de las novelas, pero esto nos basta para notar una diferencia radical en el proyecto de ambas: mientras Carpentier, fiel a su idea de que lo maravilloso sólo fluye libremente en la historia de Hispanoamérica, dibuja a un Solimán al que no le queda más que llorar rogando a Papa Legba para que abra los puentes que le permitan regresar, Antoinette es un personaje amenazante hasta el final y que tiene una misión concreta en Inglaterra, lo que muestra de manera clara un proyecto postcolonial y feminista que hallará resonancias desde el momento de su publicación. ◘

INÉDITO

Pablo Ramos

(Buenos Aires, 1966) obtuvo el Primer Premio del Fondo Nacional de Artes (2003) y el Casa de las Américas de Cuba (2004) por su libro de relatos "Cuando lo peor haya pasado". Además de este título, Alfaguara ha publicado sus novelas "El origen de la tristeza" y "La Ley de la Ferocidad".

En esta ocasión, además de entregarnos el relato inédito "Castañas asadas", Ramos nos presenta el trabajo de Valeria Tentoni (Bahía Blanca, 1985), joven narradora argentina y tallerista de Alberto Laiseca, designada recientemente por el diario "La Crítica" como una de las promesas de la narrativa argentina *Sub 25*.

Para esta publicación, Ramos señala de Tentoni lo siguiente:

"Con Valeria me une el mismo amor y la misma pasión por la literatura. Me une también el mismo espanto. Entendemos la literatura de la misma manera, la sentimos con la misma fuerza. Lo aseguro. La presento acá como una gran posibilidad de la nueva literatura argentina. Valeria Tentoni, creo que 22 años, estoy seguro que mucho talento".

CASTAÑAS ASADAS

Es un negro de más de sesenta y cinco años. Cuando digo más, me refiero a mucho más. Rengo, tanto que en una primera impresión a uno le parece que tiene una pierna de palo. Pero no, tiene las piernas normales, y la cadera estropeada, porque una vez, hace tiempo, no sé si mucho o poco tiempo, se cayó de un coquero. Más de veinte metros de caída en los cuales, me dijo (y más o menos entendí, en un portugués cerrado), trató de darse vuelta como hacen los gatos para caer de manos. Apenas lo logró, y los huesos se le hicieron astillas y polvo. Por eso es tan rengo, y supongo que por eso parece más viejo de lo que debe ser en realidad. Y ahora, negro viejo, barba blanca, hueso en polvo, prótesis, bolso y bastón de madera son los elementos que componen al jardinero de la casa de mi suegra, en Salvador, Bahía.

Viene una vez por semana. Hoy es el día en que viene, de hecho se acaba de ir. Yo estaba leyendo, la señora Mari le fue a abrir, y él se vino directo hacia mí, yo pensé que a saludarme. Habíamos hablado tan sólo una vez y, por lo visto, no me había olvidado. Eso no quiere decir nada, yo soy el gringo de la casa, es lógico, pero él llegó y en cuanto sospeché que venía directo a saludarme (yo estaba sentado en un rincón muy agradable del jardín, leyendo, con unas bermudas marrones y una camisa blanca de mangas cortas sin abrochar) me levanté, me abotoné la camisa a la vista del viejo en lo que pretendía ser una inequívoca señal de respeto, y le acorté la mitad del camino.

En cuanto fui a extender la mano me di cuenta de que él no venía a saludarme, de que al parecer ni siquiera me había visto, y tal vez había visto detrás de mí, o cerca de mí, una de esas plantas que sólo él puede identificar enfermas desde veinte metros de distancia. Supongo que al ver mi mano semi extendida y sin nada a lo que aferrarse el jardinero me dio la suya y sonrió. Me preguntó si me había gustado el paseo. Yo supuse que se refería a que si me venía gustando o no la ciudad de Salvador y le dije que sí, que mucho. El jardinero volvió a sonreír.

Mi suegra apareció con una bandeja en la mano. Me traía *fruta pão* con manteca y sal, una taza de café vacía y un vaso de jugo de maracuyá recién hecho. Ella sabe las cosas que me gustan y me las da sin reparo, todas juntas, y yo acepto eso, hoy por lo menos, como afecto puro.

Mientras dejaba la bandeja al lado de mi máquina de escribir, le pidió algo a la señora Mari y ella fue al trotecito para el lado de la cocina. Después habló con el jardinero, caminaron juntos unos pasos hasta una acerola abichada. Hablaron como hablan acá, en un tono que a primera escucha parece agresivo (el portugués usa el imperativo como modo coloquial), con esos gritos y esas inflexiones nasales propias del *babiano*.

Yo sólo los miraba. Comía, tomaba tragos de jugo (sabía que todos sabían que yo tomo el café siempre al final). Y mientras miraba, trataba de que la belleza de ese jardín, de ese hombre que echaba el peso sobre su pierna derecha y se balanceaba como un péndulo; de que la belleza que despliega la madre de mi mujer al mover las manos, esas manos que se parecen tanto a sus manos, y la presencia de su figura alegre, imponente; trataba, digo, de que todo eso no se transformase en melancolía y terminara poniéndome mal, poniéndome triste.

Pero casi siempre es así. No sé de qué manera pasa, pero contemplar la belleza tiene un límite para mí, y un hecho tan hermoso y cotidiano como el que acabo de describir puede arruinarme el día. Y sé que la única forma de resistirlo es escribir. Es una sensación corporal. Yo siento que ya no puedo volver a hacer lo que estaba haciendo, que no puedo ocupar la silla de la misma manera que la venía ocupando y que no puedo, sobre todo, distraerme, alejarme del aquí y ahora con un libro, o como tanto me gusta, con algo de música improvisada en la guitarra. Sentí que debía escribir.

¿Pero qué escribir? ¿Que un jardinero negro y rengo me dio la mano? ¿Que mi suegra me trajo fruta cocida con manteca y sal? ¿Que el trote de la señora Mari parece el de una gacela alada? Entonces, oh milagro de los milagros, oh duende o hada o ángel o vaya a saber uno qué mierda, pasó algo. Algo concreto que se sumó a todo lo demás e hizo que eso que intentaba contener se derrame. Algo que a los demás no les pasa, porque siempre me dicen "a vos te pasan las cosas más raras". Pero a mí me pasa, y yo sé que a muchos les pasa, que a todos los que escribimos nos pasa, que a todos los solitarios nos pasa, que a todos los que extrañamos lo perdido nos pasa, que a todos los que lloramos por tonterías nos pasa, que a todos los que no tuvimos donde dormir nos pasa, que a todos los que estuvimos presos, enfermos o muertos nos pasa.

Y como dije, me pasó: Castañas asadas. Eso es lo que pasó. Justo cuando soltaba la mano del jardinero negro de barba blanca de cadera de polvo que se despedía por esta semana de mí, sentí el olor. Yo no pude definirlo, pero era perfecto, era esa gota que iba a desmoronarlo todo, y se ve que puse cara, y fue justo cuando la señora Mari me servía mi media taza de café. Ella miró a mi suegra que ya se iba hacia el fondo, miró al jardinero y después me miró a mí. Y dijo las palabras mágicas.

-Castañas asadas– dijo, sin más.

Y yo no entendí. O entendí pero sin entender, incapaz de mesurar la dimensión exacta de esas palabras puras. Tal vez eso: no había que entender.

-Delicioso– agregó la señora Mari arrancándome del pensamiento, y en esa delicia entró todo: la tarde, el sol que ahora se anaranjeaba detrás del paredón y las palmeras, el aire espeso pero agradable del caribe, el verano de viento, el cielo de tormenta.

-Allá también tenemos– fue lo que estúpidamente contesté.

Estúpido porque eso no debería estar en esta historia, porque fue dicho demás. La última palabra debió haber sido "delicioso". Y la última acción la de haber soltado la mano al jardinero justo después de habernos dicho que tengamos cuidado con el cachorro porque había puesto un veneno fuerte para combatir las hormigas. Eso lo había dicho antes de que la señora Mari dijera "castañas asadas", mucho antes de que agregara la palabra "delicioso". Pero entonces yo seguí y la última acción fue, o es, ésta de ir a buscar esta máquina de escribir en la cual trato de embotellar al menos un poco de este segmento de mi vida tal vez sin lugar y sin tiempo.

Pero siempre se me diluye, y ahora escribo, tomo café, y veo venir la noche africana acá, en este Salvador que ya me enamora. Pero todas estas cosas, no sé bien por qué, carecen de importancia.

INÉDITO

Valeria Tentoni

LA PROYECCIÓN DEL DESASTRE

Sus ojos, en rigor, no estaban en eje. Eran apenas una anarquía de lo simétrico. Pero ése no era el único desgobierno de su rostro; contribuían a sus señas particulares una nariz de convexidad filosa, y unos pómulos prominentes y esquivos a toda redondez que se pretende como primer golpe en una joven de su edad. Pero era hermosa. Tocando el piano, era hermosa. Marcos la miraba girar en el taburete, sus pies flotaban en círculos, con una velocidad que amenazaba con arrancarla del suelo, levantarla como si sus pies de un momento a otro se fuesen a convertir en hélices.

-Joaquín– dijo ella, deteniendo en un capricho los giros, y lo miró fijo. Sus ojos perdidos no en los de Marcos, sino en el espacio de pared que estaba justo detrás de los ojos de Marcos.
-Basta, Julia.
-Qué, ¿no te gusta?– dijo, acomodándose el pelo detrás de la oreja.
-No. Joaquín se llamaba un tío que murió en un accidente. Me hace pensar en una tragedia.
-¿Y Julieta?
-Tragedia, tragedia de nuevo– respondió, meneando la cabeza.
-¿Hombre o mujer?
-Nena o nene, en todo caso– retrucó Marcos.
-En todo caso, no hay caso– dijo ella, y se ubicó frente a las teclas.

Clavó sus diez dedos a la vez ejecutando un infierno de acordes. La música comenzó a desligarse del piano, del objeto piano, a ser aire. A personificarse en una concatenación álgida de colores. Marcos le miró los brazos, los ríos azules que se diluían en su palidez, la ferocidad de sus músculos, arremeter con inercia sobre el teclado, lo oscuro de la madera. Su cabello de hebras finas, terminando en gemidos minúsculos sobre los hombros, como si clamase por ser trenzado. La recordó aquella tarde, la primera vez que le hizo el amor.

Pudo verse junto a ella, bajando por la avenida, cargando aún con los sudores, las humedades, las manos entrelazadas como si el universo fuera acaso un cambio en la dirección del viento. Pensar en sus piernas, desgranándose como montañas, abrirle paso a la carne, ser carne también, sus piernas magras, el sangrado dulce. La noche en que la conoció llevaba puestos los mismos zapatos que ahora.

Ella tocaba en un café, apostada en la esquina, y todo lo que tenía entre dientes era su espalda de mástil, estoicamente erecta, el vaivén sobre las teclas que la alejaba y la ceñía al instrumento, como en una danza. La esperó fumando en la puerta, afuera llovía y no había nada más imperioso que esa espalda, un margen sin cuerpo. Luego, fue llegar al hotel entre risas, empapados de vino los pulmones, la cama ofrecerse como un enigma, la habitación un cubo perfecto, comprendiendo en la escueta porción de universo que delimitaba todos los gestos. Descalzarla como si llevase zapatos de cristal, como si en verdad esos pies se hubiesen detenido por los dos, confluyendo de una vez y para siempre, enredándose al final de la cama, ya luego del sexo, las plantas heladas, los dedos inútiles, laxos, efímeros. Antes, retazos de su cuerpo, desparramados en ese levitar inhóspito, un reconocimiento ciego de manos y tactos, las bocas como aves de rapiña, planeando sobre la piel, mordiendo lo que hallaran de carne. Los salivales destilando miasmas, flujos, los sabores ser lengua y luego gusto, y no a la inversa; la capacidad de bracear olas de marfil, de navegarla como si su cuerpecito y su espalda fueran un barco.

¿Desde qué momento la vida? ¿Con qué exactitud se corrompen los cuerpos, con qué decretos, contra qué leyes? ¿Hasta cuándo la putrefacción?

-¡Sara!– gritó, todavía tocando el piano, todavía de espaldas.
-¡Virginia!– respondió él, también gritando.
-¡Virginia como mi madre!– y sonreían, no se veían pero sonreían, de espaldas se sonreían como si pudieran verse las bocas estirarse en un paréntesis.

Afuera los autos, las apatías. Las cuentas, los desarmaderos, la ciudad como un complejo de alturas, los taconeos, los verdugos. El día en que llegó el piano y tuvieron que subirlo hasta el quinto piso con correas, el gesto de muerte que ella tenía entre cejas, hasta que por fin vio la ventana del balcón devorarse a aquél monstruo dentado. Tomarla de la mano y ubicar la llave en la cerradura, tornear el picaporte con un cuarteto de huellas, entrar al departamento vacío, imaginar un sillón en la esquina, el mismo en el que ahora se sentaba. Plagar las bibliotecas, con un orden alfabético que proponía infectar de lógicas el embrujo. Las palabras, evanescentes, explicando el cielorraso, la ventana abierta, la humedad de las paredes. Elegir para las cortinas una tela liviana, que dejé entrar la luz, ensordecedora.

La luz que siempre fue plagio de los que eran, alguna vez, bajando por la avenida de la mano. Ubicar los espejos con ingenuidad, sin saber que empotraban infinitos abiertos en la pared, pasadizos insolentes, que iban a repetir esta tarde la tristeza, como si no bastase con la de ellos.

Pero no estaban tristes, en realidad. Estaban *otra cosa*. Marcos se paró a hacer café. Encendió un cigarrillo y buscó, en el desastre, un cenicero.

En la mesa ratona, entre desperdicios, se alzaba un portarretratos. Ella estaba junto a su abuela, en la fotografía. Era posible deducir, con algo de imaginación, que estaban en un parque, o en un jardín, porque la luz les manchaba con elipsis de blancos los rostros, de modo desparejo, como si sobre ellas se alzase un limonero, o un abedul, y el mediodía se estuviese escurriendo por las hojas hasta imprimirles pecas. Marcos podía ver que ambas tenían la misma nariz.

¿Hasta dónde llegaba la descendencia?

Pensaba en la posibilidad de esa nariz en su hijo. Pensaba en cómo iban a molestarlo por ese pico ganchudo que ahora dibujaba su madre tocando el piano, de perfil a él. Pero también podía heredar aquellas manos, esa habilidad que desataba luces y brillantinas sobre un orden promiscuo: el de las teclas. Podía recibir la sonrisa de su padre, también, esa que tanto tenía de disculpa. Lo recordaba vagamente, despidiéndolo en la puerta de la escuela, izando un brazo como una bandera y flameando la palma abierta, hasta que el timbre lo perdía y entonces el pupitre, la señorita Lucrecia, el guardapolvo uniformándolo, diluyéndolo entre los alumnos, *aura en el cielo, un águila guerrera*.

Hilvanaba aquellas caras, como si la posibilidad de un hijo fuese apenas una fórmula matemática, un compendio de genéticas, devenidas en una única cadena, convergiendo en una última proyección. Las cejas de su abuela, los ojos de su hermano, la altura de su suegra, la manía de comerse las uñas, de quien fuera. Pero también su propia invención, su propio destello; quizás elaborase un gusto obsesivo por los aviones, y algún día fuese piloto.

¿Pero y si era nena? ¿Y si venía un día con las palabras en la boca, armadas por un aprendizaje tácito, por una enseñanza milenaria –la imitación–, a decirle *Papá*, a nombrarlo, a ponerle rótulo, a increparlo y sentarse sobre sus piernas esperando el premio? ¿Y si llegaba entonces, con una muñeca de la mano, con un capricho, incendiándolo todo, como si su risa fuera la primera música que ella (porque ella seguía atacando el teclado) hubiese germinado verdaderamente?

¿Y si le pedía un perro? Y entonces salían a pasearlo, y las ideas se armaban invierno, y le acomodaba la bufanda, justo antes de subirla al tobogán, para recibirla con terror al fin, con alegría al fin, de que no se hubiera accidentado, pero sí que había sentido ese vértigo, ese calambre en los músculos, había probado su valentía y entonces era un poco menos nena, y aquello le dolía en los talones, le dolía caminar de vuelta del parque, con el perro tironeando del collar, sabiendo que la traía de vuelta menos nena, como si todo el valor del mundo sirviese para dejarla ir, para actuar pronosticando que un día se vaya, y tenga novio, y marido, e hijos, y luego hereden a su vez la nariz ganchuda y el gusto por comerse las uñas.

Ella, por su parte, se había resuelto a no imaginarlo.

El piano sonaba en pequeños estruendos de agudos y graves, sílabas que conversaban en el espacio, que se deshacían como miel tibia en la boca. Un álgebra despareja, un concierto de tristezas, entumeciendo a Marcos, hundido en el sillón, terminando de fumar su cigarrillo.

-Ya es la hora. Vamos a llegar tarde al médico.
-¿Es necesario que me lo saquen? ¿No puedo quedármelo, aunque sea, unos días más?– dijo ella.

Lloraron en silencio. Marcos tomó el abrigo y la cubrió. La abrazó y caminaron juntos hacia la puerta, con paso arrastrado, como si anduvieran descalzos y el suelo no fuesen baldosas sino muérdagos, espinas, y no les alcanzara con este horror, no era suficiente este dolor. Es que imaginaban menos terrenal el infierno.

El viento cerró la puerta por ellos, con bestialidad.

-Las llaves quedaron adentro– dijo ella.

Entrevista a Wendy Guerra:
Cómo contar delirando

POR ISABEL SUÁREZ

Wendy Guerra (Cuba, 1970) ha publicado los libros de poesía "Platea Oscura" y "Cabeza rapada". En el año 2006 publica su primera novela, "Todos se van", ganadora del Premio Bruguera. A partir de sus estudios sobre la escritura de Anaïs Nin, escribió "Posar desnuda en la Habana (Apócrifo de Anaïs Nin, 1922-1923)", obra aún en edición. Ha dictado clases y conferencias en universidades de Cuba, Francia y España. Participó, el presente año, de la Convención de Escritores Latinoamericanos "Proyecto Bogotá 39". Desde Cuba, donde reside por estos días, nos responde la entrevista.

I.S. En la película cubana "Fresa y chocolate", se presenta a José Lezama Lima como el padre de la literatura de la isla, noción que se comparte en el resto de América. No obstante, se sabe que es una posición de conflicto en Cuba. El grupo Diáspora, por ejemplo, lo niega. ¿Cuál es tu opinión de este escritor?, ¿qué significa para ti?

W.G. A Lezama lo vi una vez de pequeña. No recuerdo más que un traje de lino. Un poco más tarde, supe que era el más grande fabulador de la poesía cubana y que su narrativa delirante me guía. Su ritmo y sus trabalenguas idiomáticos me maravillan, me fertilizan. Lezama Lima es un Dios para los poetas y un misterio para los narradores cubanos. Él enseñó a cómo contar delirando.

I.S. Décadas atrás, Severo Sarduy establece la relación entre escritura y cuerpo a partir de la noción de tatuaje, de la marca imborrable, y en tu obra existe este cruce con mucha potencia. ¿Compartes esta idea o la relación que tú evidencias tiene otro matiz?

W.G. Soy una preformista total: mi cuerpo, mi nombre, mi isla, mi sexo, mi obra, mi nada. Me gusta exponerme. Por eso estamos así, como dijo Dulce María Loynaz, "con el alma herida y a flote".

I.S. Al leer tu poesía y tu narrativa, la diferencia que presenta es el nivel de sutileza: la poesía parece más ligera; tu narrativa, en cambio, es más dura. ¿Crees que existe dicha diferencia?

W.G. Sí, soy de esa agua. Hija de una gran poeta cubana inédita. Nado bien en ese torbellino entre decir y no decirlo completamente todo, diciéndolo a la vez, dejando el resto en ello.

COTO MUCHAS POETAS DEBO RECURRIR A TRUCOS PARA CONTAR. EL ARTE DE CONTAR LO INVENTARON LOS NARRADORES Y, LA POESÍA, ES UN ASUNTO DELIRANTE QUE NOS DEJA SIEMPRE AFUERA. POR SUERTE ESCRIBO DIARIOS. ESO ME HACE FLUIR. ME SALVA... UN POCO.

I.S. Dices que escribir un poema es fluir, algo que emerge naturalmente. La narrativa, al contrario, dices que te exige un método. ¿Te percibes como una narradora consciente, con esencia de poeta, que en su madurez escribirá su gran novela?

W.G. Como muchas poetas debo recurrir a trucos para contar. El arte de contar lo inventaron los narradores y, la poesía, es un asunto delirante que nos deja siempre afuera. Por suerte escribo diarios. Eso me hace fluir. Me salva... un poco.

I.S. En el texto "El trauma de escribir diarios" dices: "No puedo separar mi vida del Diario". ¿Cómo convives, entonces, con la dicotomía entre persona / personajes, realidad / ficción, que a otros escritores tanto obsesionó?

W.G. Hace muy poco, viví algunos meses en Chile. Esos Diarios escritos allí no son editables: la criatura con la que conviví no autoriza su nombre ni sus señas en dicha edición, con lo cual es complejo (convivir no es la palabra; resistir sería el tema en cuestión). Mi padre no gustaba de mis diarios. Tampoco ciertos mundos lo admiten. Es difícil.

I.S. En una entrevista expresas: "escribo diarios desde niña con una suerte de performance". Si se entiende "performance" como representación o intento de imitar la realidad a través de un artificio, ¿considerarías que el artificio permite al "actor" no mostrarlo todo, no entregarse entero como evidencia y, así, generar un espacio de resguardo?

W.G. Arte y artificio... Depende del puente, límite, cuidado, verdad y mentira. Es leve la distancia. Si se cuida, siempre vale.

NO HAY BALANCE. EL CAOS ARMA MI VIDA. MI DIARIO, MI SAGA. POR ESO ESCRIBO, PARA ENCONTRAR UNA ESTRUCTURA QUE ME MANTENGA VIVA. LA HISTORIA DE UNA PERSONA ES LA "PETITE HISTOIRE" DE SU ÉPOCA. ME SIENTO RESPONSABLE DE NO SUCUMBIR Y POR ESO LO CUENTO. POR ESO LO CUENTO TODO. TODO. TODO.

I.S. "Todos se van" es una novela basada en la memoria cotidiana, en el devenir de la historia personal. Sin embargo, ese orden se rompe cuando se incluye la carta de un tercero que hace un recuento de la historia de la humanidad. ¿Cómo crees tú que conviven esos dos mundos, cómo se balancea el peso de ambos?

W.G. No hay balance. El caos arma mi vida. Mi Diario, mi saga. Por eso escribo, para encontrar una estructura que me mantenga viva. La historia de una persona es la *petite histoire* de su época. Me siento responsable de no sucumbir y por eso lo cuento. Por eso lo cuento todo. Todo. Todo.

I.S. En tu novela hay un continuo ir y venir de personas. Algunas lecturas, valiéndose de esto, apuntan a que se trata de una cuestión política. Otras, le otorgan un sentido universal, ya que en todas partes la gente abandona y es abandonada. ¿Cuál de estas posiciones compartes?

Constanza Bustos

W.G. Soy abandonada. Me abandono. Nada tiene que ver con la política. Si hablamos de política, lo haríamos como telón de fondo de esta historia. En Cuba es inevitable no tocarla. En mi país la política es como el mar: salta a la vista por todas partes. Solo habría que mirar el mapa, no tienen que venir. El mar nos conduce al mar. La isla es política.

I.S. **Además del abandono, en "Todos se van" se ve plasmada una reticencia a encariñarse con los lugares, en especial con las casas. Por esto, y si la protagonista tiene mucho de Wendy Guerra, ¿crees que el cuaderno, la hoja en blanco, reemplaza ese vacío? ¿Es el cuaderno una imagen de diario-casa, un espacio de resguardo?**

W.G. Tengo un profundo vacío. Si alguien o algo puede reemplazarlo, le invito a pasar.

Bonus track

I.S. **¿Crees que los accesorios utilizados por las mujeres manifiestan su feminidad y son parte de un artificio?**

W.G. Sí, un artificio para embrujar a los hombres.

I.S. **Cuál de estos objetos es fundamental para tu estilo: maquillaje o zapatos.**

W.G. Mi cerebro.

I.S. **¿Cuál es tu diseñador preferido?**

W.G. Moschino y yo. Cuando no tengo nada, me hago las ropas a solas con la tijera, como la Wendy de Peter Pan.

Retratos de una ausencia

Fotografías de Josefina Astorga

Las fotografías de Josefina Astorga (Santiago, 1984) son una visita al pasado en su ausencia, en lo inevitable de su huella cotidiana. El patio trasero sin ocupantes, las sillas dispuestas a una llegada inminente, el baño apenas usado y la cocina luego de una comida. Un habitante que escapa justo al momento de capturar la imagen. Y sin embargo todos estos espacios muestran claramente el tiempo de espera, las actividades inconclusas por la falta de un actor implícito en cada una de ellas, como la ropa lavada que se ha olvidado retirar. Hay, en cada una de ellas, un tiempo que precisa de un movimiento para seguir su curso, una vida de gestos y hábitos recurrentes que el ojo sólo alcanza a constatar pero nunca a dar un desenlace. Con su cámara, Josefina Astorga captura la casa de su abuelo en un recuerdo mudo que se niega a componer una historia, que defiende su propiedad y su tiempo, sólo para aquel que devuelva el tiempo a los objetos expectantes.

Más fotografías de Josefina Astorga en la página 40.

Dos visiones de un poema:
"Julias Wild" (1960), de Louis Zukofsky*

POR **ALEXIA CARATAZOS**

El poema de Louis Zukofsky trata de engañarnos. Nos hace creer que, tras aquellos juegos sonoros y la combinatoria constante de las palabras que lo componen, hay algo más. Pero la verdad es que no lo hay. El poema se vale de su sonoridad; sobre esta se construye y sobre esta se termina. Es un poema facilista que se queda en lo formal y se limita a sí mismo desde un comienzo. Y hablo del comienzo germinal, de aquel que precede al acto de la escritura: desde el momento en que el poeta decide escribir, basándose únicamente en la combinación repetitiva de las palabras que componen la oración matriz ("Come shadow, come, and take this shadow up"), éste pierde fuerza y riqueza.

Al tomar esta opción el poeta lo minimiza, lo reduce a un juego fonético que, a primera vista, parece eficaz, mas termina aburriendo. Con esto, además, reduce, disminuye y subestima a los lectores al creer que no se aburrirán, que al décimo verso seguirán tan sorprendidos como, quizá, lo estuvieron en el tercero.

Y es que con el correr de los versos la fórmula se vuelve repetida, pierde su sentido. Las oraciones que nacen de las combinaciones no dicen nada. Sólo construye una sonoridad hueca que lleva al poema por un camino circular.

De esta forma, la repetición deshace todo intento por deconstruir el lenguaje y ver este poema como un acto de rebelión.

Come shadow, come, and take this shadow up,
Come shadow shadow, come and take this up,
Come, shadow, come, and take this shadow up,
Come, come shadow, and take this shadow up,
Come, come and shadow, take this shadow up,
Come, up, come shadow and take this shadow,
And up, come, take shadow, come this shadow,
And up, come, come shadow, take this shadow,
And come shadow, come up, take this shadow,
Come up, come shadow this, and take shadow,
Up, shadow this, come and take shadow, come
Shadow this, take and come up shadow, come
Take and come, shadow, come up, shadow this,
Up, come and take shadow, come this shadow,
Come up, take shadow, and come this shadow,
Come and take shadow, come up this shadow,
Shadow, shadow come, come and take this up,
Come, shadow, take, and come this shadow, up,
Come shadow, come, and take this shadow up,
Come, shadow, come, and take this shadow up.

*(Nueva York, 1904-1978). Poeta, traductor y ensayista. Se le considera el padre del "objetivismo". En 1931 editó un número especial de la revista "Poetry", en el que publicó una selección de poemas suyos, de William Carlos Williams y de Basil Bunting, entre otros, presentada como una alternativa al simbolismo y modernismo de W.B. Yeats y de T.S. Eliot. Él mismo bautizó esta escuela con el término "objetivismo". Entre sus otras obras destacan "Alguna vez" (1956) y "Little" (1970). Junto con su esposa Celia tradujo la poesía de Catulo (1969).

POR **RICARDO ESPINAZA**

Las primeras impresiones que me vienen a la cabeza al revisar el poema "Julias Wild" de Louis Zukofsky, poeta norteamericano de quién sé muy poco, son en base a Pere Gimferrer y Roland Barthes. El catalán manifiesta que la escritura poética es, ante todo, una problemática del lenguaje para la literatura y viceversa. Dice que ambos conceptos están corroídos por el poder de su trascendencia e institucionalidad, y que el lenguaje de la creación debe siempre resistir al lenguaje de la institución. Roland Barthes, por su parte, nos ha enseñado que la escritura es una forma de pensar de la literatura y tal pensamiento siempre es un acto de *contracomunicación* frente a la lengua institucional.

Así, y a la luz de la información que nos puede ofrecer cualquier sitio de difusión poética sobre Zukofsky, y que yo desconozco, es probable que para adentrarme en su poema no deba saber nada. Necesito tan sólo el poema que tengo en frente, su lenguaje que se resiste entre sombras, sus llamados de *contracomunicación*.

Es indudable que el poema, en cuanto ritmo y sintaxis, sigue estos patrones contra las expresiones institucionalizadas, porque el lenguaje del poema nos inserta en otra forma de decir, en otra manera de llamar, y por ello es una forma de resistir. El poema, entonces, ante todo, plantea el problema de insistir, de porfiar con un llamado a la sombra para que se lleve *la otra sombra* (y para que existan dos sombras son necesarias dos luces, o bien, una intermitencia de luz). Porque la escritura de la literatura es siempre *entre*, siempre una paradoja intermitente en el decir.

Esto es precisamente lo que celebro en el poema "Julias Wild" de Louis Zukofsky. Y esto es también una de las paradojas de la escritura: la de indagar en las problemáticas de su presente, ahora lingüístico, para sus celebraciones ahora futuras.

TRADUCCIÓN

Nathalie Quintane: "Cavale" (Huída)

POR MARTÍN VILLANUEVA

Nathalie Quintane (Paris, 1964). Ha publicado, desde 1997, más de diez volúmenes que pueden ser categorizados alternativamente como poesía, novela o teatro.

En esta edición, presentamos un fragmento de su novela "Cavale" (P.O.L. Press, 2006), texto que da cuenta de la indagación de Quintane en lo cotidiano; su mirada irónica e hiriente, a través de una aparente inocencia frente a lo banal.

21 DÉBUTS
(comme ça et pas autrement)

1.

Une belle dorade! voilà *ce* que j'aimerais vous offrir! Je serais habillée en dame anglaise, avec un volant et avant l'heure du thé; mes bottines bien serrées l'une contre l'autre et couvertes de sable, je présenterais mes deux mains tendues aux paumes bien ouvertes et dedans, *la dorade*. Un futur délice grillé passé préalablement à la farine et au beurre. Je serais capable, dès à présent, de vous parler, en de longs défilés concrets dépourvus de froideur comme de lyrisme, du goût de la dorade. Je saurais l'art de ménager une profondeur de champ – éclats de la faïence mouchetée d'huile chaude, montants blancs et nets de la fenêtre, bouquet d'arbres vert secoué par le vent à travers la vitre. J'aurais banni le ridicule repose-couteau, fait pour garantir une nappe qu'on doit, au contraire, maculer. Et la finesse des verres. Leur bord, sur lequel on craint de se couper la lèvre. La maison avec cheminée reconstituée à l'aide de miettes de pain.

Ou en *american girl*? fière et sportive, à l'intérieur des cuisses en forme de S.

MAIS JE SUIS LÀ AVEC UN ÉNORME SILURE DANS LES BRAS. Je suis cambrée sous son poids. Sa tête et sa queue dépassent largement. Mon pantalon a des poches aux genoux et je porte un tee-shirt qui me descend jusqu'aux mollets. Je ne suis même pas peignée. Ma frange donne l'impression que j'ai un tout petit front. J'ai de grands pieds, dans une basket dont le bout est ouvert. On est sur une plage du Nord, à Berck ou à Malo-les-Bains. Des familles défilent avec leur poussette en mangeant des gaufres. On reconnaît la discothèque *Le Météor* et, au fond, un morceau de la patinoire. Plusieurs magasins sont passés au blanc d'Espagne. La maison de la Presse a par exemple disparu. Il y a un dernier chouette rayon de soleil; c'est dimanche. Tonton tient son appareil photo, il a du mal à ne pas bouger; il me demande de ne pas bouger; c'est lui qui a pêché le silure, évidemment. *Je déteste les photos; je suis crispée; fais-moi un petit sourire au moins, il dit, après je le mets sur Internet. Je suis trop grande!* je lui fais – ce qui est stupide.

J'ai de plus en plus mal au dos, et le silure est de plus en plus lourd. Le flash se déclenche parce qu'il fait déjà sombre. C'est à ce moment que, prise d'un début de crampe au bras gauche, je m'écroule dans le sable. Le poisson me tombe dessus et j'ai de la peine, une fois relevée sur un coude, à le dégager. Mon oncle me demande si ça va tout en s'énervant parce qu'il est sûr d'avoir raté la photo. On attache une corde à la queue du silure et on le remorque jusqu'à la voiture. Un petit garçon à la bouche pleine de sucre nous suit des yeux, hébété. On pose le poisson au pied du coffre et on ouvre le coffre. On pousse tout le bordel, des crocodiles, une croix pour démonter les pneus, des bouteilles en plastique, une canette, un vieux chiffon plein de graisse, un morceau de carton,

21 COMIENZOS
(así y no de otro modo)

1.

¡Una bella dorada! ¡He ahí lo que querría ofreceros! Estaría vestida de volantes como una dama inglesa y antes de la hora del té; mis botinas bien atadas una contra la otra y cubiertas de arena, presentaría mis dos manos extendidas con las palmas bien abiertas y encima, *la dorada*. Una futura delicia previamente rebozada en harina y mantequilla. Sería capaz, ahora mismo, de hablaros, en largos hilos concretos despojados tanto de frialdad como de lirismo, sobre el sabor de la dorada. Sabría el arte de captar una profundidad de campo –estallidos del azulejo salpicado de aceite caliente, jambas blancas y nítidas de la ventana, ramo de árboles verde sacudido por el viento a través del cristal. Habría desterrado el ridículo reposa-cubiertos, hecho para garantizar un mantel que debemos, al contrario, macular. Y la fineza de los vasos. El borde, sobre el cual tememos cortarnos el labio. La casa con una chimenea reconstruida con la ayuda de migas de pan.

¿O en *american girl*? Orgullosa y atlética, entre los muslos en forma de S.

PERO ESTOY AQUÍ CON UN ENORME SILURO EN LOS BRAZOS. Estoy arqueada bajo su peso. Su cabeza y su cola sobresalen ampliamente. Mi pantalón tiene bolsas en las rodillas y llevo una polera que me llega hasta la pantorrilla. Ni estoy peinada. Mi flequillo da la impresión que tengo una frente pequeñita. Tengo pies grandes, en unas zapatillas cuyas puntas están abiertas. Estamos en una playa del Norte, en Berck o en Malo-les-Bains. Unas familias desfilan con sus hijos en cochecitos comiendo barquillos. Se reconoce la discoteca *Le Météor* y, al fondo, un pedazo de la pista de patinaje. Varias tiendas han pasado a mejor vida. El edificio de la Prensa ha, por ejemplo, desaparecido. Hay un último rayo de sol; es domingo. Mi tío lleva su cámara, le cuesta trabajo quedarse quieto; me pide que no me mueva; es él que ha pescado el siluro, evidentemente. Odio las fotos; estoy crispada; *hazme una sonrisita por lo menos*, dice, *después la pondré en Internet. ¡Soy demasiado grande!* Le contesto –lo cual es estúpido.

Me duele cada vez más y más la espalda, y el siluro es cada vez más y más pesado. El flash se dispara porque ya oscureció. Justo en ese momento me empieza a dar un calambre en el brazo izquierdo y me caigo en la arena. El pescado me cae encima y me cuesta liberarme de él una vez apoyada sobre un codo. Mi tío me pregunta si todo va bien, enojándose porque está seguro que la foto salió mal. Amarramos una cuerda a la cola del siluro y lo arrastramos hasta el auto. Un pequeño niño con la boca llena de azúcar nos sigue con sus ojos, alelado. Colocamos el pescado al pie del maletero y abrimos el maletero. Movemos todos los trastos, unos gatos, una lata, un trapo viejo lleno de grasa, un pedazo de cartón, un periódico gratis, y

un journal gratuit, et on balance le silure (enfin, surtout mon oncle). *Belle pièce!* nous dit un type. *Ouais, je vais le mettre sur Internet*, dit tonton. *Le poisson?* fait le type, incrédule. *Mais non, la phot!* répond mon oncle. *Ah je me disais aussi, le poisson, c'est pas possible. Et vous l'avez pêché où?* il demande. *Par là-bas,* fait mon oncle en tendant un bras. *Vous avez de la veine, parce que par là-bas, ça fait longtemps qu'on pêche plus rien,* dit le type, interrompu par Peer Gynt, son portable. Allô? **ALLÔ J'ENTENDS PAS,** dit-il, **T'ES OÙ,** dit-il, **JE SUIS SUR LA PLAGE AVEC UN TYPE QUI A PÊCHÉ UN TRUC ÉNORME PAS CROYABLE,** il continue, **D'ACCORD À TOUT DE SUITE.**

Je monte du côté où la poignée de la portière est coincée et je baisse le pare-soleil, vu qu'il y a un dernier rayon rouge qui pointe droit dans l'œil comme chez l'ophtalmologiste. Mon oncle met la clé, tourne. Re-tourne. C'est là que je m'aperçois que le gosse à la bouche au sucre nous a suivis, il est à ma vitre. Je lui fais signe de se pousser mais il a l'air de pas comprendre. La voiture se dégage et ma portière est à trois centimètres du gosse. Je m'apprête à baisser la vitre quand une taloche s'abat sur sa tête, à laquelle succède un quasi-arrachage du bras. Le gosse entier gicle en arrière, tonton remercie d'un salut et on prend la route.

2.

Well, I had two uncles (j'avais deux oncles), they were born fishermen (ils étaient pêcheurs – and she had no hesitation between the ' and the ') dans deux endroits très éloignés l'un de l'autre; l'un à un bout du pays, et l'autre à un autre bout du pays.

J'avais deux oncles et ils étaient pêcheurs.

Bien que l'un fût assis à un bout du pays et l'autre à l'autre bout du pays, sans doute pêchaient-ils avec le même type de ligne, acheté dans le même type de magasin, parce qu'ils pêchaient le même type de poisson (fish). Et sans doute se seraient-ils tous les deux noyés, ou débattus dans l'eau, si par malheur ils en étaient venus à trop se pencher.

tiramos el siluro dentro (sobre todo mi tío). *¡Vaya pieza!* Nos dice un tipo. *Sí, la voy a poner en Internet,* dice mi tío. *¿El pescado?* Dice el tipo, incrédulo. *Claro que no hombre, ¡la foto!* responde mi tío. *Ah, ya me decía, el pescado, no es posible. ¿Y en dónde lo ha pescado?* Le pregunta. *Por allí,* dice mi tío alzando un brazo. *Usted tiene potra porque por allí hace mucho tiempo que ya no se pesca nada,* dice el tipo, interrumpido por Peer Gynt, en su celular. ¿Aló? **ALÓ NO ESCUCHO,** dice, **EN DÓNDE ESTÁS,** dice, **ESTOY EN LA PLAYA CON UN TIPO QUE HA PESCADO UNA COSA INCREÍBLE,** continúa, **ESTÁ BIEN HASTA AHORA.**

Me subo del lado donde la manilla de la puerta está trabada y bajo el quitasol, visto que hay un último rayo rojo que se dirige directamente al ojo como donde el oftalmólogo. Mi tío introduce la llave, la gira. La vuelve a girar. Es ahí cuando me doy cuenta que el pendejo de la boca llena de azúcar nos ha seguido, está pegado a mi ventana. Le hago una seña para que se aleje pero parece no entender. El auto arranca y mi puerta está a tres centímetros del pendejo. Me dispongo a bajar la ventanilla cuando le cae un coscorrón, y poco después casi se arranca el brazo. El pendejo entero salta hacia atrás, mi tío da las gracias con un saludo y tomamos el camino.

2.

Well, I had two uncles (tenía dos tíos), they were born fishermen (eran pescadores pecadores) en dos sitios muy alejados el uno del otro; uno a una punta del país, y el otro en otra punta del país.

Tenía dos tíos y eran pescadores.

Bien que uno estuviese sentado a una punta del país y el otro a la otra punta del país, sin duda pescaban con el mismo tipo de sedal, iban de compras al mismo tipo de tienda, porque pescaban el mismo tipo de pescado (fish). Y sin duda se hubieran ahogado los dos, o debatido en el agua, si por desgracia hubieran llegado a asomarse más de la cuenta.

Porque soy Bob

POR KURT FOLCH

"Aprendí muchas cosas. Salía de los trenes a patadas. Hice autostop en las autopistas 61-51-75-169-37-66 y 22. Cantaba para comer y cortaba hierba por un cuarto de dólar. Estuve en la cárcel por sospechoso de robo a mano armada; me golpearon durante cuatro horas. Nunca les había hecho nada. Tenía tiempo para tocar la guitarra, para cantar y para escribir. Pero nunca tuve tiempo para preguntarme por qué lo hacía. Nunca fui pobre, siempre tuve mi guitarra y mi armónica".

Con estas palabras Bob Dylan describió sus andanzas antes de llegar a New York a comienzos de los años sesenta. En esa ciudad se encontraban los músicos y poetas más importantes de la época, pero Dylan iba tras los pasos de su héroe personal Woody Guthrie, folklorista, vagabundo y escritor que se encontraba enfermo y paralizado en el Hospital Greystone. Allí se instalaba cada día Dylan a cantarle, a leerle o simplemente para acompañarle. Para él escribió "Song to Woody" mientras buscaba ganarse la vida con su guitarra donde le dieran la oportunidad de tocar.

"En New Jersey toqué para unos aficionados al ajedrez. Mientras cantaba, ellos jugaban. Me pedían canciones de amor. Yo cantaba lo que sabía, y en medio de la canción oía jaque, mate, fue un buen movimiento, ahora verás. Nadie escuchaba nada de lo que cantaba. Cuando fui a cobrar, el dueño del local me dijo que allí no pagaban en dinero. Le dije bueno, pero yo he trabajado dos días. El me dijo que sólo daban fichas de ajedrez. Dije, bueno; deme mis fichas. Por dos días de trabajo me dio un rey y una reina. Fui a la barra y pedí una cerveza. Cuando me pidieron el dinero le di una reina y me devolvieron cuatro peones, dos torres y un caballo".

Dylan haría escuela cambiando aquello que utilizaba. Así como en el rock, en más de una ocasión, Dylan transformó la actitud semi-religiosa, idiotizante y monótona con que los músicos de folk tomaban su oficio.

Aunque cantara prácticamente en cualquier parte, poco a poco fue encajando en los pequeños boliches donde se escuchaba folk y blues. No tenía pensado encasillarse en un estilo de música en particular, sino que simplemente esa era la música que lo deslumbró y que fue aprendiendo aquí y allá, la de los viejos bluseros callejeros, campesinos y folkloristas como Guthrie. Y fue el público de esos lugares el primer testigo de cómo Dylan haría escuela cambiando aquello que utilizaba. Así como en el rock, en más de una ocasión, Dylan transformó la actitud semi-religiosa, idiotizante y monótona con que los músicos de folk tomaban su oficio. Temas tradicionales como "The house of the rising sun", se hace irreconocible en su versión y sus propios temas los escribe plagados de extrañas imágenes abstractas y a ratos angustiosas. Un crítico le preguntó "¿Quién lo ha influenciado a usted?"
Y Dylan contestó:

"No puedo hablar de ello porque hay demasiadas influencias y podría olvidarme de alguna. Woody Guthrie, Big Joe Williams... es fácil recordar esos nombres. Pero ¿qué hay de los cruces de autopistas y de las esquinas heladas? ¿Qué hay de los discos que has escuchado una sola vez? ¿Qué hay de los aullidos de los lobos y de los ladridos de los perros? ¿Qué hay de los *miau* de los gatos y los *muuu* de las vacas y del silbido de los trenes nocturnos? Abre los ojos y los oídos y déjate influenciar, y no habrá nada que puedas hacer para impedir todo eso".

Esta condición de ir permanentemente adaptándose a nuevas circunstancias, y buscarlas, explican su bullado paso de lo acústico a banda eléctrica y ya dentro del rock mutar cada dos o tres álbumes.

Sus primeros discos eléctricos tuvieron un impacto inmediato. Prácticamente no hay músico popular que tenga la presunción de letrista que para bien o para mal no reconozca la influencia de Dylan o que derechamente no lo imite. En casi la totalidad de los casos la comparación se torna ridícula. Aunque esa escuela ha dado algunos contadísimos buenos resultados. Según Mick Jagger, mientras filmaba en algún paraje desértico de Australia y sentado en una piedra, intentó escribir un tema tal como lo haría Dylan. El resultado fue "Sympathy for the Devil".

N. Cox

Ya con guitarra eléctrica Dylan generalmente ha contado con grandes bandas y músicos. Para comenzar la mítica The Band, o en medio de los setenta la que lo acompañó en álbumes como "Desire" y quizá en su mejor registro en vivo, "Hard Rain", de 1976; Tom Petty y su banda, los Heartbreakers, durante buena parte de los ochenta, y los Grateful Dead a finales de la misma década. Mención aparte merece la olvidada Street Legal Band, de su vilipendiado periodo de finales de los setenta comienzos de los ochenta, con sus discos cristianos. Allí estuvo Mark Knopfler, líder de Dire Straits, como primera guitarra en "Slow Train Coming" (1979), sonido que define por lo menos los tres primeros y mejores álbumes de la banda de Knopfler, como son "Dire Straits", "Making Movies" y "Communiqué". Más de un amigo, al escuchar el comienzo de "Communiqué", ha creído que se trata de un disco de Dylan que desconoce. Como siempre, ese sonido y ese tipo de música Dylan no lo sacó de la nada, simplemente lo supo escuchar, ya estaba ahí en una larga versión de Eric Clapton para "I shot the sheriff". Esto mismo ocurre con sus últimos tres trabajos, que aunque se les trate como trilogía, en rigor no hay nada conceptual que los una, salvo el alternar temas en clave de rock denso, sofisticado y frío, con baladas.

Los seguidores, estudiosos y críticos se afanan más de lo deseable y saludable con Dylan. Es muy poco lo que se puede afirmar y en sus entrevistas Dylan no aclara mucho, nada, o mejor dicho dice las cosas con una claridad pasmosa. Lo suyo no se trata de ninguna filosofía, ni de revoluciones estéticas, ni de mensajes proféticos, se trata simplemente de un músico del linaje de Woody Guthrie, que ha corrido mejor suerte que aquel, pero que comprende aún hoy su trabajo de la misma manera: componer, grabar y tocar en vivo (su "Never Ending Tour" comenzó en 1988) lo que le gusta, de la manera que le gusta. Hay noches y conciertos buenos y otros no tanto, de eso se trata y no hay como evitarlo. Hay una anécdota que lo ilustra muy bien; en 1999 se armó una discusión en internet acerca del verdadero significado de "Blowin' in the Wind". Apareció un correo diciendo que sólo se trataba de un llamado a la rebeldía juvenil y que eso era todo. Cuando le preguntaron al autor cómo podía estar tan seguro, la respuesta fue "Porque soy Bob". Pero ahí no terminó la historia. El autor del correo probó su identidad avisando que la noche siguiente tocaría "Highlands", canción no contemplada en esa gira. Al día siguiente, en el concierto, "Highlands" fue interpretada.

Los seguidores, estudiosos y críticos se afanan más de lo deseable y saludable con Dylan. Es muy poco lo que se puede afirmar y en sus entrevistas Dylan no aclara mucho, nada, o mejor dicho dice las cosas con una claridad pasmosa. Lo suyo no se trata de ninguna filosofía, ni de revoluciones estéticas, ni de mensajes proféticos.

Para leer el Lear de Parra

POR **NEIL DAVIDSON**

Puesto en escena en 1992 y publicado por Ediciones UDP en 2004, "Lear, Rey & Mendigo", el título que puso Nicanor Parra a su traducción del "Rey Lear" de Shakespeare, ya no es noticia para nadie excepto para aquellos, como yo, que lo acaban de descubrir. Descubrimiento que, en mi caso, no ha tenido buenos antecedentes. Aún contando con el inglés como lengua madre y con la inversión que significó para el estado británico mi educación literaria, nunca he encontrado fácil la lectura de las obras de teatro de Shakespeare. En cuanto a la tradición traductora española, su gran característica sobre todo en España –la situación está mejor en América–, es una miope literalidad. Pero de esa mezcla de elementos, Parra ha sacado algo milagroso: un *Lear* que se lee con placer y entusiasmo.

"Shakespeare ha probado todos los estilos", alegó en el siglo diecinueve un crítico francés, "menos la simplicidad". No es cierto. En los sonetos y esporádicamente en las obras, hay un lenguaje tan directo y universal, que podría ser de cualquier época, inclusive la nuestra.

Para el lector angloparlante, el lenguaje de Shakespeare presenta dos grandes estorbos. El primero, son los muchos giros que, por su expresividad, han pasado al habla cotidiana ("more sinned against than sinning" y "that way madness lies" son sólo dos ejemplos del "Rey Lear"), de modo que los parlamentos de sus personajes pueden parecer, como lo expresa un viejo chiste, "nada más que una sarta de tópicos". El segundo estorbo es aun más grave: consiste, precisamente, en todo lo demás. "Shakespeare ha probado todos los estilos", alegó en el siglo diecinueve un crítico francés, "menos la simplicidad". No es cierto. En los sonetos y esporádicamente en las obras, hay un lenguaje tan directo y universal, que podría ser de cualquier época, inclusive la nuestra. Pero el lenguaje corriente de Shakespeare, cuando se expresa sin intensidad o cuidado especial –y Shakespeare, según su amigo y admirador Ben Jonson, "nunca borró un verso", aunque "ojalá hubiera borrado mil"–, suele ser tan enredado y redundante que muchas frases rinden su sentido sólo a la segunda o tercera lectura.

Kent: I thought the king had more affected the Duke of Albany than Cornwall.
Gloucester: It did always seem so to us: but now, in the division of the kingdom, it appears not which of the dukes he values most; for equalities are so weighed that curiosity in neither can make choice of either's moiety.

"For equalities are so weighed that curiosity in neither can make choice of either's moiety": ese lenguaje tiene cierta musicalidad, hay personas que lo encuentran deslumbrante. Pero, ¿qué cresta significa? Y la obra está recién partiendo. Al lector diligente le espera un viaje desalentador por un bosque de palabras casi impenetrable. Aquí hay una gran oportunidad para el traductor y, como Parra entiende lo que la nación española parece ignorar, que la traducción consiste en desligarse de las palabras del original para captar su esencia, es capaz de tomarla:

Kent: Yo pensaba que el Rey era más afecto / Al duque de Albany que a Cornwall.
Gloucester: A mí también me pareció siempre así / Pero con la división del reino / No queda muy en claro por cuál de los dos se inclina: / Las porciones han sido tan bien contrapesadas / Que resulta imposible elegir / Hasta para la mente más despierta.

Es como si un restaurador hubiera rescatado una vieja pintura incrustada de mugre para devolverle su prístina claridad. El lenguaje, en vez de entorpecer el progreso del lector, lo incita; el planteamiento se entiende y dan ganas de saber qué pasa después. "Me desespero", escribe Heinrich Heine, "cuando considero que Shakespeare era inglés, y que pertenecía al pueblo más odioso que Dios en su ira jamás haya creado... En semejante tierra, en abril de 1564, William Shakespeare vio la luz del mundo en ese Belén norteño, llamado Stratford upon Avon". Shakespeare es, a todas luces, un gran dramaturgo y "El Rey Lear", una gran obra. O más bien,

"For equalities are so weighed that curiosity in neither can make choice of either's moiety": ese lenguaje tiene cierta musicalidad, hay personas que lo encuentran deslumbrante. Pero, ¿qué cresta significa? Aquí hay una gran oportunidad para el traductor y, como Parra entiende lo que la nación española parece ignorar, que la traducción consiste en desligarse de las palabras del original para captar su esencia, es capaz de tomarla.

es varias obras en una, ya que los argumentos de Shakespeare se caracterizan, al igual que su lenguaje, por la superabundancia.

Un ejemplo me permitirá citar otro pasaje de la traducción de Parra. La obra empieza con el famoso acto de renuncia: Lear va a repartir su reino entre sus hijas según el amor que siente cada una por él. Las dos hijas mayores se rivalizan en profesiones hipócritas de cariño:

Goneril: Señor, yo os amo / Más de lo que se puede expresar en palabras. / Mi señor padre / Me es más querido que mis propios ojos / Más que el espacio más que la libertad / Más allá de toda valoración / Por extraordinaria o preciosa que fuere / No menos adorado que la vida / La belleza la gracia la salud / El honor / Con un amor que nunca sintió un hijo / Con un amor que nunca tuvo un padre...

Regan: Yo estoy hecha del mismo metal que mi hermana... / Que acaba de expresar lo que sucede / En lo más hondo de mi corazón / Sólo que ella se queda corta / Puesto que para mí no hay alegría / Fuera del cariño de mi señor padre. / No necesito más. / Me declaro enemiga de todo otro placer.

Una vez traspasado el poder, empiezan a despojar a Lear de los privilegios que le quedan y éste se ve enfrentado a una verdad importante pero, para muchos, difícil de asimilar: si uno regala algo, lo deja de tener. Y aquí se produce una gran situación humana: el trato que le dan las hijas al padre puede ser culpable pero éste, a su vez, es un viejo orgulloso, impaciente; intolerable. La simpatía se matiza, la razón y la culpa se entremezclan. Luego, empieza otra obra: una tragedia en la que Lear encarna la benignidad misma y las hijas son la esencia del mal. Tragedia que, por momentos, se transforma en melodrama o en un juego de disfraces a medida que las intrigas secundarias se multiplican, de modo que un padre no reconoce a su hijo o el rey a su fiel servidor, y una de las hermanas envenena a la otra y luego se mata por amor a Edmund, el hijo bastardo de Gloucester.

Si uno regala algo, lo deja de tener. Y aquí se produce una gran situación humana: el trato que le dan las hijas al padre puede ser culpable pero éste, a su vez, es un viejo orgulloso, impaciente; intolerable. La simpatía se matiza, la razón y la culpa se entremezclan.

Todo eso parecería constituir un error artístico. Shakespeare busca efectos incompatibles entre sí, en prejuicio de la unidad del conjunto. Ese oportunismo nos permitiría contestar una vieja pregunta. ¿Hubiera aprobado Shakespeare tal o tal traducción de sus obras? Su forma precipitada de escribir hace pensar que el destino posterior de su producción no lo tenía preocupado en absoluto. Pero esa exuberancia –de lenguaje, de forma, de intriga–, ¿será realmente un desatino artístico, o se tratará de una diferencia de criterio producto del cambio de circunstancias o de época?

Efectivamente, a pesar de la abundancia de la información, de la conectividad, de la libertad para viajar, nuestro mundo es más estrecho que el de Shakespeare, que vivía en el cruce entre el medioevo y la época moderna. Era un mundo donde la tragedia, el melodrama y los juegos de disfraces se mezclaban. Donde un Sir Walter Raleigh, pirata, colonizador pionero de Norteamérica, participante en la masacre de setecientos soldados italianos rendidos en Irlanda, pudo distinguirse como autor de la "Historia del mundo" y como uno de los mejores poetas de su país, para luego morir decapitado a raíz de una supuesta conspiración contra el rey. Al lado de eso, la vida de la mayor parte de nosotros se parece a una de esas comidas fracasadas que se dan en casas o restaurantes. Se fuma, se toma, se conversa, pero por algún motivo la cosa no cuaja y luego es hora de irse. Lo que suponíamos que iba a pasar no pasó; nunca supimos qué era y ahora no pasará jamás.

INÉDITOS

Víctor Hugo Díaz

(Santiago, 1964). Premio Pablo Neruda, 2004. Entre sus publicaciones se encuentran los poemarios "Doble vida" (1989), "No Tocar" (2003) y el reciente "Falta" (Cuarto Propio, 2007)

ADULTERIO

Desde el asiento trasero
verla con pareja y lúcida, es extraño

Ahora entiende eso de que los años
pueden parecer minutos
Ella habla de compañeros de colegio
y de amigos en común que nunca ha visto

Él, parece un buen tipo, llueve y lo deja justo
en la esquina que busca

No sabía que podía mentir tan bien
Se despiden con una rápida mirada
de helada calentura

La conoció el fin de semana, estuvo rico
Mañana en la mañana se verán
a las diez

a esa hora, él
ya estará en el trabajo.

FOTOGRAFÍA EN LA PLAYA

Toma un puñado de arena, apriétalo
cuenta sus granos
y después pregúntame por qué.

Es arena nacional, más preciso arena del Norte
Es una fotografía sacada desde un país extranjero
un país que es el pasado
donde la gente hace cosas tan extrañas

una foto que sólo tiene el valor de un registro gráfico
una referencia de cierto interés
sobre lo que a veces se lee como felicidad.

Ya cambió la posición de los cuerpos
La risa está sin volumen
Es el mismo traje de baño, pero ahora
uno mira el mar y el otro a la cámara
Como cuando alguien decide ponerse el gorro de lana de lo real
y se arriesga a una vida a medias
por un rato de tranquilidad y poca imaginación
Sin ningún trofeo, ni siquiera una presa de caza menor.

Es como lanzar los dados
sin saber dónde caerán ni cuanto suman
o sentarse a esperar durante meses
tratando de predecir el futuro
El mismo personaje que se despierta a mitad de semana
a ensayar escenas de una obra de autocompasión.

Hay una voz distinta en el teléfono
pero que responde al mismo nombre
Una cuenta bancaria sin fondos
sólo sudor, crema lubricante y cáscara
el huevo roto que no se alcanzó a reproducir
pero que tiene la forma del halo de saliva en la sábana
saliendo de la boca de la pendeja fértil
que se durmió unas horas antes del sol.

Hay un dedo que apunta culpando
mucho más rígido que los demás
Como la mamada mezcla de odio y calentura
en una habitación vista por primera vez, pero al toque
Sonrisa leporina en venganza
La piedra arrojada a la carretera que rompe el parabrisas
Ira, que después se degrada en costumbre.

Hay una lengua digital que sirve a cavidades húmedas
respondiendo a las súplicas, te acuerdas
El dedo anular que lame el aire, pero sin dejar nada
sólo cicatrices, tatuajes de mala calidad
que después se infectan y peor aún no se borran
Como la pesadilla que invita a salir por segunda vez
El falso alquimista que maneja contra el tránsito
transformando el oro en plástico
y en máquinas de hacer ejercicios.

Las hojas eran verdes el último día
hoy están muertas, ya no son necesarias
las reemplazó el calendario y el ciclo lunar
Tiempo suficiente para la operación
de urgencia, contra su voluntad
en la que se amputa a sí mismo
lo único necesario.

Desde ahora, la poesía se hará cargo
de los fluidos del cuerpo
de su evacuación, del motivo del crimen
Tú sabes, la pena se excreta, es líquida y amarilla
no importa el contenido, comida, semen, agua
es lo mismo, se excreta y por un rato deja de doler
Parecido al mal aliento que otros fingen no sentir
durante una conversación vacía pero caliente
cuando se busca olvidar un origen humilde.

Cada tantos años lo vuelve a pensar
con el derecho de un cliente frecuente
que asegura no tener deudas
Poniendo marcha atrás, haciendo el recorrido en reversa
desde la despedida hasta el primer manoseo.

Ahora la fotografía se mueve y palpita
a un ritmo repugnante, tan repugnante
como perder el tiempo a través del ojo de la cerradura
imaginando el video porno
en que el rottweiler sin bozal pero mudo
se aparea con la quiltra flaca
Ahí el calcio es la diferencia
el calcio es la medida de esas cosas.

Al parecer en la foto falta alguien ¿cuántos eran?
Es sólo una imagen inmóvil que la marea
el viento con arena y el ridículo
se llevarán.

Deja que el agua corra para que no se pudra

Toma un puñado de arena, apriétalo
cuenta sus granos y después

pregúntame por qué.

LA VEJEZ CHILENA

Todo lo que falta es parte de la felicidad,
en un país de oportunidades

Su primera hembra fue una dálmata
que no nació en Europa
Es cierto, tenía tez blanca
pero con manchas negras y lengua.

Siempre pensó que llevar una bitácora
no valía la pena, un privilegio entre las manos sucias
el gran tumor benigno.

Mejor conservar las cosas en las manchas del mantel
y en sus quemaduras
Las quemaduras conservan mejor los días.

Todo sucede a la vuelta de la esquina
Primero pasa a la vuelta de la esquina
y a su tiempo, hay que contar casi hasta cien
y salir a buscar

Como esa carga de escombros
afuera de la casa en remodelación
Donde no basta con expulsarlos
Hay que pagar para que se los lleven.

El armisticio es siempre rotundo y desechable
Es ver a todo un ejército joven rendirse
entre las ruinas escarchadas de una ciudad enemiga
Un intercambio de banderines y regalos
que se devuelven con violencia
a su verdadero dueño
buscando un puesto más favorable
desde dónde negociar

un lugar cómodo entre los colores del arco iris
que se forma
en la última lágrima, justo antes de caer
mirando este sol de invierno
bailando en medio de un desierto lleno de amigos.

Él siempre decidió con los órganos.

Sentado en el living de esa casa no ve pasar a nadie.

Es sólo un amnésico crónico con pasado
que no lleva nada en los bolsillos que valga
Sólo la condena a olvidarlo todo
y ser olvidado.

Afuera el viento mueve las nubes

Parece cambio de estación

Su primera hembra fue una perra dálmata, tenía lengua
Alguien lo dijo, quién lo dijo
De qué hablábamos.

La morada del suicida frente al altar del espanto:
Un rescate a la obra de Jaime Rayo

POR **FRANCO INVERNIZZI**

"Se desplazaba con lentitud, era alto y sonreía suavemente; su cuerpo reposaba con languidez. Se llamaba Jaime Rayo, escribió un sólo libro de poemas. Al igual que otros, desapareció un día voluntariamente, quitándose la vida de un pistoletazo. La bala de plomo, penetrando por su sien, esparció sus sesos por los muros. No murió en el acto y, quizás, pudo aún contemplar sus propios sesos. Sobre el lecho se agitaba agónico y su cuerpo se convulsionaba. Su mano no sentía ya la del amigo que hasta él llegó para asistirlo. Y mientras moría en forma tan atroz, quien estaba a su lado daba conciencia al drama de sus últimos minutos, proyectando así en el tiempo la cadena de una generación desesperada."

La bala de plomo, penetrando por su sien, esparció sus sesos por los muros. No murió en el acto y, quizás, pudo aún contemplar sus propios sesos. Sobre el lecho se agitaba agónico y su cuerpo se convulsionaba. Su mano no sentía ya la del amigo que hasta él llegó para asistirlo. Y mientras moría en forma tan atroz, quien estaba a su lado daba conciencia al drama de sus últimos minutos, proyectando así en el tiempo la cadena de una generación desesperada.

Con estas palabras, Miguel Serrano, en "Ni por mar ni por tierra", recuerda y narra el final de uno de los poetas más injustamente olvidados de Chile: Jaime Rayo (1916-1942), a quien no sólo su vida, sino su posteridad le fueron caras, contribuyendo con su suicidio a la leyenda negra y al olvido poético: unos pocos hablarían de él, pero nadie, jamás, se acercaría a su obra.

Olvidado por la fauna literaria, jamás se ha pensado en reeditar su único libro, "Sombra y Sujeto", publicado en 1939, que apenas vive en dos tristes ejemplares de la Biblioteca Nacional y en una que otra biblioteca privada tapizada por el polvo. Menos en dar a luz a un texto inédito titulado "Autonomía". Peor aún, los datos, las reseñas, estudios biográficos o bibliográficos son casi inexistentes, por lo que poco se sabe de uno de los primeros poetas suicidas chilenos, en quien Eduardo Anguita llegó a entrever la posibilidad de que su trágico final se debía principalmente a que no soportó "la ineficacia de nuestra palabra poética".

¡No hagáis surgir tantas mentiras! No le mortifiquéis!

Jaime Rayo perteneció al sector sombrío y trágico de la generación del '38. Su poesía es difícil, subterránea, oscura, cargada de conceptos, metáforas, imágenes y adjetivizaciones cortantes. Con un dejo de influencia del simbolismo francés y del surrealismo. Su poesía es, en palabras de Víctor Castro, "soledad impregnada de dramatismo". Rodrigo verdugo, dice que "Rayo es un poeta que muestra el aspecto devastador de la soledad y la locura" y Marino Muñoz Lagos, por su parte, que "sus poemas suelen llevar el sello de la oscuridad en un mundo que le fue esquivo y que le permite expresarse entre el jubilo y el espanto[…], sus líneas invitan a descifrar el tranco de la muerte y sus misterios".

La poesía de Rayo funciona como dictado, como dictado de otras órdenes. Es el médium de algo que le sobrepasa en una tierra sombría, expresándose en fragmentos, ciñendo un luto precavido. Su poesía sufre de soledad y de oscurantismo, siéndonos hostil a un total entendimiento: "La obscuridad a nivel de sus manos. / El gesto limpio, convertido enteramente en mandato. / Su desnudez rudimentaria expresada en fragmentos."

Digamos que a Rayo apenas le alcanzó la poesía. Sus intenciones eran plasmar algo más que palabras. En el prólogo de "Sombra y Sujeto", nos recuerda: "Es necesario considerar aquí sólo la utilidad de su ejercicio, el instrumento empleado y no al poema como poesía en sí misma, como medio y finalidad al mismo tiempo".

Ese dictado de un absoluto que debió soportar se transformó, finalmente, en la disolución de su sujeto, quedando sólo su sombra entre nosotros. "No hagáis surgir tantas mentiras! No le mortifiquéis! / Tal vez le hallemos en el silencio reparador / O entre dos luces, / Escondido en su castidad como un libro o una mano ciega. / Algo o nada puede dulcificar esta huída presente. / Las palabras mueren al llegar al punto de partida,"

La poesía de Rayo está alejada del yo, despersonalizada hasta la náusea de cualquier intento lírico. Rayo es un observador que se desdobla en el delirio para pincelar detalles vistos por un sonámbulo incierto, señalando "las mortificaciones traicioneras y los tormentos sucesivos".

Su obra es el ojo de una oscuridad, acompasada por fuerzas ausentes. Entregada a un más allá, se dirige hacia la huída del mundo, fríamente, sin patetismo, no perteneciéndose. La poesía de Rayo es la de un fantasma que viene a este "altar de espanto" a litografiar los "rancios resultado", "acogiendo sepulcro progenitor y vástago".

Su sintaxis es ambigua. Hay una sucesión de imágenes que no obedecen a un hilvanar lógico. Las enunciaciones no se corresponden del todo. Es común hallar un punto o una coma después de cada verso, como si cada imagen funcionara por sí sola, como un cuadro independiente.

Sus versos son depurados. Cada palabra está puesta con precisión, solitariamente. Está la palabra justa, desafectada de la rima pero con "un ritmo de soledad no despertada". Hay niebla en los versos de Rayo, hay algo que no quiere dejarse decir, un decir oculto, hermético, casi esotérico: "Debo ceñir mi luto precavido, / Ocultar mi destreza de apóstol entre ruinas,". Porque Rayo es un nigromante que intenta atrapar los significados ocultos, pero que ante la ineficacia de la palabra, apenas devela los misterios, guardando así sus secretos: "(Perdón para la noche debajo del verano, / Pista sin gritos, apartada en residuos, / Recién abierta al orden asequible a mi duelo)".

El duelo

Si intentamos penetrar el abismo de su muerte voluntaria, podemos apreciar que poemas como "Los compañeros del silencio", "Narciso", "Sombra y sujeto" o "La hora apartada", llevan el sino del suicidio dentro. Suicidio que el tiempo ha hecho olvidar, pero que aún nos deja su débil "imagen suspendida entre las épocas".

En "La hora apartada", podemos desentrañar el Canto XIII del Infierno de Dante, con los suicidas convertidos en árboles y ramas secas: "Es una planta o rama decapitada de improviso: / Su jugo capilar se asoma y luego petrifica […] / Una cabeza herida que ya no pertenece, / Huraña, sin emoción, reproduciéndose como una mancha. / Concurrir desprevenido a la catástrofe, […] / Cómplices espontáneos del accidente. / Sentir blanda la soga, grávida de caricias".

Su sintaxis es ambigua. Hay una sucesión de imágenes que no obedecen a un hilvanar lógico. Las enunciaciones no se corresponden del todo. Es común hallar un punto o una coma después de cada verso, como si cada imagen funcionara por sí sola, como un cuadro independiente.

Leyendo a Rayo se presiente cómo reflejaba su vida y lo que sucedería con su obra post-mortem. Los siguientes versos, final de "Narciso", son una muestra temblorosa de su destino entre nosotros. "Una sola lágrima contamina y destruye sagrados impulsos. / Aún corre detrás una amenaza inverosímil, / Cuando está allí su imagen / Suspendida entre las épocas".

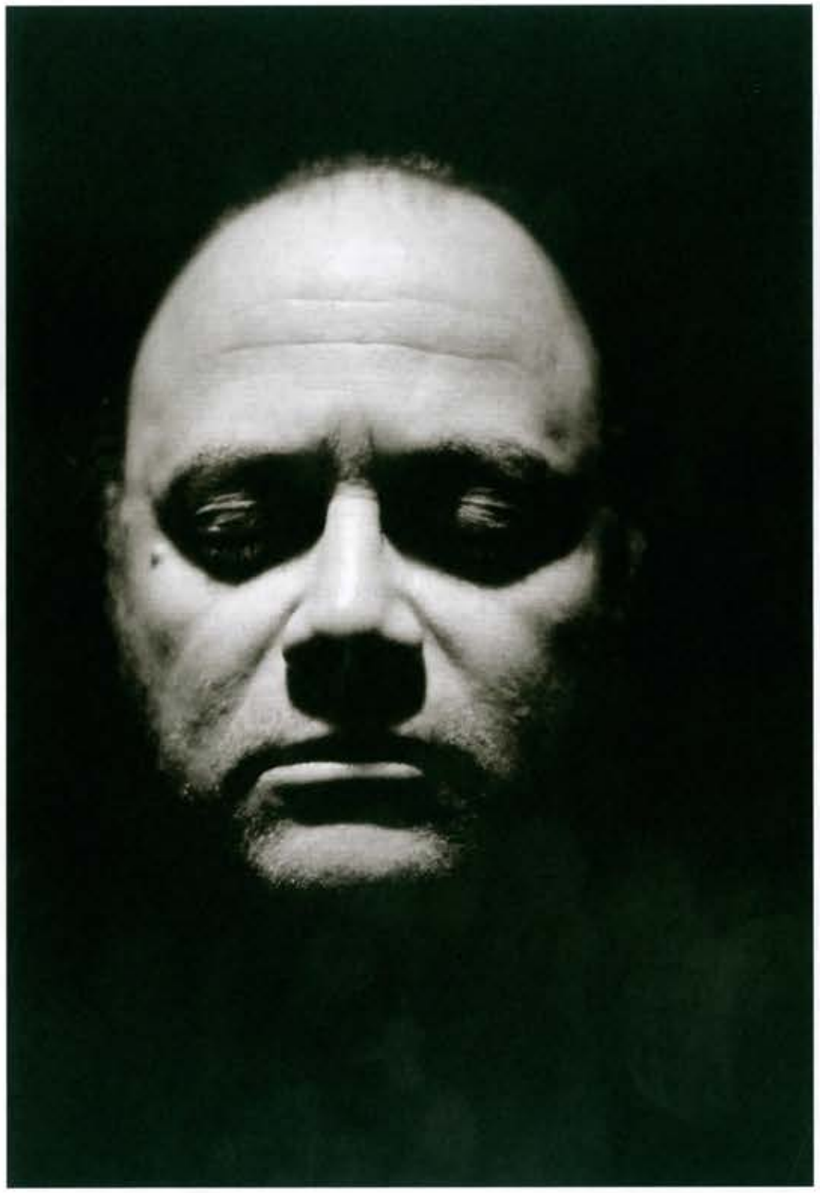
Jaime Rayo no siente el suicidio como algo negativo, sino más bien, como la posibilidad de trascender el mundo librándose de las ataduras del cuerpo: "El valiente viajero no controla su ebriedad, / Ni disipa su venganza; / Lleva la despedida, su ciencia cruel y certera; / Inaugura sus hábitos de llanto prohibido, o la duda criminal, / Mientras cosecha auroras tiernas / Con fertilidad insuperable".

Anguita se refirió a cómo su generación "tomó muy en serio la *Palabra*, esto es, el *compromiso de vida o muerte* que comporta". Rayo es un fiel reflejo de este drama, de esta búsqueda y compromiso por el todo o nada. Y pareciera ser que los fantasmas que Jaime Rayo persiguió en su muerte voluntaria, se trasladaron a nuestro mundo visible dejándolo en la invisibilidad.

Tal vez era la hora de dejar ir las últimas ideas con la pólvora. Era la hora de disparar contra "la negra memoria, que es un vientre y un drama". La hora de acabar con el vientre progenitor de "construcciones y sonidos, frente a este altar de espanto donde a menudo interviene la crueldad y el hastío". Era hora de ser "una cabeza herida que ya no pertenece, reproduciéndose como una mancha, como un soberbio mapa de sangre".

Padre-Madre

Fotografías de Josefina Astorga



Carta al fracaso

A quien corresponda. Martín Caparrós, Anagrama, 2008, 320 pp.

POR GERARDO VALLE

No hay en esta novela un juicio tajante, un lo sentimos, un suerte para la próxima. Y quizá sea este el mejor comentario sobre una historia hartas veces contada y hartas veces criticada. "A quien corresponda" de Martín Caparrós se presenta como carta y como legado, como recuento crítico de la historia argentina post-dictadura, retratando a una generación que vivió el auge y la caída del idealismo inocente, procurando ser un testimonio para las futuras generaciones.

En términos formales la novela demuestra la pericia narrativa que ostenta Caparrós, quien utiliza recursos contemporáneos *de modé* para estructurar la novela. Sin embargo, esta necesidad de un estilo imponente no logra más que mostrar un oficio bien aprendido, que a ratos raya en un exhibicionismo tedioso o en mero capricho.

La historia comienza con un asesinato que sugiere, en la novela, la sospecha ante una eventual venganza, y en un sentido más amplio, una nueva mirada sobre los acontecimientos ocurridos durante la dictadura militar en Argentina. Carlos, el protagonista, militó en la izquierda revolucionaria, y treinta años después rememora esa época, constantemente perseguido por el sentimiento de la derrota, que define a una generación que esperaba cambiar al mundo pero que en el presente sólo es testigo de una reconstrucción del país a partir de la exhibición de su fracaso.

"A quien corresponda" de Martín Caparrós se presenta como carta y como legado, como recuento crítico de la historia argentina post-dictadura, retratando a una generación que vivió el auge y la caída del idealismo inocente, procurando ser un testimonio para las futuras generaciones.

Las conversaciones que sostiene con los distintos personajes reflejan a un tipo impotente –a ratos avergonzado– por pertenecer a una generación que impulsa un movimiento cínico frente a un pasado ya mitificado. Ejemplo de ello es su amigo de militancia Juanjo, quien se transforma en un político oficialista de alto rango que no duda en utilizar a los desaparecidos como estrategia discursiva.

Los diálogos son constantes, como intento de mostrar distintas perspectivas; la del militante, la de las nuevas generaciones, la de aquel que tortura y se redime contando su experiencia y hasta los militares, que prefieren obviar cualquier tipo de revisionismo; todos ellos gravitando en torno al monólogo interior de Carlos, que los absorbe y enjuicia, demostrando con esto la imposibilidad de acercarse a un pasado ya muy usado.

La intención del texto queda clara página a página, y tal vez sea por eso que ni su final ni el desarrollo logran enfrentar el problema más que como una simple constatación de la situación. Las reflexiones a las que llega Carlos sólo pueden hablarnos de un fracaso patente, sin atisbar un trasfondo más complejo, sin llamar la atención ya que, al fin y al cabo, el texto sólo corresponde a quién quiera recordar el fracaso.

Desafinando en el coro de los contentos

Intemperancia. Héctor Figueroa, Ediciones Tácitas, 2007, 78 pp.

POR CHRISTIAN AEDO J.

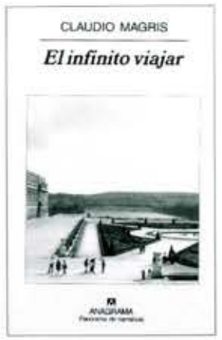
"Intemperancia" es un trazo anguloso, que desde la crisis y la crítica viene a completar el croquis estético de la llamada generación de los náufragos. No siendo éste el eje transversal en el libro, Figueroa es capaz de construir un diario íntimo sobre la problemática de la transición, donde la bitácora del naufragio será finalmente devuelta entre la ironía y la poesía. "Se critica la falta de sensualidad del hablante en mis poemas. / Dicen que faltan bosques, plantas y flores / y mejor ni hablar del carísimo tema del amor".

Al margen del preciosismo, Figueroa recupera la barriada echando luz sobre Franklin, la calle Santa Elena, el Teletrack o el Matadero. Entre esos lares donde merodea el poeta, siempre reaparecen algunos personajes y tópicos, como Lucy, la peluquera loca, ciertos responsos de antiguos amores, o la reflexión poética, todos viniendo al plato de la masturbación en la figura de las cuñadas, amigas o la falta de sutileza que se reprocha una y otra vez el hablante. Este rasgo hace de "Intemperancia" un libro que se posiciona fuera de la escena del *sampler* o la postproducción literaria de la vuelta a la democracia en nuestro país.

Insertar al sujeto dentro de las estéticas globalizadas de la postdictadura es precisamente la sutileza perdida, que sin embargo se desborda en una recuperación de la alteridad y la visión del otro, materializada en cada uno de los personajes que aparecen y desaparecen en el libro.

Figueroa se plantea: "Tratar de hacer un poema objetivista acerca de la orfandad de los etílicos en las garitas de micros. Averiguar bien qué chucha es un poema objetivista"; insertar al sujeto dentro de las estéticas globalizadas de la postdictadura es precisamente la sutileza perdida, que sin embargo se desborda en una recuperación de la alteridad y la visión del otro, materializada en cada uno de los personajes que aparecen y desaparecen en el libro. La muerte acecha; tras cada una de las cuentas impagas o poemas, la voz entra en crisis, la estética entra en crisis y el discurso se hace insostenible, "Si me vieras, amigo Lowry, precioso en la fuga. / Así es la soledad, el encanto de escribir / perfectamente borracho". Como se puede ver, Figueroa paga con versos la deuda que se le achaca a la todavía indefinida escena de transición.

Desde las cumbias al jazz, el libro es un recorrido musical por la disonancia que Haroldo de Campos llamaba "desafinar en el coro de los contentos". De este modo, "Intemperancia" desarrolla una dimensión que se enfrenta con las políticas estéticas de los 90', y hace parecer que la segunda sección del libro "Los días contados de Enrique Lihn" sean algo más que un anticipo cuyo título aún no está resuelto.



La ciudad como un libro

El infinito viajar. Claudio Magris,
Editorial Anagrama, 2007, 296 pp.

POR VÍCTOR LÓPEZ

"Comprender algo es comprender su topografía, saber cómo trazar su mapa y saber cómo perderse", comenta Susan Sontag de "Infancia en Berlín" de Walter Benjamín, aludiendo a que el ejercicio de leer no es diferente al de pasear.

Al recorrer la ciudad nos vemos asaltados por instrucciones, sugerencias e invitaciones. Recordar la ciudad es, de alguna manera, recordarse a uno mismo: en la medida en que nos perdemos, nos adentramos en las calles, damos vida a una infinitud de voces y narraciones que son el flujo constante de la vida moderna.

Leer "El Infinito Viajar" de Claudio Magris es dejarse llevar por las múltiples lecturas, por la transposición de lo simbólico con la calcomanía de la realidad.

En este sentido, "El Infinito Viajar" se inscribe en la línea seguida ya por W. G. Sebald, en donde las diferentes temporalidades acuden desde variados puntos a una sola narración. Literatura e historia entablan una relación con el fin de transportarnos, al mismo tiempo, sobre el puente donde San Juan Nepomuceno fue arrojado a las aguas del río Moldava o a los oscuros bosques que recorría Heidegger meditando o a una silenciosa celebración de la caída del Muro de Berlín. Así, y aunque cada crónica esté fechada, las líneas temporales que las cruzan se desvanecen.

Leer "El Infinito Viajar" de Claudio Magris es dejarse llevar por las múltiples lecturas, por la transposición de lo simbólico con la calcomanía de la realidad. Algo nos dice que el mundo existe dentro de nosotros antes que afuera. Los hombres habitan una ciudad sin muros, señaló Epicuro, construyen una casa para protegerse de la intemperie, pero sólo en el viaje nos damos cuenta que nada nos pertenece y que una casa es tan sólo un lugar para detenerse, por un momento, de la tormenta.

Una generación molida a palos

Ejercicios de enlace. David Bustos,
Cuarto Propio, 2007, 80 pp.

POR JORGE POLANCO SALINAS

De tanto Chile soñado a palos aprendí
la historia por métodos directos.
Felipe Moncada

La poesía política debe ser la más difícil de escribir. El poeta se enfrenta a la contingencia, a la encrucijada de crear a partir de ese lugar liminar donde el poema requiere de actualidad. Si bien toda escritura puede leerse desde el presente, la poesía que tiene como mira la política se sitúa justo en aquella exigencia. En este sentido, "Ejercicios de enlace" de David Bustos, contiene el mérito de plantearse en dicha incomodidad. Más aún cuando estamos en un período pseudodemocrático en que el poder tiende a invisibilizarse.

A diferencia de la producción poética de los ochenta en nuestro país que tenía como referente claro, opresivo, la dictadura, escribir hoy, implica situar la escritura en algún lugar preciso. Por eso, quizás, el libro toma como referente y figura los ejercicios de enlace –eufemismo con que el ejército de Pinochet seguía atemorizando aún en democracia–, aludiendo así a las generaciones violentadas desde y después de la dictadura. De ahí que las imágenes de escombros, guerras o estados de sitio –sintonizando de manera interesante con "Chilean Poetry" de Rodrigo Arroyo–, emerjan a menudo como ruinas de la historia.

Situado entre la desazón y la ira, este poemario adquiere mayor interés cuando los poemas se vuelven más convulsos, hirientes y desafiantes. Los mejores poemas del libro son aquellos escritos con la garganta anudada y el puño apretado con furia. Allí aparece como antípoda Bruno Vidal, que ocupa la figura del oponente, concentrando la ira y los golpes de karate frente a su poesía marcial.

Situado entre la desazón y la ira, este poemario adquiere mayor interés cuando los poemas se vuelven más convulsos, hirientes y desafiantes. Los mejores poemas del libro son aquellos escritos con la garganta anudada y el puño apretado con furia. Allí aparece como antípoda Bruno Vidal, que ocupa la figura del oponente, concentrando la ira y los golpes de karate frente a su poesía marcial.

En esta medida, pervive una tensión sugestiva en el libro. Al incorporar una hoja negra justo tras la página 76, donde hay una declaración onomatopéyica de una lucha, dando cuenta de "toda una generación molida a palos", muestra que ante la violencia de la historia reciente de Chile las palabras no bastan. Sin embargo, en "Ejercicio N° 17", uno de los más interesantes del libro, después de recorrer imágenes ligadas a un campo de batalla y la naturaleza, finaliza afirmando: "un poema ocupa el lugar de una pradera". Este último verso implica una extrañeza, tal vez una ironía, aunque también la esperanza en la escritura. Aquí es donde creo que la poesía de "Ejercicios de enlace" intenta situarse, confrontando el silencio cómplice de la democracia y la actitud triunfalista de los nuevos victimarios.

Reseñas

Chilean Poetry

Rodrigo Arroyo, Editorial Fuga, 2008, sin enumerar.

POR JULIETA MARCHANT

"Chilean Poetry", ópera prima del poeta y pintor Rodrigo Arroyo, es un libro atravesado por varios temas: la tradición poética, la reflexión literaria, la patria arrancada de cuajo, los precursores –como diría Borges–, invocados por medio de citas en los poemas y en los inicios de las tres partes que componen la obra, y sobre todo, la problemática intrínseca de trabajar con el lenguaje. El autor se hace cargo de la situación política; se sitúa en un aquí y un ahora que lo definen, aunque al mismo tiempo la desconfianza por la palabra y su tendencia latente hacia el silencio, evidencian un conflicto que subyace en cada poema. Y es que ante todo, "Chilean Poetry" habla del mutismo, grita y discute con la palabra vaciada y viciada, con esta ciudad literaria que ha dejado una herencia de huellas, de cosas que jamás se podrán decir, de luchas y heridas en la página: "No es posible decir todo lo que se quisiera / incluso para escucharlo solo. / No podría decir las ausencias de los sonidos, / los silencios".

Rant. La vida de un asesino

Chuck Palahniuk, Mondadori, 2007, 320 pp.

POR VIVIAN VIDAL

A partir de relatos testimoniales de amigos y conocidos, se aboceta la historia de Buster Casey, más conocido como Rant, personaje que suscita opiniones tan contradictorias que van de considerarlo un asesino a un ejemplo de virtuosismo. La reconstrucción de la vida abarca distintos ángulos y voces, haciendo uso de imágenes grotescas o fantásticas, generando así un coro polifónico intensamente macabro, estrategia ya recurrente en Palahniuk (recordemos sus novelas "El Club de la Pelea" y "Fantasmas") pero cuyo tratamiento esta vez obtiene un buen uso. "Rant" se propone fisurar la moralidad, pues retrata de tal manera los actos repugnantes y delictivos de un hombre, haciendo verosímil su destino: convertirse en ícono de su pueblo originario y gurú de un grupo que, post mortem, lo venera como *Rock Star*. Chuck Palahniuk, sin abandonar la línea violenta, satírica y sórdida de sus obras, no descuida la trama ni la configuración de un personaje que jamás habla por sí mismo, pero que podemos ver y escuchar constantemente.

Higiene

Ernesto González Barnert, Ediciones del Temple, 2008, 82 pp.

POR JAVIERA PIRIZ

Ernesto González, autor de "La coartada de los dragones por el camino pequeño", ha obtenido algunos premios y ha sido becado por varias fundaciones. Su nuevo libro, "Higiene", parece un ejercicio de limpieza de su escritura, desde la cabeza hasta el hígado. Es un trabajo de honestidad brutal, donde se leen sus terrores y deseos ocultos respecto al escribir; sus ansias de ser leído y reconocido por eso. Conmueve su sinceridad, aún cuando el lector no logra guardar en la memoria sus versos. La gran pregunta tras la lectura, entonces, es ¿por qué, si el autor reconoce lo terrible del oficio de poeta, en el cual si no se escribe algo que haga sangrar es mejor no escribirlo, hace público este texto? Hay poemas bien logrados ("La verdad está repleta de muchachos sin talento...") y de los otros, donde el autor duda y sufre por no conseguir el verbo exacto. Es en ese punto donde el libro, a ratos, flaquea.

Trotsky, el profeta armado

Isaac Deutscher, LOM, 2007, 484 pp.

POR GUIDO ARROYO

"El profeta armado" es la primera parte de la biografía de Leon Trotsky. En ella se retrata la infancia, formación educacional, e incursiones en el mundo de la política hasta los albores de la Unión Soviética, de uno de los mayores intelectuales revolucionarios. Lo notable de esta biografía, en desmedro de tantos retratos historicistas, no es sólo la acuciosidad y estilo con que Deutscher retrata la vida de Trotsky, sino la relación que establece entre su vida y los procesos socio-históricos que acontecían alrededor del ideólogo marxista, que de una forma u otra lo construyen como sujeto. Cabe señalar que el primer tomo de esta monumental biografía fue publicado en 1954 en Oxford. En Chile, es publicado gracias a una alianza editorial de cuatro sellos independientes, cuyo gesto mancomunado y catálogo de obras demuestran la importancia de ciertos autores soslayados por sus principios ideológicos que debieran revisitarse.

Colaboran en este número

Christian Aedo
(Santiago, 1976). Director de Literatura para el Centro Cultural Espantagruélico. Su trabajo poético ha sido incluido en diversas antologías. Desde el 2006 forma parte del comité editorial de Ripio Ediciones (www.ripioediciones.cl).

Guido Arroyo González
(Valdivia, 1986). Poeta. Estudiante de Literatura UDP. Ha hecho circular el libro objeto *Postales Bs As* (2006) y publicado el plaquette de adelanto *Cerrado por derrumbe* (Fuga, 2008). Dirige actualmente Alquimia Ediciones.

Natalia Babarovic
(Santiago, 1966). Magíster en Artes Visuales por la Universidad de Chile. Sus pinturas han sido expuestas en Chile, Europa y Estados Unidos.

Constanza Bustos Maldonado
(Santiago, 1989). Ilustradora. Cursa primer año de Psicología en la Universidad de Chile.

Alexia Caratazos
(Santiago, 1985). Estudiante de Literatura UDP. Poemas suyos han aparecido en diversas antologías.

Marcelo Casals Araya
(Santiago, 1983). Licenciado en Historia y tesista del Programa de Magíster en Historia, P.U.C.

N. Cox
(Londres, 1979). Pintor y músico. De nacionalidad chilena. Licenciado en Artes visuales (UFT). Actualmente se dedica a la docencia y a su banda de rock "Monotemáticos".

Neil Davidson
(Oxford, 1966). Cronista, traductor, Licenciado en Lingüística y Literatura Francesa e Italiana. Colabora actualmente para *El Mercurio*.

Ricardo Espinaza
(Concepción, 1981). Doctor© en Literaturas Latinoamericanas, Universidad de Concepción.

Kurt Folch
(Valparaíso, 1970). Poeta, traductor, Licenciado en Lengua y Literatura Inglesa. Entre sus publicaciones se encuentran los poemarios "Viaje nocturno" (1996) y "Thera" (2002).

Franco Invernizzi Toelg
(Puerto Varas, 1984). Poeta. Estudiante de Literatura de la Universidad del Desarrollo. Actualmente prepara una antología de poetas suicidas.

Víctor López
(1982). Premio hispanoamericano de poesía "revista vox/ amigos de lo ajeno" con *Los Surfistas* (2006).

Julieta Marchant
(Santiago, 1985). Egresada de Literatura UDP. Obtiene en el 2008 la beca Fundación Pablo Neruda.

Javiera Piriz
(Santiago, 1982). Estudió Literatura. Quiere tener una mini editorial.

Jorge Polanco Salinas
(Valparaíso, 1977). Poeta, ensayista, Magíster en Filosofía por la Universidad de Valparaíso. Ejerce la docencia en la Universidad de Viña del Mar y en la Universidad del Desarrollo, Santiago.

Gerardo Valle
(México, 1984). Estudiante de Literatura UDP.

Vivian Vidal Órdenes
(Santiago, 1986). Bachiller en Humanidades y Ciencias Sociales. Actualmente cursa su último año de Literatura en la UDP.

Martín Villanueva
(México, 1987). Estudiante de Literatura y Filosofía (Madrid).

Antonia Viu Bottini
(Santiago, 1971). Doctora en Literatura Hispanoamericana y Chilena (UCH) y M.A. en Literatura Hispanoamericana por Washington University in St. Louis. Entre sus publicaciones destaca el libro "Imaginar el pasado, decir el presente. La novela histórica chilena (1985-2003)" (RIL Editores).

LA EDUCACIÓN SENTIMENTAL

En el colegio nos enviábamos
mensajes secretos
escritos con un líquido invisible
en una hoja de cuaderno

Había que rozar con una llama
el reverso del papel
y las palabras aparecían
como por arte de magia

Aún recuerdo esa tarde
en que me dejaste un mensaje
en el cajón de mi pupitre

Con mano temblorosa
encendí un fósforo
pero lo puse tan cerca del papel
que la hoja ardió en llamas

Y esta fue la enseñanza básica:

En los albores del amor
o el incipiente fuego
revela el mensaje de la amada
o lo convierte en cenizas

Y no hay segunda oportunidad

ÓSCAR HAHN
(Del libro inédito "Pena de vida", 2008)

grifo

escuela de literatura creativa universidad diego portales

número doce | agosto 2008
ISSN 0718-4786

Kurt Folch escribe sobre Bob Dylan
Un rescate a la obra de Jaime Rayo
Entrevista a WENDY GUERRA
Inéditos: Hugo MUJICA, Pablo RAMOS, Víctor Hugo DÍAZ y Óscar HAHN
Alejo CARPENTIER y Jean RHYS: Itacas del caribe
Adolfo Couve: esa extraña realidad
Traducción: NATHALIE QUINTANE

grifo

escuela de literatura creativa universidad diego portales

número doce | agosto 2008
ISSN 0718-4786

Kurt Folch escribe sobre Bob Dylan Un rescate a la obra de Jaime Rayo Entrevista a WENDY GUERRA Inéditos: Hugo MUJICA, Pablo RAMOS, Víctor Hugo DÍAZ y Óscar HAHN Alejo CARPENTIER Y Jean RHYS: Itacas del caribe Adolfo Couve: esa extraña realidad Traducción: NATHALIE QUINTANE