

CREAÇÃO
CREACIÓN
CRÉATION



DIRECTOR: VICENTE HUIDOBRO†

tentempié (de la casa)

vinos

DOS POEMAS [trad. A. Arrunátegui] Glauco Mattoso
 YA SE LOS LLEVARON José Kozer
 CON TOQUE VIL; TRIPLE DARD DE PLATINE Andrés Ajens
 ADAN DACTYL [frag., trad. A. Allard]..... John Tranter

entradas

HUIDOBRO, MORO, GANGOTENA Waldo Rojas
 LAUTRÉAMONT / HUIDOBRO: DOS POETAS AUSTRALES Luis Bravo
 "ATOPIQUES", "ETC" ET "INDIENS SPIRITUELS" [frag., trad. B. Sablreau] Patricio Marchant
 EL LENGUAJE GRÁFICO DE SIMÓN RODRÍGUEZ Y SU ECONOMÍA FRANCESA Cecilia Sánchez
 GIRONDO: CELEBRACIÓN Y DESERTIFICACIÓN DEL MUNDO Víctor Sosa
 L'OLUMEN [trad. I. Dentrabasaguas] Wilson Bueno

french cazuela

MUESTRA (MONSTRUA) /

POESÍA CONTEMPORÁNEA EN LENGUA FRANCA

Abdelwahab Meddeb, André Roy, Pierre Alferi, Nicole Brossard, Philippe Beck, Emma M.,
 Jude Stéfan, Michel Deguy, Denis Roche, Isaac Dentrabasaguas.

charquicán

HENRY MICHAUX EN LA REVISTA *SUR* Y EN EL *SUR* Carlos Barbarito
 NOTES TRANSATLANTIQUES
 SUR LA POÉSIE DANS ET HORS L'OBJET Florent Fajole
 ROBERT MARTEAU [trad.] Silvio Mattoni
 ABDELWAHAB MEDDEB [trad.] Soledad Fariña
 BIANCIOTTI: LA LENGUA MATERNA COMO DERROTA Mario E. Arteca

raspado de la olla

MI ENCUENTRO CON VICENTE HUIDOBRO Haroldo de Campos
 EL PINTOR MALDITO FRANCÉS DE FINES DEL SIGLO XIX TRADUCIDO
 AL POETA MALDITO ARGENTINO DE FINES DEL XX Marta López-Luaces
 DIARIO PARISINO [frag.] Germán Bravo
 DE CHARAZANI, APERSONADO, A SORATA Andrés Sjens

postres

SIMIAS Pedro Araya
 TLAQUEPAQUE Wally Salomão
 l Guillermo Daghero
 SPECTRU Sérgio Monteiro de Almeida

café crème

MARCA REGISTRADA Vicente Huidobro

una línea (de yapa)

Eu estou com aerofagia porque bebi champanhe...

Hilda Hilst, FLUXO-FLOEMA

[...] aunque podemos vivir bien seguros en estas partes de franceses, porque miéntras mas vinieren mas se perderán.
Pedro de Valdivia, carta a Carlos V, La Serena, a 4 de setiembre de 1545.

Poeta, un pequeño adiós,

Vicente Huidobro, casi.

Sobre la acriatura

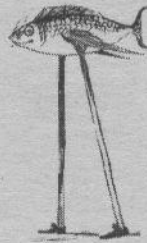
dicen que dijo un crítico
que tengo dos vicios poéticos:
la repetición y la repetición.

García Lorca (G. Mattoso)

CREACIÓN (luego, dos veces, CRÉATION), entre Madrid (abril, 1921) y París (noviembre, 1921; febrero, 1924), entre el naufragio agonal de *Nord-Sud* y el *El Ombligo* sin tapujos, caballito de Troya del 'creacionismo' (y, a su modo, de todos los ismos de la hora) (hora "manifiesta" de la *tradición de las vanguardias*, entreguerras): ¿un número "extraordinario" — a 110 años del nacimiento del poeta creaturero y a otros tantos del fulgor y eclipse de la revista? Extra, ni n° 4 ni edición facsimilar, CREACION, en translucinación, "crea" de yapa su origen, tri-origen, tal coyunto futuro anterior; sistencia (inscripción) inidéntica — descoyunta y des-cifra la serie entrevista, teleserie "moderna" (pre-, post-, etc.). El "pequeño dios" y Poe incluso.

Todos los textos publicados en este innúmero son inéditos© y fueron especialmente enviados para esta ocasión, salvo, tal vez, MARCA REGISTRADA, de Vicente Huidobro (facsimil digital del manuscrito *in* www.memoriachilena.cl), y un par más expresamente contraindicado (pp. 71-72).

INTEMPERIE agradece a todos quienes enviaron sus poemas, ensayos, "cuentos", traducciones, 'poemas visuales', divagaciones varias e "inclasificables" para esta extraordinaria edición. Agradecimientos también: al Servicio Cultural de la Embajada de Canadá en Santiago y a la asociación aymara YUSPAJARA.



Vinos

DOS POEMAS

YA SE LOS LLEVARON

CON TOQUE VIL; TRIPLE DARD DE PLATINE

ADAN DACTYL

[9.11.23]

Dizem que disse um crítico
que tenho dois poéticos vícios:
a repetição e a repetição.
Não digo o contrário.
O poeta que repete
coisas por outros já escritas
faz bom uso da poesia
porque olha para trás,
para seus antepassados.
O poeta que repete-se
realiza a sua obra
porque olha para a frente,
para a posteridade.
Destarte, vira virtude
a repetição do vício.



[9.5.54] [1982]

Ante a esquisitice
do idioma francês,
é compreensível a atracção
que exerce a palavra *merde*.
Ante a vileza
da língua portuguesa
é adorável o *rejet*
que provoca a palavra *chulé*.

* Glauco Mattoso (São Paulo, 1951) publicó ambos poemas en castellano en GALERIA ALEGRIA (ed. Memorial de América Latina, S. P., 2002), bajo el ¿heterónimo? de García Lorca. El traductor, translucinaçión mediante, los divierte aquí, sin vuelta empero, al portubrasilero, su no-lengua-madre (desmadre). NdE.

Ya se llevaron

Ya se llevaron todos los poemas.

Lorca la yema inmóvil de la yegua bajo la luna.

Martí se llevó integral la flor blanca.

El buen Miguel ya come la golosina agria de una cebolla entre odres germinando cales.

Y Vallejo persiste en llevarse la lluvia Neruda la madera.

El viejo chivo Nicanor estropéo para siempre la vesícula sutil de la ironía.

Ya se fue para siempre Machado las manos entrelazadas a la espalda cavilando el destino hacia Francia.

Se ha llevado Lezama el peso inmóvil del azogue atónito no cabe.

La ceiba y el bembé la ñata bamba pasa se llevó Guillén.

Soterrada la estrecha mundial poesía volcó aéreo Huidobro.

Ya se llevaron en mi nombre para siempre los versos no me queda recoveco ni rosa de los vientos Rosa Mística.

Se llevaron toda la orografía día tras día queda una brújula ávida a la Nada yo mismo manoteando en la estrecha garganta de otros versos.

ANDRÉS AJENS

CON TOQUE VIL, media

francesa en el U
niversal, Alberdi y
Salta: la democracia
en meridional América,

tras cuna de innúmera tortura (colonial, dictatorial, pro-
gresura técnica, misma facha), nomás metáfora de cuerpos
sonriendo en el arriendo — siendo A
mérica sinécdoque contumaz del Universo; del Nuevo
Mundo al FACUNDO, de la Revolución (antropófaga) a su
anverso reverso, o *Desenvolvimento*.

ay América, no hay América
que valga
tu media francesa, Latinoamérica, sanprostibular co-
marca.

entremedio, *touche louche*, calibanaéreo, un bimisterio.



TRIPLE DARD DE PLATINE

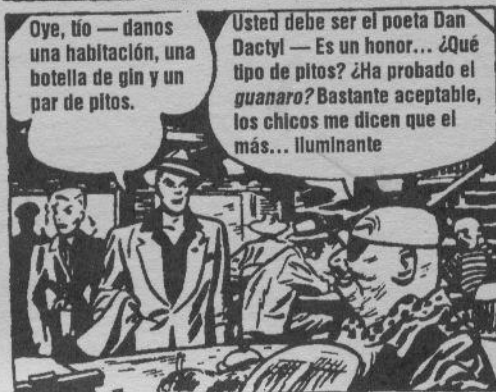
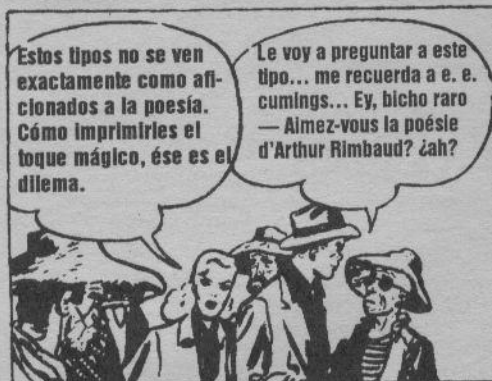
30, jue-
ves, alterada, aguarriba, otrira
de un tardíamente inverso noviembre:

un **beso negro** tribilingüe
monopoliza un banco de la plaza
de los treinta y
3,
con, para todos, trilceabundo La-
valleja —

METS-TE-LE DANS LA TÊTE (i. d.).

*a*DAN DACTYL y el dr. chalado de la selva

[pasaje; traducción de Alberto Allard]





Entradas

HUIDOBRO, MORO, GANGOTENA

LAUTRÉAMONT / HUIDOBRO: DOS POETAS AUSTRALES

“ATOPIQUES”, “ETC” ET “INDIENS SPIRITUELS”

EL LENGUAJE GRÁFICO DE S. RODRÍGUEZ Y SU ECONOMÍA FRANCESA

GIRONDO: CELEBRACIÓN Y DESERTIFICACIÓN DEL MUNDO

L'ÔLUMEN

HUIDOBRO, MORO, GANGOTENA,

Tres incursiones poéticas en lengua francesa

por WALDO ROJAS

I

De los nombres contemporáneos recogidos por la historia cultural, además del chileno Huidobro (1893-1948), otros dos poetas latinoamericanos, el peruano César Moro (1903-1956), y el ecuatoriano Alfredo Gangotena (1904-1944), ilustran con fortuna diversa el fenómeno de adopción de la lengua francesa en poesía. Aunque investidos de historias personales heterogéneas y determinados por motivaciones distintas, uno y otro, con poca distancia en el tiempo, viajarán a París y harán de la capital francesa el lugar geométrico de una revelación estética fundamental. La materia primordial de su plasmación será la lengua francesa, y en ese terreno propicio tomarán cuerpo ciertas tendencias profundas de la mentalidad del nuevo mundo. Estas últimas se hallaban ya en el origen del entusiasmo temprano y vivo suscitado en América por la ruptura simbolista, y más tarde por el brote libertario desencadenado por el futurismo y el dadaísmo hasta su radicalización en la eclosión surrealista. Entre ambos destellos del imaginario cosmopolita moderno se sitúa justamente la experiencia al mismo tiempo común y disímil de nuestros tres singulares poetas.

La obra y la figura misma de Vicente Huidobro son inseparables de su estancia en París. Es en el tramo temporal de 1917 a 1925, durante los dos últimos años de la Gran Guerra y los primeros del decenio de los 20, en un contexto de crisis de post-guerra y de relance de la inquieta continuidad republicana con que Francia entrará en el período de entre-guerras, que se enmarca la aventura poética francesa del poeta chileno. Inútil insistir en las implicaciones que tuvieron de hecho en ella sus encuentros y desencuentros con algunos de los principales protagonistas del movimiento de la vanguardia creadora de esos años, desde Dada y el Futurismo a las experiencias cubistas y surrealistas. La adopción súbita por Huidobro de una lengua extranjera por entonces resulta pasablemente desconcertante, y le valdrá muy temprano en Chile el epíteto de "poeta afrancesado" y la sospecha de "dandismo" mimético¹.

En la mentalidad chilena socarrona el "afrancesamiento" connotaba entonces algo más que hoy día visos de afectación presuntuosa y de cursilería o amaneramiento pedante, y en todos los casos ha sido objeto de sanción por el ridículo y el sarcasmo. El mote de "afrancesado" fue colgado tempranamente al poeta chileno y contribuyó sin duda a la ambivalencia de su justiprecio literario. Desde su primera vuelta a Chile por motivos familiares, en 1919, se constituye, un círculo o núcleo de seguidores y adherentes al poeta "creacionista";

¹ Acerca de la producción poética en francés de Huidobro, cf.: "Sobre algunos acercamientos y prevenciones a la obra poética de Vicente Huidobro en lengua francesa", prólogo a VICENTE HUIDOBRO. *OBRAS POÉTICAS EN FRANCÉS*, edición bilingüe, traducción introducción y notas de W. Rojas, Editorial Universitaria, col. Vicente Huidobro, vol. 6, Santiago, Chile, 1999, 461 p., pp. 9-42.

no empee que un buen número de sus compatriotas se complacerá en hacer del epíteto "poeta francés nacido en Chile", sumado a su condición social de rancia alcurnia, un gaje de descalificación aviesa. Tales intríngulis pudieron talvez distraer el interés hacia esta poesía idiomáticamente 'expatriada', pero no explican que estos poemas franceses hayan sido más bien escamoteados en los estudios huidobrianos, observados de soslayo como antecedencia germinal de las obras en castellano estimadas no sin razón como mayores. Bajo estas lecturas 'finalistas', no sucumbe menos en su peculiaridad el frescor de una peripecia audaz. Por el contrario, no sería descaminado suponer que en el gesto voluntarioso de poner entre paréntesis la lengua nativa, el poeta se acordó a sí mismo aquella tregua mental que procura al hombre de genio la exhalación emancipadora del extrañamiento.

Visto desde otro punto de vista, el "afrancesamiento" de Vicente Huidobro es más bien, un desenlace nada paradójico de su propia inmersión en una cierta tradición chilena si no latinoamericana, y no de aquellas estigmatizadas por el conformismo espiritual o la claudicación nacional. La relación del Chile republicano con el país galo sigue a lo largo del pasado siglo un trazado sinuoso y ambivalente. El acercamiento a Francia obedeció sin duda a los imperativos diplomáticos del momento, heredados del conflicto separatista con España, por un lado, y por otro lado, de manera más permanente, a la percepción legendaria de la cuna de la Razón iluminista, del progreso y las libertades, incluidas aquellas ligadas al vuelo de los espíritus. En ambos casos jugaron las reservas y cálculos de una sociedad bisoña en su celo de autonomía y añosa en sus reflejos conservadores. El proceso independentista hizo de Inglaterra el interlocutor y el aliado político, y finalmente el socio mercantil privilegiado de la joven república, antes de que ésta se descubriera una germanofilia de ocasión lo bastante oportuna para que volviera esta vez su mirada hacia una Alemania vencedora de Francia en pos de su unidad nacional. Favoreció sin duda esta opción el establecimiento previo de colonos alemanes en regiones sureñas, en los mismos momentos en que Chile se veía solicitado en sus fronteras por la urgencia bélica.

El terreno de las artes testimonia en su medida de esta evolución. Hasta 1914; la expresión plástica chilena responde a los imperativos del requerimiento oficial, urgido de plasmar en la tela o en el mármol la memoria visual de los grandes episodios de la Independencia, la imagen de sus héroes y de sus grandes hombres de Estado o de la ciencia. En esos terrenos, no menos que en el de la arquitectura y la estatuaría oficiales, los Maestros franceses como Mocchi, Monvoisin, Ernest Courtois, ejercen en Chile un apostolado indiscutido. En su conjunto, los pintores y escultores chilenos, con Pedro Lira, Valenzuela Llanos, Mario Antonio Caro, Virginio Arias, Nicanor Plaza, Guillermo Córdova, y aún otros, prolongan en Chile, no sin genio y en copia más o menos feliz, la estética académica francesa en toda su grandilocuencia y pompa, antes de viajar a París, pertrechados de tales merecimientos, con la ilusión de reconocimientos descontados.

Una evolución en mucho análoga es de comprobar en el terreno de las ideas políticas y sociales. La elite cultivada chilena, sin ser necesariamente francófila en todas sus consecuencias, lee en francés cuando no se expresa oralmente y por escrito en esta lengua. Es en francés que Benjamín Vicuña Mackenna, Vicente Pérez Rosales, Alberto Mackenna Subercaseaux y Carlos Silva

Vildósola escribirán obras de divulgación de las realidades chilenas, sobre la defensa del derecho y de la civilización, o testimonios personales sobre la coyuntura mundial.

En cuanto al otro Chile, aquel mayoritario, atrasado y silente del latifundio, del conventillo urbano o de las minas, se trata de una realidad estancada en donde todavía reinan valores y condiciones materiales, morales y espirituales de otro tiempo. Un país real, de este modo, inhabilitado en sus bases para la vida de la cultura. Esta misma subsiste de hecho como el barniz que constituye un patriciado oligárquico, vuelto hacia el exterior, detentor y beneficiario de unos bienes culturales desligados de la realidad del país. El arte y la literatura, así como el saber en su conjunto, están hechos de empréstitos europeos, y sus productores y usuarios nativos se disputan el favor y la formación de las elites.

Los años 20 aportarán, como se sabe, importantes reformas sociales y políticas bajo el impulso de un populismo de acentos nacionalistas promovido por las llamadas clases medias. El nuevo discurso ideológico oficial dominante no impedirá que durante los años de entre guerras el francés goce aún del favor de las nuevas elites y que el país permanezca inundado de cultura francesa. Connatural, en cierto modo, a la cultura literaria chilena desde el siglo XIX, el reflejo francófilo adquiere desde fines de siglo, signos cambiantes. Identificado primero al academicismo burgués y a la idea vaporosa y ondulante del "gusto francés", lo será luego a las tendencias innovadoras en arte que la denominación misma de "vanguardia" señala con claridad, dado que en esta especial acepción se trata justamente un galicismo impune.

2

Los móviles del expatriamiento — que no desarraigo — de Vicente Huidobro en París no son, por otro lado, demasiado diferentes de los de toda una época mental.

"Figura de la ciudad ideal — escribe Ricardo Gullón a propósito de aquella de Rubén Darío y el Modernismo, y sus propósitos valen también para la generación siguiente —, pálicos adolescentes y jóvenes soñadores pensaban desde los rincones de Andalucía, las calles de Buenos Aires o las cumbres del altiplano andino, en la capital de Francia, centro del mundo, urbe diferente, única; ciudad hecha por y para la literatura, vista por los artistas de ambos mundos (todavía se ignoraba la existencia del tercero) como tierra prometida y patria universal [...], no ya símbolo sino mito [...]. París era la «luz» que contrastaba con lo apagado de sus ciudades; por eso, en principio, les atrae y, literalmente, les deslumbra"².

Hubo, pues, para este viaje las obvias razones 'respiratorias' aducibles entonces, además de aquellas motivaciones inducidas por un clima de exaltaciones diversas que encuentran en la originalidad radical, en tanto afirmación individual urgente, el instrumento de la renovación estética.

Ya antes de la Gran Guerra, el movimiento de la "vanguardia" parisiense se había constituido en un poderoso polo de atracción continental especialmente para aquellos pintores y escritores originarios de Europa central y oriental. Son estos creadores quienes, a continuación de un importante grupo de artis-

² Cf. Ricardo Gullón, *EL MODERNISMO VISTO POR LOS MODERNISTAS*, Madrid, ediciones Guadarrama, 1980.

tas originarios de Europa meridional, alimentan a fines del segundo decenio del siglo el flujo continuo de una suerte de migración artística hacia París, y entre los cuales se cuentan nombres tales como el de Tzara, M. Janco, W. Paalen, I. Voronca, y tantos otros. El eclipse reciente y súbito de Viena como capital del arte moderno hubo de desplazar duraderamente, a consecuencia del desastre bélico, el eje de la novedad y hasta de la revolución estética hacia la "Ciudad Luz". La francofilia tácita de la *intelligentsia* eslava, rumana o danubiana, cala hondo en el tiempo histórico y su germen latente, conjuntamente con la familiaridad adquirida de antiguo con la lengua francesa, la inmediatez de la memoria política y cultural, amén de la proximidad geográfica, no pudo en la época sino favorecer la fascinación estética de la capital gala.

El caso de la generación de artistas latinoamericanos igualmente sensibles a aquel atractivo — en el que, con resabio hispánico, un Pedro Salinas verá el "complejo de París", y un Juan Varela, más mordaz, el "galicismo mental" —, obedece sin embargo a razones algo menos objetivas pero sostenidas con toda la pujanza de una mitología de complejas ramificaciones espirituales. Para los hombres de letras del nuevo continente, de lo que se trataba, ya desde Darío y el modernismo, era de reivindicar el derecho a abordar todos los temas, incluyendo aquellos de los que una cierta tradición había hecho una prerrogativa europea, y en un lenguaje de renuencia manifiesta respecto de los cánones y restricciones académicas.

3

César Moro, hijo de un médico de provincia, consigue no sin esfuerzos embarcarse desde Lima a Europa, y llega a París en 1925, en las mismas fechas en que Huidobro, junto con volver por segunda vez a Chile, pone fin a su "período francés" en poesía. A fines de esta década, cuando Huidobro retorna a Europa, el peruano opta al fin por la literatura luego de vacilar entre la plástica y el ballet, adhiere en cuerpo y alma al surrealismo y adopta el francés como *lingua del cuore* para continuar vertiendo en ella prácticamente toda su obra, incluso a su retorno a América en 1933, y hasta su muerte, en 1956, a los 53 años. Por esas mismas fechas, como se sabe, se corrobora el extenuamiento o la desaparición de la mayoría de los "ismos" de la vanguardia, en beneficio precisamente del auge surrealista.

A diferencia de Huidobro que en pocos años se había forjado una laboriosa — aunque también efímera — notoriedad, los comienzos poéticos de Moro transcurrirán en Francia sin gran eco. Lo mismo que la obra en francés del chileno, la suya quedará en lo inmediato relativamente al margen de la cultura literaria francesa, pese a los lazos mantenidos con algunas figuras de mayor relieve entre los poetas de ese tiempo, como Éluard, Breton y el mismo Reverdy, a quien César Moro señala como "el más grande de los poetas vivos", y de cuya obra presentará en Lima una antología hacia 1949.³

³ La poesía francesa de Moro, en particular la de sus primeros años, será en gran parte extraviada. Tres de sus libros en esta lengua se publican en México y Lima entre 1943 y 1954. A título póstumo, será publicado en París, en 1957, *AMOUR À MORT*, bajo iniciativa y cuidado de su amigo André Coyné, el mismo año en que aparece en Lima su único libro en castellano, *LA TORTUGA ECUESTRE Y OTROS TEXTOS*. Dos de los seis números de la célebre revista de Breton, *Le Surréalisme au service de la Révolution*, publicada entre 1930 y 1933, recogen contribuciones de Moro.

Once años menor que Vicente Huidobro y con sólo un año menos que César Moro, Alfredo Gangotena es un retoño de la alta burguesía agraria quiteña, como Huidobro lo era de un patriciado chileno de antigua cepa. Gangotena viaja a París, también en familia, en 1920, cumplidos los 16 años, con el fin de terminar estudios al cabo de los cuales optará por la carrera de ingeniero de minas. A diferencia del chileno, el ecuatoriano llega de este modo a poseer cabalmente la lengua francesa antes mismo de la certidumbre de su vocación poética, y no sería aventurado pensar que ésta vino a causa de aquella. Como lengua de expresión literaria, la adopción del francés es para él, en cierto modo, la prolongación natural de su existencia francesa cotidiana. Será durante su etapa de formación escolar, en todo caso, que descubrirá la poesía mientras adquiere todo el bagaje de los estudios literarios clásicos que constituían uno de los pilares esenciales de la educación impartida bajo la Tercera República. Ya en esos primeros años se hará notar por su extraordinaria capacidad de asimilación de los recursos literarios de la tradición francesa.

Su actividad literaria debuta hacia 1922, en castellano, y sus primeros poemas en francés datan de 1923, publicados en la revista *Intentions*. Max Jacob, Jean Cocteau et Jules Supervielle se contarán pronto entre sus amistades literarias en un período de intensa actividad poética recogida en parte en otras revistas de la época como *Le Roseau d'Or*, *La ligne du coeur*. Lo mismo que Huidobro en 1917, Gangotena en 1923 firmará sus primeras publicaciones afrancesando por un tiempo su nombre de pila: Alfred.⁴ En uno y otro caso, algunas revistas parisienses incluirán sus nombres en medio de los mejores autores de la época,⁵ pero no le será menester al joven ecuatoriano, como lo fue para Huidobro, desplegar una estrategia campeadora para ingresar en los círculos de los poetas de vanguardia. De talante más bien retraído y menos impetuoso que aquél, Gangotena es más bien objeto de descubrimiento para éstos. “Cuando se decidió a mostrarme sus versos en francés — cuenta Jules Supervielle —, me quedé sorprendido por la personalidad profunda y la dignidad natural de aquel poeta de dieciocho años. La originalidad, la verdadera, aquella que viene de las fuentes mismas del corazón, brotaba gravemente de esos poemas sombríos y ardientes, a menudo difíciles, pero cuyas propias tinieblas se reflejan en esas aguas maravillosas y hablan de una elevación y de bellezas palpantes”.⁶

Hacia 1925, se liga de amistad en París con Henri Michaux, menos conocido en el medio literario que él mismo, y el gran poeta belga no ocultará su admiración por los escritos del joven latinoamericano. “Alfredo Gangotena es uno de los muy escasos poetas que yo haya encontrado — escribe Michaux en 1934 — que no se me haya aparecido como un ente de la medianía y de una hechura a la medida de todo el mundo”. Como Huidobro, Gangotena, de vuelta

⁴ *AUTOMNE RÉGULIER* y *TOUT À COUP*, ambos libros llevan la mención de autor: ‘Vincent Huidobro’, que el poeta chileno utiliza por primera vez, en 1917, para firmar un poema publicado en la revista *Nord-Sud*, n° 2, y que seguirá empleando en sus siguientes colaboraciones. En los otros libros en francés mencionados, el poeta retoma su nombre original castellanizado: ‘Vicente’.

⁵ En el caso de Huidobro, se trata, por supuesto, de los animadores y colaboradores de *Nord-Sud* y *Dada*, principalmente, Apollinaire, Breverdy, Dermée, Aragón, Braque, Tzara, etc. En cuanto a Gangotena, son aquellos de la revista *Intentions*: Valéry, Saint-Pol-Roux, Radiguet, O.W. de L. Milosz, L.-P. Fargue, Saint-John Perse, Proust. Los nombres de Breton, Max Jacob, Éluard, Soupault se encuentran en el sumario de unas y otras.

⁶ Citado por A. Coyné en “Poésie, fils d’ariane...”, prefacio a César Moro, *AMOUR À MORT ET AUTRES POÈMES*, Paris, La Différence, coll. Orphée, 1990, p. 11.

a su país natal, mantendrá desde allí lazos estrechos con París, no sólo en materias literarias sino también políticas y diplomáticas, antes y después de un efímero retorno a esta ciudad, forzosamente abreviado por la enfermedad que, en su tierra natal, lo llevará precozmente a la muerte en 1944.⁷ Menos involucrado que Huidobro y Moro en querellas de investidura ni zamarreado en el tráfigo de las contingencias políticas del momento, Gangotena comparte con ellos un destino de transhumancias continentales, de tártagos sentimentales y de mal correspondidos afectos espirituales hacia la gran patria literaria, antes de extinguirse bajo los embates de la enfermedad, y también como ellos, en medio del camino de una vida vertiginosa e interiormente convulsa.

4

Una cuestión insoslayable, incluso en un paralelo rápido como éste, consiste en estimar el punto alcanzado en el manejo del francés y el grado de impregnación conseguido por todos ellos con las tradiciones culturales de lengua francesa. Las cercanías y diferencias, a este respecto, tocan también a la naturaleza de sus respectivos proyectos poéticos tácitos o declarados, no menos que al concepto que los tres se hacen de la relación entre el lenguaje y la realidad, así como a las expectativas de alcanzar más intensamente en esta lengua de adopción ciertos fines expresivos.

El creacionismo, según el poeta chileno lo entiende y lo predica, se resume en la confección por el lenguaje de un universo poético novedoso y deliberado, al mismo tiempo paralelo y autónomo, libre de sujeciones al mundo de la realidad inmediata, pero internamente coherente consigo mismo, en conformidad con un principio de necesidad también inédito en sus fundamentos imaginarios, establecido por la facultad creadora del poeta. En qué grado su poesía responda efectivamente a estos preceptos bien conocidos no impide el hecho de que ni el programa así enunciado ni la textura discursiva de por lo menos los poemas de esta etapa previa a aquella que se abre con *ALTAZOR*, dejan en claro una voluntad de insurrección y atentado contra los fundamentos y el orden del lenguaje, ya sea en castellano o en francés. En contraste con ello, César Moro, sin haber elaborado una doctrina personal explícita para sostén de sus poemas, somete en éstos al idioma francés a la violencia expresiva de una serie de dislocaciones gramaticales, sintácticas y lexicales, bajo las cuales sin embargo respira toda la vitalidad recuperada del ritmo y del verso de usanzas varias de la lengua literaria francesa:

[...] *Pailleter le ciel ne fut*
L'affaire pactisée
Il eut ombrages atteints au cœur
Grandissant de leur séjour
En cage ambrée
Des vivacités qu'on nielle en songe

J'y sors

(« Encore tôt », de *Amour à mort*)

⁷ Los tres los libros en francés de Alfredo Gangotena, editados en vida suya, contienen sus poemas escritos desde 1923, aparecidos entonces en diversas revistas, y fueron publicados sucesivamente en París, Quito y Bruselas, entre 1928 y 1932. Un cuarto poemario publicado en castellano es traducción del original francés. Valga señalar que, a diferencia de Huidobro cuyas publicaciones francesas fueron a cuenta de autor, y de Moro que no llegó a editar en Francia su poesía francesa, el primero de esos volúmenes, *OROGÉNIE*, fue propuesto por Michaux con el sostén de Cocteau, y acogido por la *Nouvelle Revue Française*, entonces bajo la severa dirección de Jean Paulhan, mientras su autor se hallaba de vuelta en Ecuador.

La traducción al castellano de estos textos de César Moro, encontraría dificultades semejantes, y a veces insalvables, a la de algunos textos del Vallejo de TRILCE al francés. Lo que hay que verter de una lengua a otra en estos casos extremos no es ya, a través de un dispositivo de equivalencias lexicales y de correspondencias funcionales preexistentes, los contenidos de unos manejos discursivos más o menos embrollados en su relación con lo real; de lo que se trata más bien es de un acontecimiento en sí, de un suceso radical que tiene por protagonistas al hecho social del idioma y a la humana entidad de un individuo; al idioma, con toda su carga impersonal, sus constricciones y sus fueros, y a una subjetividad que asiste al extenuamiento de la palabra en la medida misma en que vislumbra, en la potencia germinativa de ésta, los materiales en bruto para decir su deseo y su angustia, su soledad y sus solidaridades, su plenitud y su vacío. En un decir que no es sólo un expresarse, sino “el venturoso infortunio de tener que ser”. Es que el hecho poético surge aquí no ya de unos efectos de nominación inesperada, ni de repentinos maridajes de vocablos disociados y mutuamente ajenos en el mundo de la experiencia, basados en combinatorias más o menos arbitrarias — como sí sucede con el Huidobro de AUTOMNE RÉGULIER y de TOUT À COUP — que se resuelven en centelleos verbales sugerentes y que el trasiego de una lengua a la otra, con la salvedad del equivalente métrico exacto, no altera sobremanera. Lo que la poesía de Moro explora a fondo y en sus límites, es el terreno movedizo, la relación inestable de una lengua con su virtualidad de producir sentido, de fundar lo humano en la palabra. El trabajo con el lenguaje inherente a este tipo de operación poética no es aquel por el cual el sujeto, intacto y exterior, se esforzaría en dominar la lengua imponiéndole, por ejemplo, un estilo, sino una tentativa radical que nada deja intacto, a través de la cual el sujeto ya no se limita a observar la lengua sino que explora el modo cómo la lengua, trabaja en él y lo deshace desde el momento mismo en que él entra en ella, y en ella se pierde.

La opción vitalicia del peruano por la lengua francesa reside justamente en la necesidad, podría decirse poéticamente operacional, o, para expresarlo con palabras de Mallarmé, filosóficamente remuneradora, de aquel extrañamiento lingüístico, a través del cual busca anular las diferencias entre la lengua nativa y la otra, sonsacando del recóndito entresijo en que se fragua, universalmente, la materia esencial de que está hecha el habla humana. Su adhesión al surrealismo cosmopolita, vuelta pronto intransigente, no parece, por lo demás, justificarse de otro modo.

Distingue a Gangotena de ambos poetas ‘francófilos profesionales’ la ausencia de afán de conferir a su escritura — o de desprender de ella — una orientación estético-doctrinaria tallada a su medida, como Huidobro, ni de tomar parte activa, como el mismo Moro, en querellas de escuela. Es *de facto* que su poesía se inscribe en una corriente nueva que cala profundo en el misticismo, al mismo tiempo que recusa la visión del mundo surrealista y la actitud pública que conllevaba por entonces la adhesión a su movimiento. El joven poeta ecuatoriano recoge de todos modos las enseñanzas de la emancipación formal vanguardista que mejor acogen “en su estado bruto de violencia y de agresividad los productos más secretos del espíritu”⁸, pero su poesía, a diferencia de la de Huidobro, no rehuye el imperativo de la referencia, que en su

caso organiza el correlato de registros tales como el de la realidad corporal y carnal, de la presencia-potencia telúrica, o de la presencia-ausencia de Dios.

*Faim angélique, ô faim! Sur la nappe du dimanche
On ménage ces maintes épices, le pain de Dieu.
Sale pitance! Le coeur s'évade de ses lames étanches.
Le vent m'accable; le vent, tréma de ses yeux!*

*Sinapsisme incomparable à l'étalage,
La main repose sur la poitrine:
Car l'enfant s'en va au pâturage,
Et dans l'extase, de ses vitrines.*

*Au fort même de sa saison mystique.
L'aurore s'abreuve aux sources des grands lys.
Comme le suc d'une branche méthodique.
Vers le ciel monte la plainte du petit fils (...)*

(« Calice d'ombre », 1925).

Aunque es posible vislumbrar, y no sólo en esta última cuarteta, ciertas analogías entre Gangotena y Huidobro en el estatuto de la imagen, es en el calado de la inmersión particular en el idioma francés, y en la pericia alcanzada en la lengua literaria francesa, que sus diferencias se hacen más pertinentes.

Huidobro mantendrá con ésta la relación mimética de una suerte de travestimiento más o menos feliz: sus poemas por el momento dicen en francés lo que ya saben decir en castellano. Ni el chileno y ni el peruano son en rigor bilingües, aunque este último pondrá todo lo suyo en devenirlo para una poesía que en sí misma es un lenguaje altamente personalizado. Gangotena, por el

contrario, se instala con holgura familiar en la posesión de los mecanismos y, en su último ponará to
ente personalizado. Gangotena, por el
ar en la posesión de los mecanismos y
naturalidad, en su empleo sin efracción
cación y, en especial, del ritmo de la
olares a los ajustes, espejeos y guiños
simbolismo y la vanguardia, abona el
genes, visiones, sensaciones y ritmos

que en sí misma es un lenguaje altam
contrario, se instala con holgura famili
resonancias profundos del idioma. La r
flagrante de la prosodia, de la versifi
poesía francesa desde los clásicos esc
determinantes operados en ella por el
terreno para hacer germinar allí ima
interiores de su mundo nativo:

*Le sommeil se rassemble aux grappes de la v
Quelque part mon âme chante une aubade.
Ô brises, si l'oiseau vous souligne,
Le jour éclate comme une grenade.*

*Quand la valve des grenouilles
Fait bouillir les marais,
Sur le sol sise l'oreille,
J'entends sourdre la prairie. [...]*

*Vers l'arbre fleuri des étoiles
Un chien tarit la source de sa voix.
Et vous, mon ange équipé de voiles,
Remblai de ma nuit gluante, exaucez-moi !*

(« Terrain vague », 1924).

Comparado al de ambos poetas, el empleo literario que Huidobro hace de esta lengua tal vez no haya sido del todo improcedente calificarlo, como en ocasiones ha ocurrido, de "francés instrumental", a condición de expurgar este calificativo de su carga aflictiva.⁹ Ni la audacia juvenil ni el desplante congénito atribuido a la clase social del poeta chileno, como también se ha escrito, explican de por sí la audacia de tal empresa. Por el contrario hay coherencia razonable entre la idea inherente al concepto que Huidobro se hace del "creacionismo" respecto de la relación entre el fenómeno general del lenguaje, el modo de ser la poesía un arte del verbo, y la posibilidad de hacer brotar en una u otra lengua el mismo fruto de dicho arte, o sea, el mismo objeto creado por la libre imaginación del poeta en el desempeño de sus fueros de "pequeño dios". Frente al producto poético obtenido, cuya existencia, siguiendo esta misma idea, se impone al acto de palabra que lo encarna, los idiomas particulares resultan mutuamente permeables, transubstanciados y equivalentes en la paridad de sus respectivos recursos. La traducción es sencillamente un acto de reencarnación.

De manera implícita, en esta primera etapa de su obra el joven poeta participa de la concepción tradicional de la lengua no ya como *sistema* sino, siguiendo una creencia que se remonta probablemente a la Biblia, como *nomenclatura*, idea según la cual la asignación de nombres a las cosas y de sentido a las palabras se asimila a un acto de bautismo y a un trabajo de simple repertorio o inventario.¹⁰ Es esta noción, justamente, lo que sustenta la ilusión de la traducción de palabra a palabra, y la crítica saussuriana del sentido explicará científicamente que al no poseer por obligación las palabras la misma superficie conceptual en lenguas diferentes, dicha modalidad traductora no podría en ningún caso funcionar de manera satisfactoria.¹¹

La aptitud y la facultad de creación adquieren en la doctrina de Huidobro un valor absoluto, son los atributos que distinguen *ab ovo* al poeta del resto de los mortales; por otra parte, las entidades creadas en el poema, expresadas por el lenguaje, estarían dotadas de realidad autónoma, puesto que, no engendradas en ni por la operación verbal, serían virtualmente transferibles a toda lengua, permaneciendo independientes en su substancia significativa de las peculiaridades del idioma.¹² Amén del testimonio de algunos contemporáneos, es de su propia confesión que sabemos que Vicente Huidobro estaba lejos de dominar la lengua francesa y no es probable que en todo su paso por Francia,

⁹ Los gazapos de imprenta de las ediciones francesas de Vicente Huidobro no son, por supuesto, prueba suficiente de la limitación de sus competencias lingüísticas; sí lo son, a nuestro juicio, ciertas incorrecciones gramaticales y giros sintácticos anómalos más o menos repetidos, ciertas formulaciones literales en francés de construcciones castellanas, como "à moitié chemin" ('a medio camino') por "à mi-chemin", o "tendre des ponts" ('tender puentes'), por "jeter des ponts", etc. Difícilmente podrían estas últimas aparecer como 'licencias creacionistas' deliberadas.

¹⁰ Es ésta la antigua e ingenua concepción de la lengua-repertorio, evocada por A. Martinet, la cual se funda en la idea simplista, dice el célebre lingüista, "de que el mundo entero se ordena, anteriormente a la visión que de él se hacen los hombres, en categorías de objetos perfectamente distintos, recibiendo necesariamente cada una de ellas una designación en cada lengua. Al ser el mundo considerado así como un gran almacén de objetos, materiales o espirituales, bien separados, cada lengua haría su inventario con un etiquetaje propio y una numeración particular: pero sería siempre posible pasar sin error de un inventario al otro, puesto que, en principio y grosso modo, cada objeto no tendría sino que una etiqueta, y que cada número no designaría sino un artículo en el mismo almacén entregado previamente todos los fabricantes de inventarios" [traducción de la cita por W. R.]. (Ver André Martinet, *ÉLÉMENTS DE LINGUISTIQUE GÉNÉRALE*, t. I, A. Colin, Paris 1960).

¹¹ Sobre estas cuestiones, ver Georges Mounin, *LES PROBLÈMES THÉORIQUES DE LA TRADUCTION*, Gallimard, Paris, 1963.

intermitente y, en rigor, escaso, haya conseguido, como algún juicio presurosamente favorecedor lo pretendiera, devenir "realmente un escritor bilingüe".¹³

La cuestión de la autoctonía de Huidobro, ya se ha visto, es puramente accesoria y carece de interés real fuera de los marcos de análisis citados. Es al margen de esa polémica subsidiaria que la "etapa francesa" del poeta chileno ofrecería una cierta rentabilidad, por ejemplo para comprender cómo las condiciones circunstanciales concretas de su estadía en París, su inserción real en los medios intelectuales de vanguardia, su comprensión efectiva de las decisiones estéticas y culturales en juego, frente a los avatares de su defensa e ilustración del "creacionismo" en Francia, han podido infundir a su obra ulterior un giro decisivo. Su "transculturación lingüística" provisional puede ser entendida retrospectivamente como un laboratorio en el que se disiparán de manera más o menos difusa para el ego del poeta no sólo algunas de sus ilusiones de hegemonía literaria cosmopolita, sino también como un campo de experiencia escriptural en donde se revelará de hecho, aunque de modo informulado, una nueva consistencia de la relación entre el imaginario poético y la realidad profunda del lenguaje.

Sobre este período de la vida del poeta reina un cierto nimbo legendario y planea una compacta nubosidad a causa de la imprecisión de las informaciones objetivas explotables en términos histórico documentales, pero sobre todo por la reescritura constante que el poeta hará más tarde de sus trabajos y días durante estos años, así como del orden cronológico en la sucesión real de algunos de sus avatares más significativos. A un cuarto de siglo de su muerte, se podía hacer notar más de alguna tentativa por integrar al poeta chileno en la memoria cultural europea. "Huidobro colaboró junto a escritores y artistas entre los cuales se cuentan algunos de los más importantes de la literatura y de la pintura de nuestros días — recuerda Sylvia Molloy en un estudio reciente —. Ahora bien, en la obra de aquellos escritores no se ha dicho en Francia ni una sola palabra a su respecto, ni tampoco entre los críticos. En el número de homenaje que el *Mercure de France* dedicó a Reverdy, Huidobro no aparece mencionado sino dos veces: una, en el artículo de un escritor hispanoamericano;

¹² "Si para los poetas creacionistas lo que importa es presentar un hecho nuevo — escribe Huidobro en su manifiesto "El creacionismo" —, la poesía creacionista se hace traducible y universal, pues los hechos nuevos permanecen idénticos en todas las lenguas. Es difícil y hasta imposible traducir una poesía en la que domina la importancia de otros elementos. No podéis traducir la música de las palabras, los ritmos de los versos que varían de una lengua a otra; pero cuando la importancia del poema reside ante todo en el objeto creado, aquél no pierde en la traducción nada de su valor esencial". (Ver HUIDOBRO, Vicente, *Obras completas*, t. 1, Empresa Editora Zig-Zag, Santiago, Chile, 1964, p.676-677).

¹³ Esta aseveración de H. Montes en el prólogo a *Obras completas de Huidobro* (1976), merece ser matizada por las palabras que el poeta mismo registra en su texto "El creacionismo", de los MANIFIESTOS, en 1925: "A fines de 1916 caía en París, en el ambiente de la revista *Sic*. Yo apenas conocía la lengua, pero muy pronto me di cuenta de que se trataba de un ambiente muy futurista. (...) Yo buscaba por todas partes esta poesía creada, sin relación con el mundo externo, y, cuando a veces creí hallarla, pronto me daba cuenta de que era sólo mi falta de conocimiento de la lengua que me hacía verla allí donde faltaba o sólo se hallaba en pequeños fragmentos, como en mis libros más viejos de 1913 y 1915". (Cf. *Obras completas de Vicente Huidobro*, t. 1, Santiago, 1964, p. 679). Es al cabo de un viaje en familia emprendido meses antes hacia Madrid, desde Buenos Aires, que el poeta alcanza la Ciudad luz, en donde sus dieciocho años de avestamiento, lejos de desplegarse en la continuidad de un arraigo permanente, conocerán frecuentes interrupciones por desplazamientos diversos en Europa, retornos a Chile de duración prolongada o episódica, además de un periplo en los Estados Unidos. Viajes todos motivados por la vehemencia de su inquietud literaria o forzados por la trifulencia novelesca de sus vicisitudes sentimentales.

la otra, en el de Philippe Soupault que le cita como discípulo de Reverdy. Esas alusiones y alguna mención en las memorias de Simone de Beauvoir, parecen ser todo lo que los franceses han podido leer de Huidobro. La injusticia — asevera la misma autora — ha sido en parte reparada por Bélgica, y es de este país de donde ha venido la rehabilitación de Huidobro, bajo la forma de traducciones y de artículos críticos, algunos de los cuales fueron publicados en Francia”.¹⁴

Otro es el caso de César Moro, quien conserva para su poesía hacia el fin de su vida un doble registro de producción castellana y francesa. Es de comprobar, sin embargo que esta última no sólo ocupa un mayor espacio en su obra sino que manifiesta sus orientaciones más originales, en los términos de una más holgada gratuidad expresiva y sobre todo una mayor independencia referencial, menos acotada por afanes alusivos. Otro tanto puede decirse de Gangotena, con la salvedad mayor de que su conversión poética a la lengua francesa no conoce interrupción hasta su muerte. En su caso particular es de hacer notar que su alto grado de subordinación a la especificidad lingüística de la tradición francesa encuentra en el fondo imaginario nativo del mundo americano una síntesis sin equivalentes en uno y otro de sus paralelos peruano y chileno.

5



De los tres destinos singulares, comprometidos tempranamente con similar empeño en la aventura de una lengua de adopción o de reconversión y hermanados por la desaparición prematura, ¿cuál pudo ser la impronta dejada en los derroteros de la memoria literaria francesa? La respuesta requeriría en rigor plantear un problema complejo. La dinámica cultural francesa, con sus fluctuaciones coyunturales, sus lastres patrimoniales y remanencias identitarias, sus reflejos autodefensivos no menos que sus intrincados dispositivos institucionales del conocimiento y del reconocimiento sumados a las veleidades de las modas intelectuales, etc., se da a menudo su tiempo en dejar paso a las operaciones de recuperación, en el doble sentido de salvar del olvido y de ganar para su causa. Es posible que la ausencia del espacio merecido en el patrimonio cultural francés para estos poetas francófilos tenga que ver no sólo con las agitaciones y vuelcos de la época que les tocó vivir en Francia; hay también en el caso de Moro y Gangotena, la carga de desventura personal que signó dramáticamente sus breves existencias.

El caso de Huidobro quizás admita la intervención de un factor de otro orden. Buena parte de la causa de su rápido eclipse literario en Francia se debe sin duda a una muy chilena incompreensión por parte suya de aquella dinámica cultural. Se manifiesta aquella, por ejemplo, en su repudio rotundo del surrealismo (impugnación de la escritura automática en beneficio de un estado de hiperconciencia o delirio poético luminoso, razón vital contra desvario caótico, etc). Conducta suya que en un momento en que se extinguen alrededor de esa corriente todos los otros “ismos”, y que su propia poesía se aparta de

¹⁴ Molloy, Sylvia, *LA DIFFUSION DE LA LITTÉRATURE HISPANO-AMÉRICAIN EN FRANCE AU XX^e SIÈCLE*, Paris, P.U.F., 1972.

los postulados “creacionistas”, tiene de qué sorprender, tanto más cuanto que el incipiente brote surrealista chileno verá pronto en Huidobro si no un mentor por lo menos un precursor y una figura tutelar. Si las historias literarias dignas de atención que cubren este período acuerdan a Huidobro el beneficio mínimo de las pocas líneas reservadas a un epifenómeno, es justamente gracias a aquella incierta derivación chilena del fenómeno francés; el lugar dedicado ahí a César Moro es incomparablemente más destacado, y por debajo del peruano están todavía los nombres de Enrique Gómez Correa, Braulio Arenas y Jorge Cáceres.¹⁵

Cupo sólo a Gangotena merecer, aunque a título póstumo y a un año de su muerte, el alto galardón francés de la Legión de Honor. La memoria literaria de César Moro, no más que la de Huidobro, deberán esperar algunos lustros o decenios antes de salir del confinamiento de algún “jardin secret” cultivado con afanes de erudición privada, más o menos alentada de momento por intereses universitarios o editoriales, lejos en todo caso de tan elevado reconocimiento de parte de la francofonía oficial. Sin desmerecer, en el caso del peruano y del ecuatoriano, más de alguna preocupación constante venida de sus respectivos compatriotas por vías oficiales o no. Favores nacionales éstos que el chileno Huidobro, como no debería sorprender, tardará todavía más tiempo en comenzar a recibir módicamente y a título largamente póstumo.

Parafraseando aquella fórmula vacunatoria con la cual el poeta Enrique Lihn sancionara la “situación irregular” de unos afectos no correspondidos entre Huidobro y su “viejo París”, y aplicable asimismo a Moro y Gangotena, podría concluirse en que, en aquella ciudad, su a la que “[ellos se asimilaron] demasiado para interesar como un producto típico del Nuevo Mundo y no lo suficientemente como para hacer carrera literaria, de igual a igual, con los poetas franceses, se [les] ha olvidado o poco menos. [...] En el amor [de estos poetas] a Francia, ella representa el papel de Dulcinea del Toboso”.¹⁶ *Sic transit gloria mundi.*

¹⁵ Esta observación concierne, en especial, a los diccionarios, enciclopedias o historias del surrealismo de mayores méritos, entre otros el *DICTIONNAIRE GÉNÉRAL DU SURREALISME ET DE SES ENVIRONS*, de A. Biro y R. Passeron, Paris, 1982, y *LA CONSTELLATION SURREALISTE*, de A. y O. Virmaux, Lyon 1987, y *L'UNIVERS SURREALISTE*, de J. Pierre, Paris, 1983. Es en tanto que representante de la «aventura dadaísta» que Huidobro es incluido, con dos poemas de la época de Nord-Sud («Paysage» y «Orage»), en la antología de Georges Hugnet, *L'AVENTURE DADA (1916-1922)*, Paris, Pierre Seghers, publicada con un prólogo de Tristan Tzara en 1957 y reeditada en 1971.

¹⁶ LIHN, Enrique, “Autobiografía de una escritura”, en *Casa de las Américas*, La Habana, año VIII, n° 45, 1967. (Artículo reproducido en *EL CIRCO EN LLAMAS*, Santiago, LOM, 1996, p. 355-374).

DOS POETAS AUSTRALES

A orillas del hemisferio de las aguas

por LUIS BRAVO

1. El Conde de Lautréamont y Vicente Huidobro auscultan la pequeñez de sí mismos y de lo humano ante la grandiosa presencia del océano y del mar. En el "Canto Primero", de LOS CANTOS DE MALDOROR, en una introducción y nueve párrafos estróficos, el poeta uru-franco saluda como a un patriarca, al "viejo océano". En el tramo final de su poesía y, en parte, de su vida, el chileno inscribe su "Monumento al mar" (Revista *Sur*, VII, N°32, Buenos Aires, mayo 1937, incluido luego en *ÚLTIMOS POEMAS*, Santiago de Chile, 1948). Uno en el Norte y otro en el Sur, y también desde opuestos sitios en sus ciclos vitales, estos poetas visionan al mismo elemento en una serie de aproximaciones factibles de ser puestas en paralelo. El siempre joven Lautréamont escribe desde la embestida antiretórica del postromanticismo, aunque aún interactúa con el CHILDE-HAROLD de su admirado Lord Byron y atisba por momentos al Baudelaire de "L'homme et la mer". El veterano Huidobro escribe a una altura de su vida y de su obra ya no tan embebido de sus reafirmaciones creacionistas, aunque igual parta de intratextos de su obra anterior, pues el título de su poema desciende directamente de la prosa poética de *TEMBLOR DE CIELO* (1931): "en las noches cuando nadie lo mira, el mar se convierte en un gran monumento y dicen que en la punta se alza de pie, solemne, la estatua de sí mismo". Mientras el Conde solitariamente, acomete una ruptura expresiva en la poesía francesa, a Huidobro, ya un poco alejado de aquellos años de principio de siglo de febriles tertulias vanguardistas, y acaso también más en soledad, sólo parece interesarle decir líricamente lo que el mar le dice en su presente, anticipando, sin embargo, lo que será su última morada en Cartagena así como el epitafio que se erigirá en su tumba.

2. En los textos de ambos el receptor dialógico, el sujeto cantado y cantante, el sujeto interpelado y especular (océano/mar) opera más acá de las estructuraciones estilísticas y discursivas que les son propias. Es como si se asomaran a orillas del ancestral hemisferio de las aguas, y esa misma inmensurable presencia de misterio abisal y vitalidad movilizadora, encarnase un magma de inconsciente personal y colectivo en el que convergen lo real y lo imaginario, lo reflexivo y lo visionario, lo perceptivo y lo simbólico. La fuerza transicional del elemento, su movimiento entre lo estable y lo informe, entre lo visible y la inapresable vastedad, el vaivén entre lo vital y lo tánático, es el doble signo de un elemento en el que se fusionan los contrarios, hipnotizando sus miradas y poniéndolas al borde, al límite, entre el mundo y el trasmundo. El agua del ojo, el ojo sin fondo de las aguas.

Atravesados en vida por las mismas dos lenguas (el francés y el español, de ida y vuelta) y por el mismo cono sur, estos poetas del Sur-Norte en el Nord-Sud.

Aunque en Lautréamont el francés sea lengua materna, su bilingüismo — que de alguna manera ya se manifestaba en los famosos hispanismos del idioma francés del poeta — resulta irrefutable desde que Leyla Perrone subrayara ese



aspecto tomando como base las anotaciones en español, de mano de "Isidoro" (*sic*), hechas en una versión de la ILÍADA de Homero, traducida por D. Gómez de Hermsilla, según el hallazgo que Jacques Lefrère pusiera a consideración en LE VISAGE DE LAUTRÉAMONT (Ed. Pierre Horay, París 1977). De allí que, como lo señala la crítica brasileña, ya no pueda seguirse considerando como un "accidente" biográfico el nacimiento de Isidore Lucien Ducasse en Montevideo (1846), sino que acaso, lo "circunstancial" sea que al haber sido enviado por su padre, François Ducasse, entre 1859-60 al Liceo Imperial de Tarbes (Francia), para continuar sus estudios en Pau y luego en París, sea allí donde decida escribir sus "Cantos" en la lengua de su nuevo país de residencia. Tampoco es irrelevante que allí se haga llamar "le Montévidéen" (la misma autodefinition que da en sus CANTOS) ni que publique en 1868 el "Canto Primero" firmando apenas con tres asteriscos; para en 1869 dar a luz los restantes cinco cantos de su obra (Imprimiere de A. Lacroix), ya bajo el seudónimo de Conde de Lautréamont, cuyos significados pueden remitir de diversas maneras a su ciudad natal: del otro monte, tramontano del Monte Sexto de Este a Oeste, o "el Otro" en Mont/evideo).

Vicente García Huidobro, nacido en Santiago de Chile (1893) y cuya lengua materna es el español, es, sin embargo, educado por institutrices francesas y nórdicas e incluso viaja por primera vez a París a los ocho años, por lo que la lengua francesa le es muy cercana desde la infancia. Esto, agregado a que su madre, escritora y también su preceptora, solía firmar sus artículos con un seudónimo francés: Monne Lisse. Esto, sin duda, le facilitó el traducir desde 1917 en adelante — se sabe que con la ayuda de Juan Gris — algunos de sus poemas de ESPEJO DE AGUA, e insertarse en el magma experimentador de las vanguardias cuyos cenáculos acontecían, cosmopolitamente, en París. Lautréamont, es, acaso, un migrante francés en Sudamérica, pero es, definitivamente, un migrante "Montévidéen" en Tarbes, en Pau y en París, donde muere como un paria. Huidobro, es, en parte, un "sudaca" en Madrid y en París, cuando muchos no estaban dispuestos a cederle la paternidad chilena de su criatura creacionista.

3. Ante el mar, Huidobro proyecta la pequeñez y el dolor de la existencia humana. Lautréamont, ante el océano, celebra la superioridad de éste por sobre la soberbia humana. Ante ellos se erige una figura imponente, teológica; un monumento, "*molde de la venganza*", en el chileno, y un patriarca soberano, acaso Satán, en el uru-franco. Los dos poetas alejados del Dios judeo-cristiano, no pueden dejar de dialogar con su fantasma. De hecho les es cercana la figura de un Hacedor que crea el universo a partir de la palabra. En efecto, en sus respectivas personificaciones, las articulaciones de la voz y las fauces devoradoras, están omnipresentes. En Huidobro, el mar, aún sin separación entre las aguas de arriba y las de abajo (GÉNESIS 1) aparece como "*constelación cantante de las aguas*", pero también blasfema "*con sus frases iracundas despegándose de los labios*", y se enoja ante su propia creación: "*cuando tu cólera hace estrellar los meridianos*", o bien, "*cuando maldices a los hombres*"; también llora y se duele ("*te siento llorar detrás de mi ventana*", "*te revuelcas en tu lecho de dolor*", "*el gemir de tus violines*") y farfulla como un viejo en su eterna temporalidad sideral: "*rumiando astros atrapados en tus redes / rumiando eternamente los siglos naufragados*". En Lautréamont —

cuya aproximación es, en principio, más visual que sonora, y luego es más abstracta y conceptual que en Huidobro —, lo primero que se escucha es el llanto nostálgico de *“un prolongado soplo de tristeza que parece el murmullo de tu suave brisa”*. Pero sobre todo lo que hace este “viejo océano”, más cerca del Saturno “goyesco” que devora a sus hijos, es embucharse a grandes tragos la vanidad — tecnológica, bélica y hasta sufriente — de los mortales: *“He aquí un centenar de leviatanes surgidos de las manos de la humanidad. Las órdenes enfáticas de los superiores, los gritos de los heridos, los cañonazos, son un estruendo hecho para aniquilar algunos segundos. Parece que el drama ha terminado y el océano se lo ha echado todo en el vientre. Las fauces son formidables”*. El Conde se postra ante el grito desgarrador y profundo de ese dios líquido que echa voces animales: *“mientras lanzas, desde las profundidades de tu pecho, como abrumado por un intenso remordimiento que no puedo descubrir, ese sordo mugido perpetuo”*.

Ambos poemas proyectan la miseria del dolor humano sobre esa polimorfa inmensidad que, como una cifra única, expone la insignificante existencia humana. Huidobro también constata que el mar sufre sin llegar a explicarlo (*“lloras sin saber por qué lloras”*) pero sabe que aún en su ignorancia éste es superior al hombre, que se autoengaña: *“Y nosotros lloramos creyendo saber por qué lloramos”*.

En los dos poemas se confirma una visión especular, de ojo que ve y se ve reflejado en su vacío interior. En ese “otro” inmensurable se desea la calma del conflicto de ser, se interroga al destino, se hurga en el más remoto origen. En Huidobro la mirada es un corte sincrónico y preciso: *“He ahí el mar quebrado de repente / Para que el ojo vea el comienzo del mundo”*. En Lautréamont la mirada es diacrónica y evocativa: *“suscitas en el recuerdo de tus amantes, sin que se advierta siempre, los rudos inicios del hombre, en los que trabó conocimiento con el dolor que ya no le abandona”*.

En sus aproximaciones dialógicas ante un tú que les es superior en fuerza física y en conocimiento, los “yo” poéticos adoptan un tono triplemente dramático, dialogan con ese Tú, consigo mismos, y con la especie. Asumen, con voces atormentadas, una impronta profética, ya contra lo humano, ya rebeldes ante ese poder superior. Desde la paráfrasis bíblica, cuasi paródica (*“Paz en el mar a las olas de buena voluntad”*), Huidobro oscila entre la plegaria y la imprecación: *“Que el insomnio no te deje clamar tus sufrimientos / Que los niños apedreen tus ventanas / que te arranquen el pelo / Tose tose revienta en sangre tus pulmones / que tus resortes enmohezcan / Y te veas pisoteado como césped de tumba”*. Por un instante pretende para el mar la misma fatalidad que sufre el hombre, pero luego expone su temor a que dichas maldiciones sean oídas, y se retracta como un fiel lo hace ante la ira vengativa de su dios. El “maldito” Lautréamont aspira a lo consanguíneo (*“Responde, océano, ¿quieres ser mi hermano?”*) mientras se regodea en su fe satánica: *“Dime, pues, si eres la morada del príncipe de las tinieblas”*(...) *“y si el soplo de Satán crea las tempestades que levantan hasta las nubes tus salobres aguas. Tienes que decírmelo para que me alegre al saber que el infierno está tan cerca del hombre”*. Queda pendiente allí una duda de epicentro paradójico: ¿quién es el “maldito”? ¿Huidobro, que se rebela ante el poder de un ente-elemento Supe-

rior? o ¿Lautréamont, que celebra el precipicio del mal a escasos pasos de la orilla del mundo?

El manejo de la plasticidad de las olas, en uno y otro texto, configura una serie de secuencias atractivas por su valor estético y conceptual. Lautréamont inicia el poema con una imagen visual en la que se produce una virtual, escultórica, detención del movimiento. El "*Viejo océano de olas de cristal*" es un vasto espejo que no es plano sino escarpado y, por tanto, devuelve a quien lo contempla una miríada de reflejos deformantes, de efecto barroco y aun gótico. De allí pasa a una sobrecogedora metonimia del ojo: "*tu forma armoniosamente esférica, que alegra el grave semblante de la geometría, me recuerda en exceso los minúsculos ojos del hombre*", como si la gran masa líquida fuera un gran ojo infinitamente más hermoso que el humano, acaso porque todo lo ve. La primera imagen del texto huidobriano es una imagen acústica donde se alzan en proyección geométrica miles de miembros apretujados: "*la constelación cantante de las aguas/ Entrechocadas como los hombros de la multitud*". Luego, aparece una metonimia de lo escultórico que a su vez contiene una multiplicidad de fragmentos en su interior: "*He aquí el molde lleno de trizaduras del destino*". Prosiguiendo, en los dos textos puede apreciarse un entrecruzamiento lúdico de lenguajes que remiten al universo del arte (escultura, poesía, danza, acrobacia). Así, el "yo" del texto huidobriano se postula como "*el traductor de las olas*", lo que implica una decodificación que va de los signos de la naturaleza al verbo poético. Mientras que en el texto de Lautréamont la voz asume la descripción del oleaje desde la perspectiva de un coreógrafo circense: "*haces danzar sus más pesadas máquinas con gracia, con elegancia y facilidad. Les obligas a dar saltos gimnásticos hasta el cielo y admirables zambullidas hasta el fondo de tus dominios: un saltimbanqui los envidiaría*".

En un orden psicológico, la presencia de lo infantil, en su orfandad y en su dependencia, también es coincidente pues, como es sabido, las aguas remiten simbólicamente al útero materno. En Lautréamont, huérfano al año y poco de nacer (por el posible suicidio de su madre), y ahora alejado de su padre que lo ha enviado solo a estudiar a Tarbes, esto se expresa con claridad en la metáfora de las olas como "*fecundas ubres*", como de alguna manera lo ha señalado Enrique Pichon-Rivière. Así compara la generosidad del océano con la "*ingratitude*" de esos "*miserables padres*" que suelen "*abandonar el fruto de su miserable unión*". La figura del niño, recurrente en los versos de Huidobro, aparece en la visión de las olas como "*pequeñas manos*" a la busca del calor paternal: "*Este el mar que se despierta como el llanto de un niño / El mar abriendo los ojos y buscando el sol con sus pequeñas manos temblorosas*".

La eternidad y su contrario, lo efímero, comparecen vinculados al movimiento perpetuo de las olas. Tras mencionar "*la majestuosa lentitud*" como un atributo del océano, el Conde focaliza entre la vasta e irregular superficie a "*las olas incomparables, con el calmo sentimiento de tu eterno poder. Se siguen paralelamente, separadas por cortos intervalos*", para concluir en que en ese comportamiento hay un mensaje, una lección: "*para advertirnos que todo es espuma. (Así, los seres humanos, vivientes olas, mueren uno tras otro, con monotonía, pero sin producir rumor espumoso)*". Esa perfección rítmica,

eterna en su vaivén majestuoso, es opuesta a la monotonía carente de gracia (de espuma) de los mortales, esas *"vivientes olas"*. En cuanto a la cadencia eterna del oleaje Huidobro no le va en zaga y señala *"la milenaria voluntad de hacer una forma y un ritmo"*. Pero si el Conde celebra en la espuma el clímax del compás agraciado de las olas, Huidobro, sin embargo, ve en ello *"el torbellino eterno de pétalos tronchados"*, un incesante erigirse y borrarse al mismo tiempo, una belleza trunca. Si Lautréamont canta a una eternidad radicada en ese rumor irregular y vitalísimo del oleaje, Huidobro ve en ello la transitoriedad y lo inacabado, así las dos caras de un mismo signo. Ambos coinciden en que entre el lapso de una y otra ola se halla el Tiempo, en Huidobro es la fragilidad de lo efímero, en Lautréamont es la perseverancia de lo infinito. Al final de su texto, el "yo" huidobriano se ubica justamente allí, sabedor de su muerte: *"De una ola a la otra hay el tiempo de la vida / De sus olas a mis ojos hay la distancia de la muerte"*. Más místico, el Conde desea, como un imposible, que en esa concavidad sistemática de las olas, cupiera toda su existencia: *"Quisiera yo que la majestad humana fuera sólo la encarnación del reflejo de la tuya: pido mucho y este sincero deseo es, para ti, glorioso"*.

En Lautréamont y en Huidobro el mar y el océano (sin identificación definida: ni Atlántico, ni Pacífico, ni Mediterráneo, ni Egeo) son el ancestral hemisferio de las aguas, origen y fin de toda gestación (génesis y diluvio) y son, según lo señalado por Heinrich Zimmer, la "ilógica inmensa", el "germen de los contrarios". De hecho, sustituyen en el imaginario, y en la vida-muerte de ambos poetas, al Dios Todopoderoso y a sus mediadores religiosos. El Conde afirma: *"No me verán cuando llegue mi última hora (y escribo esto en mi lecho de muerte), rodeado de curas. Quiero morir, acunado por las olas del mar tempestuoso o sobre la montaña... con la mirada fija en lo alto"*. Su muerte, según consta en el acta de defunción publicada por la *Révolution Surréaliste* (Nº 15, enero, 1925) ocurrió en 1870 en un hotel de Montmartre, siendo enterrado en una concesión temporaria en el cementerio Del Norte, en París. Una tumba sin lugar ubicable y sin nombre bien puede considerarse una victoria de su propósito (*"Yo no dejaré memorias"*) y es, acaso, tan liberadora de la identidad como el dejarse llevar por esas *"olas del mar tempestuoso"* o el de ubicarse en una desasida *"mirada fija en lo alto"*. El afán de consustanciación con el océano que expresa en este fragmento del "Canto Primero", se cumple así, de alguna manera. Mientras tanto, la tumba de Huidobro se encuentra claramente identificada en una colina en Cartagena, frente a una gran bahía que da al Pacífico, como un verdadero "monumento" de sí mismo. La sorpresa está en que la presencia del mar, en el que no "desaparece" sino ante el cual Huidobro se planta, como en su poema, igual está presente y es, según reza su epitafio, el vehículo de su redención: *"Aquí yace el poeta Vicente Huidobro/ Abrid la tumba / Al fondo de esta tumba se ve el mar"*.



“ATOPIQUES”, “ETC.” ET “INDIENS SPIRITUELS”

Note sur le racisme spirituel européen

[frag.]

par PATRICIO MARCHANT

(TRADUCTION DE BENJAMIN SABLÉREAU)*

Nous avons affirmé plusieurs fois que la culture latino-américaine, même si elle en est dérivée, constitue une culture distincte de celle de l'Europe. Affirmation, jusqu'à maintenant, sans preuves. Nous avons affirmé aussi que la culture latino-américaine demeurerait impensable pour la "philosophie européenne" et que cette impossibilité était la base de ce que nous appelons 'un' — plutôt que 'le' — racisme européen. Affirmations sans preuves, affirmations trop rapides, réductrices, sans nuances: notre discours est-il idéologique, démagogique ?

Nous ne doutons pas du bien-fondé de ces objections. Et ici nous pouvons seulement répondre à l'une d'elles, en espérant que de cette réponse, on puisse en déduire d'une certaine façon, les autres. Certes, nous devons préciser ce que nous entendons par "racisme spirituel européen". L'objection fondamentale: pourquoi nous soutenons que la culture latino-américaine ou la race latino-américaine, comme dit Gabriela Mistral, est distincte de celle de l'Europe? Nous savons, nous avons suffisamment insisté en cela, que "race" n'est pas pour Gabriela Mistral un concept biologique, il ne vise pas certains traits physiques, même si ceux-ci sont présents, d'une manière évidente, chez le métisse latino-américain. Une race ne constitue pas, non plus, pour le poète chilien, "une fonction parmi d'autres de la culture", comme le soutient Lévi-Strauss dans *RACE ET CULTURE*. Une race nouvelle émerge, nous l'avons dit, en même temps, c'est-à-dire, comme une nouvelle écriture. Ce qui est en jeu ici ce n'est pas une question terminologique. L'écriture — l'inscription en général — n'existe pas à côté de faits biologiques, ou coutumes. Elle s'y ajoute et en s'y ajoutant leur donne "forme", c'est-à-dire les fait "être" et "être compréhensible". Ainsi, l'Amérique Latine, avant que surgisse son écriture "propre" n'existait pas comme "Amérique Latine". Son écriture était une écriture de chroniqueurs espagnols d'abord, de "criollos" espagnols francisés ensuite. Et davantage même, d'une certaine manière, la "estancia" propre de l'Amérique Latine, en tant que son écriture n'ait pas été pensée, ni comprise, cette Amérique n'existe pas encore et elle pourrait parfaitement ne jamais exister. Au contraire, les "etc." et les "indiens spirituels", eux, existent, d'une manière visible et évidente. Husserl, sur ce point, est extrêmement précis. Les "atopiques", pour leur part, sont atypiques.

En quoi consiste la différence entre les deux cultures? Qu'est-ce qui est en jeu, quel poème se joue, se met en scène, dans l'écriture latino-américaine?

* "No se pudo hallar el texto original en castellano" indican los editores de *ESCRITURA Y TEMBLOR*, de Patricio Marchant (Cuarto Propio, Santiago, 2000), en pie de nota a la traducción que ofrecen, de Andrés Sjens. El texto, fechado en 1989, y destinado a aparecer en la revista parisina *EXERCICES DE LA PATIENCE*, con todo, permaneció hasta ahora (enteramente) inédito. NdE.

Aucun doute n'est possible ici : la grande écriture latino-américaine est écrite sur et à partir de la Mort de la Mère. Mort de la Mère, concept fondamental de Imre Hermann. Celui-ci nous enseigne que, comme résultat de la lutte dans la horde primitive, non seulement meurt le Père, mais la Mère trouve aussi la mort. Il écrit: "De même que Freud admet la survivance, dans la mémoire, des vestiges du meurtre du père, ainsi que la possibilité de leur déchaînement dans une compulsion de répétition de l'acte archaïque, de même on pourrait supposer que la mort violente de la mère primitive a également laissé des traces mémorielles" (L'INSTINCT FILIAL, Denöel, 1972, p. 313). Mort de la Mère qui, comme le montre Hermann, permet "l'éclosion de la culture" et que sous-tend aussi toute notre vie culturelle (ib.). En Amérique Latine, la violence économique, le viol de la mère, le fait de se savoir et de se sentir "fils d'un viol", toutes ces formes de la Mort de la Mère ne pourraient que faire revivre la trace de la Mère Morte archaïque. Distinction, opposition à la culture européenne, héritière, celle-ci de la Mort du Père, du moins c'est ce qu'elle veut croire. Mais il ne faut pas oublier ceci: le Père, Hermann le montre, est une dérivation, une nouvelle forme de la Mère primitive, figure du Père qui apparaît à cause de l'infidélité essentielle de la Mère. Ainsi la culture occidentale-européenne cache l'horreur qui se trouve à son origine (Nietzche le savait). Pour cela, le "racisme spirituel" européen consiste dans l'aveuglement devant l'origine de son propre Discours et depuis la prétendue supériorité que lui donne cet aveuglement, il méprise et il ne veut pas écouter le discours de l'autre, cet autre plus archaïque que lui. Rien de l'antérieur n'a échappé au savoir de Gabriela Mistral, quoique, pour comprendre ce que, à partir de ce savoir, elle a poétisé, il faut avoir compris, par d'autres voies, quel problème elle avait devant les yeux. Ainsi, en parlant, historiquement, mais surtout symboliquement, du peuple auracan, "Mère" du métisse chilien, "Mère assassinée" — nous l'avons déjà signalé — par les assassins espagnols et les "criollos", elle écrit: "Même leur nom leur fait défaut", et elle ajoute: "Ils furent dépouillés / mais ils sont la Vieille Patrie / notre premier vagissement / et notre première parole". Et ensuite, presque immédiatement, elle continue: "Ils sont tombés / dis-moi plus: ils reviendront demain" (*Los Araucanos*, dans POEMA DE CHILE): Mort de la Mère et sa résurrection comme écriture.

De cette façon, on trouve la Mort de la Mère chez Gabriela Mistral, chez Neruda, chez García Márquez, chez Borges, chez tous les grands créateurs latino-américains. Même chez Borges, cet européen? demandera-t-on surpris. Sans aucun doute. Si Borges "déconstruit" le Discours Européen, s'il imite ou parodie ses illusions, ses gestes, ses comédies, le but qu'il se propose est clair, même s'il ne l'a pas formulé ainsi — ni l'aurait jamais fait non plus — : démontrer que le Discours Occidental, ce discours de la Mort du Père est un Discours qui, d'une autre manière que la «estancia» latino-américaine, "se chinga" aussi...

El lenguaje gráfico de Simón Rodríguez y su economía francesa

por CECILIA SÁNCHEZ

1. Parlante escindido/

Así como los castigos son recuerdos inscritos por la sociedad en la forma de promesas morales, el lenguaje forma parte de una memoria que me antecede, un *socius* interiorizado emocionalmente, configurador de mi identidad de parlante. Por lo mismo, el lenguaje desmiente la dicotómica separación entre cuerpo y mente; toda memoria es corporal, existe en la forma de marcas. Aún así, podría decirse que el cuerpo del parlante es diferente del que no habla.

El español antiguo rotula de "infans" al que no habla; es un niño que debe ser asistido por la voz de un adulto, carece de distancia respecto del protector. En este sentido, el parlante es quien intenta traducir sus percepciones y emociones a signos materiales, experimentando de este modo la separación con la inmediatez, de aquella identidad consigo experimentada en términos de centro o intimidad.

Equivalente a la extraña marca que descubrimos palpando *el ombligo*, enterándonos de esta manera de la separación del cuerpo de la madre; el que habla y escribe habita de modo escindido en el mundo y en su cuerpo, es un *parlêtre*¹. Abierto a la exterioridad, habita en un lenguaje que lo cubre con una piel que le ha sido traspasada y desde allí con mayor o menor audacia imagina o nombra lo que "negó" al separarse. Este es el modo de aparición del "yo", cuya individuación consiste en saber de sí de modo negativo, pues ese conocimiento adviene en el momento especular de la relación sujeto/objeto.

De acuerdo a lo dicho, me interesa abordar algunos aspectos del y los lenguajes desde esta suerte de *espaciamiento*, de piel anexada pero adherida, que promueve la añoranza de un simbólico recobramiento que atraviesa la opacidad de los objetos que son no-yo. Curiosamente, son los gramáticos y los pensadores de la lengua quienes mejores saben de la distancia y descentramiento del que hablo. Sin embargo, algunos de ellos se erigen en enérgicos recobradores de la palabra justa y bien dicha, a veces sin comprender que esa pérdida es irreparable aunque imprescindible. Del mismo modo, en la esfera de lo nombrado, podría leerse a los y las poetas según su modo de adopción de esta doble economía. Unos son porfiados recobradores, otros melancólicos evocadores de la palabra perdida, algunos una mezcla de ambos, entre otras combinaciones.

2. El castellano hispanoamericano se cobija en la economía del francés /

En Hispanoamérica varios son los fanáticos recobradores de una lengua precisa y universalizada en su modo de comunicación. El contexto de esa búsqueda es el gesto político de refundación de una comunidad que se autonomiza

del poder real español para buscar un nuevo principio de unidad y de vínculo. Desde Aristóteles, la equivalencia entre lengua y política tiene la misma fuerza que la definición del sujeto como parlante, al punto que quien se aparta de la locuacidad de la comunidad y rehuye la compañía de los otros en la polis es llamado “idiota” o “divino”. En el caso de las comunidades hispanoamericanas, la discusión llegó a establecerse sobre la base de una rígida oposición entre la experiencia ornamental del lenguaje barroco y la claridad del habla de la razón y de la ciencia, propia del pensamiento clásico. El primero, poblado de significantes elípticos (poética de Góngora), análogo al poder barroco de un centro que se abandona al libre albedrío de movimientos protegidos por la gracia divina. El segundo, ahorrativo y austero, fiel receptáculo de los principios de la razón.

En el DISCURSO DEL MÉTODO de Descartes, una lengua nacional como el francés le arrebató al latín su lugar legal, con la intención de hacer coincidir la “universalidad de la razón natural” — concebida de modo “pre- o metalingüística” — con una lengua nativa circunscrita a una comunidad nacional. Este acontecimiento filosófico, que pone en las significaciones claras y distintas la comunicación de sus principios, escapó de ese ámbito teórico y contribuyó a darle poder lingüístico a una lengua histórica que se hizo llamar “universal”². El francés alcanza esta legitimidad mediante una política purificadora, impulsada primero por la monarquía nacional y luego por la escuela republicana. El proyecto de lengua universal despedazó los ordenamientos de las lenguas locales y étnicas y las escolarizó, suprimiendo las certidumbres sensibles y espontáneas, por el significado de las ideas simples que somos capaces de llegar a pensar de modo innato. El primado de esta política reside en el deseo de cicatrizar la herida postbabélica para alcanzar la unidad consigo mismo a espaldas de las opacidades y los usos arbitrarios del lenguaje.

La versión hispanoamericana de la Ilustración y filosofías afines, condujo al castellano a restaurarse conforme a la idea de un contrato social con variantes hispanoamericanas, en función de reglas letradas y curiosas reformas ortográficas³.

Desde ese momento, la espontaneidad del habla oral es asimilada a “barbarie” y es traducida a la estabilidad de la letra; fijándose, así, como mito en el orden de la letra civilizada.⁴ El hombre de letras de ese momento desconfía del habla: trátese del sermón, del discurso fúnebre, del habla de las mujeres, de artesanos, de pobres e indios.

La dicotomía entre habla y letra se proyectaba desde un libro como EL QUIJOTE, en el que conviven dos modalidades de lenguaje: el mundo del refrán a lo Sancho, por así decirlo, con el mundo letrado y castizo a lo Quijote. Contrario al casticismo en la defensa del castellano, el célebre Juan de Valdés reconoce en el refrán su “puridad” antes que en el lenguaje letrado del docto que es deudor del latín. En su calidad de lengua vulgar, el castellano reside, según De Valdés, en “dichos vulgares nacidos entre viejas tras del fuego, hilando sus ruecas”⁵. En Hispanoamérica, EL QUIJOTE será un referente letrado a lo largo del siglo XIX de la ideología conservadora que propicia “casticismos” y “godismos”. En oposición a dicha tendencia, surge desde el

romanticismo, sensualismo y eclecticismo un cierto desprecio hacia el rigor de leyes gramaticales sostenido por aquellos gramáticos que Sarmiento llegó a tildar de "gramaturgos"⁶.

3. El escenario de la página/

Simón Rodríguez, conocido maestro de Simón Bolívar⁷, se orienta decididamente al ideal económico y universalista del lenguaje de inspiración francesa, pues recoge especialmente de Gabriel Girard la descalificación de las lenguas que han puesto en la abundancia la riqueza del lenguaje. Girard desarrolla esta idea en su libro titulado inicialmente, *JUSTESSE DE LA LANGUE FRANCAISE* (1718), representativo del clasicismo francés. Un apoyo hacia esta postura la recibe Rodríguez del neo-hipocratismo ilustrado que traduce síntomas a signos. Dicha forma de equivalencia lo refuerza en su concepción de univocidad entre palabra e idea. De ahí le viene su interés por la concisión de los aforismos que forman parte de su manera de escribir y su admiración por el uso de este estilo en el *NOVUM ORGANUM* de Francis Bacon.

La discutida dicotomía que eleva el poder de la letra por sobre la supuesta debilidad de un habla sin respaldo racional, es retomada por parte de Rodríguez de modo ortográfico con el propósito de suprimir la rígida oposición establecida por algunos. Uno de sus recursos es aproximar la "entonación" a la "notación" y fundar la *comunicación social* esta vez en el espacio común de una *página de papel*. Si bien el gesto de Rodríguez es empirista, de algún modo supone un residuo de escritura no empírico instalado en el corazón mismo del habla fonética, dado que intenta recuperar su significado lógico de modo gráfico para darle legitimidad en el plano social.

La mayoría de sus escritos evidencian su pericia de tipógrafo, la que combinó con sus intereses pedagógicos y estéticos. La página de una *hoja de papel* cobra, así, la dimensión de un *escenario* en el que resaltan letras de distintos portes y tipos, cuyo propósito es el énfasis de conceptos e ideas. A tal recurso logográfico lo llamó el "arte de pintar las ideas". Es el estilo de escritura que exhibe en su libro *SOCIEDADES AMERICANAS* (1828), un escrito extravagante para la época, cuya escritura inicia en Valparaíso. En la primera página, el mismo le adelanta al lector con dejo irónico que su proyecto le parecerá "EXOTICO" como "EXTRAÑA" su ortografía. Ante el temor de excitar su "RISA" o "DESPRECIO", se defiende con un humor gráfico que anticipa el comic, anotando en letras minúsculas un refrán que decide escribir en francés en vez de hacerlo en latín: "rira bien qui rira le dernier"⁸.

Sin embargo, el editor de la edición venezolana de 1990, recomienda remitirse a las *OBRAS COMPLETAS* para admirar con mayor amplitud la composición tipográfica de las páginas de Rodríguez, debido a que en su última edición se emplean los recursos que son corrientes en la actualidad. Es paradójico que el paso del tiempo introdujera tantas variaciones a los propósitos de Rodríguez de darle a los signos presencia gráfica. Esta intención no desaparece en las reimpressiones pero se ajusta a las posibilidades de reproducción mecánica de la época, recalando con ello el poder de reconvertibilidad de los signos,

junto con el debilitamiento de su corporalidad o fuerza pictórica. Lo mismo ocurrió con los cambios ortográficos que buscaban respetar la pronunciación; la edición aclara que optó por abandonarlos para facilitar la lectura.

Tras las advertencias señaladas, transcribo una de las sentencias que mejor exhibe la economía recobrada de la que hablé al comienzo, referida a la relación entre un lector y la escritura corporalizada de su grafía en una página de papel. La sentencia es la siguiente:

“Leer es resucitar ideas sepultadas en el papel, cada palabra es un epitafio: llamarlas a la vida es una especie de milagro, y para hacerlo es menester conocer los espíritus de las difuntas o tener espíritus equivalentes que subrogarles; un cuerpo con el alma de otro sería un disfraz de carnaval y cuerpo sin alma sería un cadáver”

(SOCIEDADES AMERICANAS, pág. XXV)

El enjuiciamiento a la palabra “hueca” es una constante en sus escritos y esconde un inmoderado temor a la grafía inerte de las palabras. A la par de huecas, también es recurrente su metáfora de las “baratas” para referirse a discursos cuyas palabras se encuentran desfasadas de sus significados. Según Rodríguez, nunca se sabe el motivo de la aparición de estos insectos, destinados a ennegrecer los espacios, en este caso la hoja del papel. Las palabras abundantes lo remiten al barroquismo de algunos discursos públicos que no cobran vida porque coleccionan palabras carentes de ideas. En definitiva, es el cuerpo muerto el que se presenta alborotado y negro como efecto de su escisión. Pero no todo está perdido, ya que la difunta puede “resucitar” y recuperar su “alma” o, en menor grado, ser subrogada.

No podría acusarse a Simón Rodríguez de no tener escritura, él sabe cuáles son los efectos y oscuridades de las palabras, lo que no es común en muchos de quienes escriben. Aunque sus maestros inspiradores son los disciplinarios sensualistas e ilustrados (Condillac, Locke, D’Alamabert, Helevetius, etc.), sus recursos al escribir son teatrales y pictóricos. Enmarca a la teoría y al lenguaje bajo la legalidad del espectáculo teatral y pictórico. Insiste en recomendar que la enseñanza del lenguaje hablado sea practicada por un actor que puede marcar los tonos apropiados y reforzar la gestualidad aérea de las manos. En este sentido, podría reprochársele ser sobreactuado, pero no resistiría ser visto portando un disfraz carnavalesco. Tampoco podría decirse de él, como lo hace el innatismo cartesiano al que reprueba, que desconozca la piel lingüística de las ideas y se deshaga del soma de la letra fónica y gráfica. Todo lo contrario, temió ser juzgado de “LOCO” — como realmente ocurrió — por su *manera loca* y también *localizada*, — como se verá — de referirse a la verdad. A tal acusación él respondió con el refrán: “los niños y los locos dicen las verdades”. Puede apreciarse en la lectura de su textos, que las verdades que deseaba denotar podían tolerar la locura, pero no las bruscas oscilaciones de fachada que pudieran contradecirla.

Asimismo, la “vida” de las palabras que es común leer en las demarcaciones relativas a lenguas muertas y vivas, en Rodríguez se asocia a una investidura pictográfica que, en vez de la marca o el color de la superficie, es relación de forma y contraforma. De este modo, el significado de la verdad buscada por



Rodríguez posee un carácter *topológico* más que eidético. Quien “escribe pintando” — dirá — repara en las circunstancias, ya que es el “fondo” el que da efecto a la pintura. El ejemplo militar que ofrece para graficar su preferencia por la pintura puede entenderse bien en las circunstancias chilenas: “un soldado matando a otro, en campo desierto, representa un *asesino* — en el campo de batalla es un *guerrero*”¹⁰.

Este énfasis perspectivo, nos hace saber que la palabra vivificada carece de la intimidad que podría suponérsele; sale de sí para significarse. Depende de la palabra vecina, también de la más alejada, incluso de la no dicha y del mundo en el que circula. En tal sentido, “la vida” que la palabra de diccionario es capaz de recuperar, la consigue saliendo del aislamiento de colección en el que habita. Debe negar esa forma de atomización que no le permite el contagio con el afuera. Curiosamente, para “vivir”, la palabra tiene que perder la identidad inerte que le daba un lugar preciso en una página preestablecida según el ordenamiento del abecedario, para empezar a circular sin lugar propio; es decir, obteniéndolo circunstancialmente en una lógica de relocalización. De este modo, cual Lázaro, la palabra resucitada se pone en movimiento, anexándose una y otra vez aquí y allá.

Será más bien en ciertas formas de *ligazón* del lenguaje en donde Rodríguez pondrá los límites para hablar de las palabras con las metáforas de la “vida,” la “defunción” y los “disfraces”. En todo caso, subyace una oposición no explicitada en sus demarciones. Es la que existe, de un lado, entre lo que ciertas corrientes modernas entienden por lógica y las consiguientes prescripciones para establecer significados con su respaldo y, de otro lado, los que se apoyan en los numerosos tropismos que participan en las conmutaciones, traslados, puestas de relieve, fijaciones de equivalencias o condensaciones.

Como nos han hecho saber desde antaño los retóricos, los tropos son los que por uso, por arte, por pathos, indecibilidad o deseos inconscientes, según Freud y Lacan, han sido acusados de oscuros, enigmáticos o tramposos. En vez de los tropos vulgares y arbitrarios consagrados por el uso, los modernos han querido resaltar relaciones conceptuales de orden denotativo, para producir pedagógicamente una comunidad interconectada por nexos normativos.

Descartes y Kant resaltaron al concepto y pusieron a la palabra como acompañante externa. Sin embargo, la palabra no es un simple signo o vestuario, como dice Merleau-Ponty; es “emblema” y “cuerpo”, tal como en la música los sonidos no son solamente signos, ella está ahí, al igual que en el escenario la actriz es indisociable de su encarnación¹¹. La devoración de los signos sensoriales por parte del pensamiento racional, tiene en Rodríguez una recuperación. Para él, como se dijo, el pensamiento deja de ser un hecho de conciencia inmaterial y pasa a ser un lenguaje sensorial, *un espaciamento* que unifica la dualidad de lo que él denomina “cuerpo” y “alma”, es decir, signo y significado. Para salvar esta correspondencia como de caja rusa, no está dispuesto a aceptar que la relación lenguaje/mundo pueda ser siquiera remotamente arbitraria. Su adhesión al pensamiento francés le proporciona las

reglas de una política económica de la lengua para jerarquizar sus signos de acuerdo a reglas lógicas generales deslocalizadas y necesarias y forzar, si se da el caso, la subsanación de dicho descalce. Paradójicamente, su escritura es descalzada respecto a sus pretensiones y nunca pudo suprimir ese abismo que él enfrentó, como dije antes, *locamente* y con la risa del que *rie último*. [*Nunc est bibendum*].

NOTAS

¹A modo de traducción del *dasein* de Heidegger, Lacan designa al “sujeto hablante” con la palabra *parlêtre*: condensación de la palabra “ser” (fuera del sujeto y fuera del lenguaje) y el lenguaje que se despliega como negatividad.

² Forma parte de la inspiración de Descartes la creencia que tuvo la cultura medieval en el innatismo de una gramática universal de proveniencia divina. Como se sabe, Dante es un ejemplo de poesía restauradora, asimilable en cierto modo al hebreo adánico, que pretende compartir formas locutorias con Dios.

³ Como recalca Andrés Bello en su GRAMÁTICA (1847), su intención es dirigirla “a mis hermanos, los habitantes de Hispano-América”. Enfatiza, también, el sentido de la comunicación como forma de “vínculo de fraternidad” y la necesidad de “nuevos signos para expresar nuevas ideas”. Ver Tomo IV de las OBRAS COMPLETAS DE ANDRÉS BELLO, Caracas, 1951, Prólogo, pág.11.

⁴ El *Facundo* de Sarmiento (1845) es el poema de esa traducción, en donde, pese a todo, se acepta la falta de fijeza del lenguaje como designio de una realidad móvil.

⁵ Ver Juan de Valdés, DIÁLOGO DE LA LENGUA, Madrid, Colección Austral, reedición, 1954, p. 15.

⁶ Acerca de algunos de estos debates, ver Arturo Andrés Roig, “Política y lenguaje”, en PENSAMIENTO SOCIAL Y POLÍTICO IBEROAMERICANO DEL SIGLO XIX, ediciones Arturo Andrés Roig, Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía Madrid, Trotta, 200.

⁷ A Simón Rodríguez se lo llamó “filósofo cosmopolita” por sus viajes (Jamaica, Estados Unidos, Francia, Suiza, Austria, Polonia, Rusia, Italia, Austria, Rusia, entre otros. En América, viaja por Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Chile, Bolivia) y por el conocimiento y la práctica de varias lenguas.

⁸ Conservo la gráfica que ha sido medianamente respetada por sus editores, en un acto — como dicen — : “facilitador” que termina por restarle fuerza al libro. Ver Simón Rodríguez, SOCIEDADES AMERICANAS, Caracas, B. Ayacucho, 1990, p. 5.

⁹ Ibid., pág. XXIX.

¹⁰ La cita proviene de OBRAS ESCOGIDAS SIMÓN RODRÍGUEZ, Tomo II, Colección libros Revista Bohemia, Caracas, 1985, pág.223. (Las cursivas de esta cita son del texto y no mías, lo mismo que el guión).

¹¹ Ver Merleau-Ponty, PHÉNOMÉNOLOGIE DE LA PERCEPTION, Paris, Gallimard, 1945, pp. 212-213.



Girondo: celebración y desertización del mundo

por VÍCTOR SOSA

Cuando aparece VEINTE POEMAS PARA SER LEÍDOS EN EL TRANVÍA, de Oliverio Girondo, ya soplaban en la poesía iberoamericana aires de revuelta. Era 1922, el año en que Vallejo publica TRILCE, que, obviamente, pasaría inadvertido en su momento para transformarse, con el paso del tiempo, en una de las referencias obligadas de las más radicales propuestas poéticas del siglo en lengua castellana. Ese mismo año acaecía la Semana de Arte Moderno, en São Paulo, que daba lugar al llamado modernismo brasileño, movimiento que adaptaba las vanguardias europeas — sobre todo el futurismo — al contexto sudamericano. También, nacía en ese entonces el ultraísmo argentino — Girondo sería un colaborador entusiasta de la revista *Martín Fierro*, órgano de difusión de dicho grupo — y, en México, la aventura estridentista estaba en pleno apogeo. Huidobro tenía publicado gran parte de sus libros de raigambre cubista y era venerado en España por los integrantes del ultraísmo, aunque faltaba casi una década para que viera la luz su indiscutible obra maestra: *ALTAZOR*. Apollinaire había muerto en 1918 a causa de una herida de guerra, pero su legado y su enorme resonancia se expandía por todo el territorio de la poesía moderna. *LA PROSA DEL TRANSIBERIANO*, de Cendrars era una referencia obligada para entender los derroteros de una poesía acorde con la época. Dadá ya era cosa del pasado y el surrealismo una palpable inminencia que cambiaría, a partir de 1924, la noción de escritura y de arte en el siglo XX.

LOS VEINTE POEMAS de Girondo abrevaban en dichas fuentes pero, sobre todo, en las llamadas greguerías de Ramón Gómez de la Serna. Imágenes y humor, hipérbole de una vida citadina cotidiana que, a través del absurdo, descubre el asombro. Nada más alejado de lo sublime de estirpe romántica. En efecto: “Ningún prejuicio más ridículo que el prejuicio de lo SUBLIME”, escribe en el epígrafe de su primer libro *Girondo*. Se trataba de otra cosa, de buscar el asombro de lo poético en las trajinadas calles urbanas, en la explosión de ritmos geométricos y contrastados, en el bullicio optimista de los cafés, los tranvías y la desahogada vida mundana. Es cierto, como ha dicho Guillermo Sucre, “en términos pictóricos, estaría más cerca del fauvismo que del cubismo”, porque se impone, en este primer *Girondo*, una necesidad expresiva, colorística, acompañada de una insaciable hambre de mundo que dista mucho de cualquier tipo de preocupación formal o de arquitectura lingüística. Por ejemplo: “Con sus caras pintarrajeadas, los edificios saltan unos encima de otros y cuando están arriba, ponen el lomo, para que las palmeras les den un golpe de plumero en la azotea”; “en un quinto piso alguien se crucifica al abrir de par en par una ventana”; “con un brazo prendido a la pared, un farol apagado tiene la visión convexa de la gente que pasa en automóvil”; “junto al cordón de la vereda un quiosco acaba de tragarse a una mujer”; “De repente: el vigilante de la esquina detiene de un golpe de batuta todos los estremecimientos de la ciudad, para que se oiga en un solo susurro, el susurro de todos los senos al rozarse”; “Palmeras, que de noche se estiran para sacarle a las

estrellas el polvo que se les ha entrado en la pupila". Imágenes fuertes, festivas, llenas de admiración y devoción por el mundo. Girondo celebra el incesante acoplamiento de las cosas, a veces, con una excesiva ingenuidad, siempre, con una incuestionable autenticidad.

CALCOMANÍAS, aparecido en 1925, sigue la misma línea que su primer libro. Se trata de poemas de viaje que describen ciudades de España: Toledo, Madrid, Sevilla, Gibraltar. En un poema dedicado a su amigo Gómez de la Serna leemos: "Ceñidos en sus capas, como toreros, / los curas entran en las peluquerías / a afeitarse en cuatrocientos espejos a la vez, / y cuando salen a la calle / ya tienen una barba de tres días". Multiplicidad, aceleración, espacio y tiempo trastocado, pero, prevalece el golpe de efecto, el abuso de un ultraísmo demasiado frontal, de fachada, que impacta sin ahondar, sin abrir el discurso poético a diferentes posibilidades interpretativas. Hay una ausencia de ambigüedad en estas CALCOMANÍAS que encierra a los poemas de viaje en un frontispicio de postal agotado en su propio y limitado recurso. Habrá que esperar a ESPANTAPÁJAROS, de 1932, para entrar en la zona del asombro y en el inicio de la madurez poética del autor. También entramos en la zona del lenguaje. El primer poema del libro está realizado a la manera de un caligrama que dibuja la forma del espantapájaros, abordando, ahora sí, el tema del ser y del saber, el tema del yo poético o autoral que se interroga, que duda, que pasa de la fascinación por el mundo exterior a la sorpresa siempre renovada de un mundo interior donde habita la multiplicidad del ser en contradicción constante con sus partes. En la medida en que Girondo descubre esos laberintos, se va adentrando en los meandros insaciables del sentido y de la palabra como vehículo del mismo. Indagar en el sentido es, de muchas maneras, encontrarse a cada paso con el sinsentido, con el absurdo que subyace detrás de toda lógica, de toda ley, de todo sentido común:

"Abandoné las carambolas por el calambur, los madrigales por los mamboretás, los entreveros por los entretelones, los invertidos por los invertebrados. Dejé la sociabilidad a causa de los sociólogos, de los solistas, de los sodomitas, de los solitarios. No quise saber nada con los prostáticos. Preferí el sublimado a lo sublime. Lo edificante a lo edificado. Mi repulsión hacia los parentescos me hizo eludir los padrinazgos, los padrenuestros. Conjuré las conjuraciones más concomitantes con las conjugaciones conyugales. Fui célibe, con el mismo amor propio con que hubiese sido paraguas. A pesar de mis predilecciones, tuve que distanciarme de los contrabandistas y de los contrabajos; pero intimé, en cambio, con la flagelación, con los flamencos."

Girondo desactiva el sentido semántico de la oración para posibilitar un sentido que se procrea por parentesco homofónico, por clonación de vocablos, por imantatoria ilación de prefijos, por deslizamientos metonímicos. Pero no se trata de una disparatada poética del no-sentido, de un angustiado autismo autoral o de un discurso abstracto, puramente sonoro o formal. Se trata, más bien, de insuflarle a la palabra un nuevo sentido, el sentido de la contradicción y la contrariedad existencial. No nos engañemos: ESPANTAPÁJAROS es un libro cargado de sentidos: dramáticos, metafísicos, poéticos, y de ese otro,

ineludible en casi toda la obra de Gironde: el sentido del humor. Humor, a veces, negro. Humor como disociación, como subversión, como eficaz herramienta para desmontar no sólo aquellos mecanismos que rigen el lenguaje operativo, transaccional, de la vida cotidiana, sino los que regían el comportamiento poético — el canon de las metáforas hermosas, de lo sublime, en suma, de lo socialmente aceptado como poético. Pero para llegar a este punto hay, primero, que descondicionarse del yo como noción de integridad, de inalterable condición única, de individualidad y personalidad:

“Yo no tengo una personalidad; yo soy un cocktail, un conglomerado, una manifestación de personalidades.

(...)

¿Qué clase de contacto pueden tener conmigo — me pregunto — todas esas personalidades inconfesables, que harían ruborizar a un carnicero? ¿Habré de permitir que se me identifique, por ejemplo, con ese pederasta marchito que no tuvo ni el coraje de realizarse, o con ese cretinoide cuya sonrisa es capaz de congelar una locomotora?

(...)

Mi vida resulta así una preñez de posibilidades que no se realizan nunca, una explosión de fuerzas encontradas que se entrechocan y se destruyen mutuamente. El hecho de tomar la menor determinación me cuesta un tal cúmulo de dificultades, antes de cometer el acto más insignificante necesito poner tantas personalidades de acuerdo, que prefiero renunciar a cualquier cosa y esperar que se extenúen discutiendo lo que han de hacer con mi persona, para tener, al menos, la satisfacción de mandarlas a todas juntas a la mierda.”

Contradicción, sí, pero vital. Lucha interior que es, también, conquista de lo múltiple, ecuaníme aceptación de esa condición moderna de un yo dividido, fracturado, astillado entre la necesidad y el deseo, entre la razón y lo inconsciente, entre el mundo exterior y el tan hondo como laberíntico mundo de la mente. Sin embargo, no hay pesadumbre en Gironde, todavía. La constatación de los contrarios y de los sentimientos encontrados da pie a querer serlo todo, a propiciar un estado de permanente metamorfosis: “¡Qué delicia la de metamorfosearse en abejorro, la de sorber el polen de las rosas! ¡Qué voluptuosidad la de ser tierra, la de sentirse penetrado de tubérculos, de raíces, de una vida latente que nos fecunda... y nos hace cosquillas!” Aún, la escritura, está llena de mundo. Y llena de erotismo. La mujer — la mujer que vuela — deja su huella sobre el maravillado universo de Gironde, pero no se desvincula, en su vuelo, de lo contingente y cotidiano: “Desde el amanecer volaba del dormitorio a la cocina, volaba del comedor a la despensa. Volando realizaba sus compras, sus quehaceres. ¡Con qué impaciencia yo esperaba que volviese, volando, de algún paseo por los alrededores!” En ese coloquialismo maravillado, en esa intemperie profunda, múltiple, contradictoria, se encuentra ubicado *ESPANTAPÁJAROS*, un libro que culmina y ahonda la celebración del mundo y la fiesta de los sentidos; un libro que, también, prefigura lo que he llamado la *desertización* del mundo en la escritura de este autor que se irá perfilando en *PERSUASIÓN DE LOS DÍAS*, de 1942, y verá su dramática culminación en esa cumbre y ocaso de una trayectoria: *EN LA MASMÉDULA*, publicado

en 1956.

Abandoné las sombras,
 las espesas paredes,
 los ruidos familiares,
 la amistad de los libros,
 el tabaco, las plumas,
 los secos cielorrasos;
 para salir volando,
 desesperadamente.

Así comienza "Vuelo sin orillas", primer poema de *PERSUASIÓN DE LOS DÍAS*. Desde ese comienzo, que ya postula un orden de signo negativo, se prefigura lo que vendrá: un ejercicio de culpa en la carencia, en la falta, en el adeudo ante la vida; un ajuste de cuentas consigo mismo, una expiación por la palabra: "Aquí estoy, / ¡Azotadme! / Merezco que me azoten. // No lamí la rompiente, / la sombra de las vacas, / las espinas, / la lluvia; / con fervor, / durante años; / descalzo, / estremecido, / absorto, / iluminado." Girondo finaliza así la celebración del mundo e inicia la entrada en el desierto: "Arena, / y más arena, / y nada más que arena. // De arena el horizonte. / El destino de arena. / De arena los caminos. / El cansancio de arena. / De arena las palabras. / El silencio de arena." Desertización que se aúna con la deserción, con la desmaterialización del mundo y la huída de lo tangible de las cosas, de su concomitante principio del placer que nos acerca — o nos acercaba, al menos, en *ESPANTAPÁJAROS* — al principio — y a la finalidad — del asombro. Se eclipsa el asombro ahora, se va, se evade de la escena, como "Se fue el pasto, / el arroyo. / Se fueron los caballos. / Los árboles, / la casa, / los caminos se fueron. / La costa ya no estaba, / ni la mar, / ni la arena." Paralelamente a esta pesarosa pérdida de realidad se produce, también, un adelgazamiento del lenguaje, una contención de la palabra poética, un ritmo árido y entrecortado en el laconismo de los versos. Lejos quedó la proliferante selva de vocablos, lejos la lúcida y lúdica alegría expansiva, lejos el humor profiláctico y desacralizador. Desencantado, Girondo gira "adentro del estruendo, / hundiéndose en el abismo, / en una pira enorme / de expiación, / de exterminio." Giros en descendente espiral hacia la sima, hacia la angustiante indiferenciación de las formas, hacia la disolvente nada sinónimo de muerte. Como señala Guillermo Sucre, se producen dos ausencias en *PERSUASIÓN DE LOS DÍAS*, una es la del erotismo y otra es la de la metáfora. Pero ya en *ESPANTAPÁJAROS* la metáfora, en un sentido estricto, no tenía mayor importancia; lo que sí seguirá teniendo cada vez más importancia será el ritmo, las aliteraciones, los malabares homofónicos e, incluso, arribando a su último libro, *EN LA MASMÉDULA*, los neologismos, las invenciones de vocablos, la creación de un lenguaje silábico y sonoro sobre la nada del mundo, o de la página.

Libro clave en la obra de Girondo y en la poesía latinoamericana, *EN LA MASMÉDULA* no es un experimento formal con el lenguaje, es una experiencia límite dentro de éste. En ese sentido, Girondo está más cerca del Vallejo de



TRILCE que del Huidoboro de ALTAZOR. Se trata del ser inmerso en un hacer; se trata de un querer asirse imposible en la descomposición de lo creado, en ese “fofo fondo”, en esa “viva mezcla” de la vida. La mezcla, el argamasa — “almamasa”, dice Gironde — que une lo real con lo real y que hace posible el edificio de las palabras. Al sustantivar la mezcla, al ser ésta el sujeto de su discurso, Gironde diluye el orden material del mundo — de ambos mundos, el del poema y el del inasible mundo fenoménico. Queda, entonces, el páramo y los “inconsistentes tropos”, queda la ausencia de la esencia o la sosegada ilusión que ésta nos depara: Toco / toco poros / amarras / calas toco / teclas de nervios / muelles / tejidos que me tocan / cicatrices / cenizas / trópicos vientres toco / solos solos / resacas / estertores / toco y mastoco / y nada / (...) qué nada toco / en todo”. Rítmica percusión hilada en esa totalidad de la nada. Golpes silábicos encabalgados para nombrar el vacío, para enfatizar la deserción del mundo. Gironde lucha contra la nada, se contorsiona, espasmódico, en el abismo, no se rinde a la blanca mudez que depara lo ausente. Pero si impera lo informe, si lo que se impone es el pantanoso “miasma” invertebrado, entonces el poeta plasma neologismos, palabras compuestas encaminadas a potenciar el sentido o a disolverlo en el maremagno de un lenguaje violentado, convulso, hipertenso: “noctivozmuzgo”; “olavecabracobra”; “lubidulia”; “goloci-dalove”; “bisvidita”; “plurinterruido”; “reberberalibido”; “lorosimio”, e incluso el vocablo que da título al libro: “masmédula”. Sin embargo, el sentido no desaparece aunque la palabra padezca una hibridación semántica similar a la que podría suceder en un cuadro de Salvador Dalí, donde las formas se detonan en una incesante metamorfosis visual — y recordemos que el poeta también era pintor con un marcado influjo surrealista. Gironde demuestra que el sentido — al menos en la poesía — va más allá de la simple función semántica de los vocablos; que el sentido, incluso, se encuentra en el desorden, en el aparente caos indiferenciado. Saúl Yurkievich lo vio con claridad cuando escribió que “El problema expresivo de Gironde es muy contemporáneo: reglar el desarreglo sin arreglarlo, o sea representar la destrucción a través de construcciones verbales eficaces que no creen entre medio y mensaje una heterogeneidad disparatada y debilitadora, comunicar el caos sin armonizar, sin concertar excesivamente los signos y sin extremar el grado de entropía para que no se pierda la imagen estética. Los poemas que dicen la desintegración, los poemas que transmiten la descomposición están materialmente amalgamados por la orquestación sonora que Gironde les imprime, por los vecinamientos fónicos, por la concertación rítmica, por esa lengua musicalizada...” Después de todo, la poesía es comunicación estética, es un cantar y un contar simultáneo. Incluso en sus momentos más crípticos, más desolados y asfixiantes — y pienso en Celan, en Vallejo, en Beckett —, la poesía comunica y coyunta; dice, a veces, sin decir; ilumina de manera negativa — el “negro sol” de Nerval — el mundo de lo invisible. En uno de sus pocos poemas amorosos de este período, Gironde establece esa relación de sentido entre líneas, entre la invención y la cópula de los vocablos:

Mi lu

mi lubidulia

mi golocidalove

mi lu tan luz tan tu que me enlucielabisma
 y desentretelura
 y venusafrodea
 y me nirvaná el suyo la crucis los desalmes
 con sus melimeleos
 sus eropsiquisedas sus decúbitos lianas y dermiferios limbos y gormullos
 mi lu
 mi luar
 mi mito
 demonoave dea rosa
 mi pez hada
 mi luvisita nimia
 mi lubísnea
 mi lu más lar
 más lampo
 mi pulpa lu de vértigo de galaxias de semen de misterio
 mi lubella lusola
 mi total lu plevida
 mi toda lu
 lumía



Girondo juega hasta en los momentos de mayor seriedad y dolor. Se entrega al miasma y amasa las palabras con un sentido musical irrefrenable. El erotismo no se ha perdido totalmente, se ha transfigurado; la metáfora o la imagen impactante de sus primeros libros ultraístas a cedido el terreno a la potenciación de esos "supervocablos" — al decir de Enrique Molina — que construyen una galaxia verbal inédita en nuestra lengua. Girondo prefigura la poesía concreta, pero su motivación es otra. El argentino no abandona la emoción para establecer una objetualidad de las palabras, ni niega el tan vilipendiado yo poético hacia una gélida pureza de la forma. Si *EN LA MASMÉDULA* es el fin de una caída en espiral, es, también, la coronación de ese personal viaje hacia el abismo. Viaje de la experiencia y de la expresión. Última estación en la aventura poética vanguardista acaecida en nuestra lengua.

L'ôlumen

par WILSON BUENO

(TRANSLUCINATION DE ISAAC DENTRAMBASAGUAS) *

Il est bien attestée par les premiers navigateurs lusitains l'apparition, à l'Ouest de la route atlantique des Indes — dans des eaux rarement fréquentées par les marins, étant donné leur haut danger — d'une créature (dans tout les sens du terme) extraordinaire: l'Ôlumen, monstre marin et aérien capable d'atteindre des hauteurs considérables et de revenir, intact, au fond des eaux, au moment où se précipite la nuit de la grande mer.

Il y a des registres de l'Ôlumen — connu par des argonautes génois comme *Aqualudus* ou, simplement, *Aqua!* (à la forme exclamative et interjective) — dans le journal de bord des marins espagnols terrifiés qui se heurtaient à lui quand ils s'éloignaient trop de leur flottille, notamment à la fin du XV siècle, époque signée par le mysticisme le plus cru et par l'ésotérisme le plus éperdu.

Si l'on croit aux chroniques lusitaines, il n'y a eu et il n'y aura jamais que l'Ôlumen (à l'aspect d'un impossible lézard transmué en dragon, animal transparent et couleur de l'eau) pour exhiber, triomphant, soit dans son fantastique vol ou dans sa plongée au fond des mers, son éclat de méduse, l'aveuglant cellophane à texture liquide et, dans son ventre, tel un proverbial miracle généreux, des boutons de fleurs et des coquillages, des poissons et géraniums, des imposantes raies, le mystère de toute une mer de sargasses.

Pris au gouvernail, les voiles gonflées en plein, tous les nœuds liés, même les navigants les plus habiles tressaillaient quand ils avaient le pressentiment — à la déroute, par l'agitation des cieux, semblable à une gigantesque tempête — de la proximité du monstre aux ailes formidables en rentrant dans la mer, aux brûlants crépuscules tout au long des Açores ou du Cap Vert.

Un spectacle que le cartographe lusitain Agamenão d'Acunha aura laissé fixé à jamais dans des rustres cahiers à dessin, quasiment ruinés aujourd'hui par l'œuvre du temps — un des trésors de la Bibliothèque de Lisbonne, dans des archives seulement accessibles après une lourde et presque insurmontable barrière critico-bureaucratique. Ceux qui sont arrivés là sont aussi face à la première inscription graphique de l'Ôlumen, là où l'on voit le monstre avec deux paires d'ailes, de taille immense, comme un continent avec la mer entière au-dedans.

C'est également ici, au cœur de la plus importante bibliothèque portugaise, que l'on peut déchiffrer un mystère qui remonte à l'origine même de l'Ôlumen:

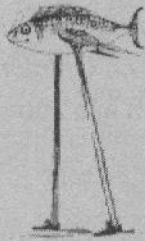
* *El presente traslape 'desde' el portugués (in Jardim Zoológico, Iluminuras, São Paulo, 1999), fue acometida en Olinda, antigua posesión francesa, luego portuguesa, posteriormente holandesa, otra vez portuguesa y, en fin, brasilera, en la primavera del 2000. NdT.*

la question, presque toujours laissée sans réponse dans les histoires de ses apparitions: pourquoi aucun bateau n'a jamais sombré et aucun marin n'est jamais mort, malgré toutes les brutales turbulences avec lesquelles le monstre d'eau et d'ailes se déplaçait dans ses ascensions et plonges.

Très simple: d'après Agamenōn d'Acunha, tant à ses allées aux cieux qu'à ses retours au fond de l'océan, l'Ôlumen — croyez sceptiques et néophytes, athées et tristes, enterrés vivants par l'inquiétante liquide étrangeté — ne faisait point de son, aucun bruit, rien n'altérait la surface calme des eaux. Fluide et cotonneux, léger et pur, il flottait, dans son essentielle délicatesse, la mer dans son ventre devenu nuage, diaphane, presque invisible, avec la grâce danseuse d'un rêve qui se lance au fond des eaux et qui se leve aux cieux dans une ascension de vent et brume.

La terreur de lui faire face était tellement forte que, émerveillés et affaiblis, les marins prirent coutume de ne plus fréquenter à nouveau la grande mer, épris d'une angoisse que les aliénistes de l'époque disaient être le vertige de quelqu'un qui aurait vu, en plein soleil, un monstre d'eau et de mélancolie. Des hommes rudes commençaient à redouter le plus tendre lézard, ce qui constituait, cela va sans dire, suprême déshonneur — parfois même puni par la mort.

Il y a encore des récits qui témoignent que dans des nuits cauchemardesques — nuits vieilles aujourd'hui de plus de cinq siècles — les navigants, en rêvant à haute voix, déliraient en appelant sans cesse, dès leurs litières, l'Ôlumen, de merveille: "ô merveille", "ô *merveille*", ô *merveille*"...



Henry Michaux en la revista SUR y en el sur

por CARLOS BARBARITO

1930 y 1992. Entre estos años transcurre la existencia de la revista *Sur*, fundada por Victoria Ocampo. Es imposible, sea como fuese la ideología que cada uno profesa, dejar de lado a esta revista al hablar de la historia de la literatura argentina del siglo pasado. Ecléctica, elitista, según muchos, adherida a *ciertas formar decadentes de la cultura humanista europea*, según algún artículo aparecido en el ya extinto diario *La Opinión*, la importancia de *Sur* es de una envergadura tal que no admite, ni aún entre sus peores detractores, ni el más mínimo gesto de indiferencia.

Es sabida la profunda, íntima relación de Victoria Ocampo con la intelectualidad francesa de su tiempo: Paul Valéry, Anna de Noailles, Le Corbusier, Drieu de la Rochelle, Jules Supervielle, entre otros¹. Con varios de ellos mantuvo una vasta correspondencia. Incluso de la Rechelle y Supervielle formaron parte del primer *consejo extranjero*, integrado además por Alfonso Reyes, Leo Ferrero, Ortega y Gasset, Waldo Franck, Ernest Ansermet, diferenciado de un *consejo de colaboración* compuesto por argentinos (Borges, Bullrich, Girondo, González Garaño, Mallea, María Rosa Oliver y Guillermo de Torre). Tampoco puede dejar de citarse a la *Editorial Sur*, fundada en 1933, donde fueron publicados libros de Malraux, Jean Genet, George Bataille y, de quien me ocuparé de ahora en más en este trabajo, Henri Michaux.

Ya en el número 3 de la revista, aparecido en el invierno de 1931, se publican poemas del poeta belga en traducción de G. De T. (Guillermo de Torre), con el título general de *Bajo el faro del miedo*². En el 25, de octubre 1936, se transcribe su *Búsqueda de la poesía contemporánea*, conferencia que el poeta diera, en el local de *Sur*, en Buenos Aires, el 23 de setiembre de ese mismo año. Entre otros conceptos, Michaux sostiene:... *La poesía no es ya el arte de hacer versos, es un modo de ser sagrada y se hace de ella una religión. El término no es demasiado fuerte. Es verdad que en nuestra época todo movimiento tiende a eso, y que comunismo y fascismo, por ejemplo, nos preparan una guerra de religión. El motivo está quizá en ese impulso que otrora llevaba al hombre a sagradas metas y ahora refluye hacia credos puramente humanos: políticos, sociales e individuales, en los cuales no hay mucha ocasión*

¹ Incluso, en el número 6, del otoño de 1932, se publica un texto de Antonin Artaud, *El teatro alquímico*, escrito muy poco antes, en setiembre de ese año.

² Transcribo uno de los poemas:

Alcanzaré para terminar un país de sonrisas / Ya una brisa hecha de caricias me llevan hacia él / Se me invita, está ahí, me esperan, se sabe que llego. // Porvenir, puesto que debes, puesto que vas a invadirme, / Lleguemos a tiempo, escucha, más de prisa, acércate, atráeme. / Porvenir, puesto que debes, puesto que vienes... (Mi porvenir).

de hallar a la vez exaltación sobrehumana y satisfacción. Este dicho mío no es por otra parte necesariamente de un deísta. El sólo hecho de que la humanidad haya rezado durante miles de años — si es verdad que la función hace al órgano — haría imposible que se quedara ahora prácticamente irreligiosa sin un gran malestar y una exacerbación de sus deseos. El hombre reconstituye lo divino como puede... En el número siguiente, se da a conocer *Henri Michaux o el viajero perseguido*, de Pierre Hourcade, escrito en São Paulo en agosto de 1936. Aquí el autor dice que Michaux no es un viajero sino dos y que el más auténtico de los dos es el que viaja incógnito.

Lo dicho, Michaux, por esos días, se encuentra en Buenos Aires. Ya ha publicado *ECUADOR* y *UN BÁRBARO EN ASIA*, entre otros libros³. Borges, quien sitúa la visita del poeta a la capital argentina hacia 1935, afirma: ...Lo recuerdo como un hombre severo y sonriente, muy lúcido, de buena y no efusiva conversación y fácilmente irónico. No profesaba ninguna de las supersticiones de aquella fecha. Descreía de París, de los conventículos literarios, del culto, entonces de rigor, de Pablo Picasso. Con pareja imparcialidad, descreía de la sabiduría oriental... Solía asombrarnos con noticias tristesísimas de Bolivia, donde había residido un tiempo. Por aquellos años no sospechaba lo que el Oriente le daría, o de manera misteriosa, ya le había dado. Admiraba la obra de Paul Klee y la obra de Giorgio de Chirico. A lo largo de su larga vida ejerció dos artes: la pintura y las letras, En sus últimos años las combinó. La noción china y japonesa de que los ideogramas de un poema se componen no sólo para el oído sino también para la vista, le sugirió curiosos experimentos. Como Aldous Huxley exploró los alucinógenos y penetró en regiones de pesadilla que inspirarían su pincel y su pluma...⁴

En el número 24, de setiembre de 1936, se dan a conocer en la revista dos textos. Uno, de Jules Supervielle y otro, de Michaux. Ambos leídos en el Congreso Internacional de los P.E.N. Clubs que se celebrara por aquellos días. El asunto era *El porvenir de la poesía* y, entre otros conceptos, Michaux dice: ... No, el poeta no hace que en la poesía ocurra lo que él quiere. No se trata de voluntad ni de buena voluntad. El poeta no manda en su propia casa. Tampoco está en nuestro poder trasladar a voluntad la conciencia a la subconciencia, ni desligarla. Tampoco está en nuestro poder hacer que la realidad entre en el ensueño, o el día en la noche. No basta observar caballos de día para soñarlos de noche, infaliblemente; no basta proponerse soñarlos para que acudan. No hay un medio seguro de provocar la aparición de seres en el sueño. No basta la voluntad ni la inteligencia...

En diciembre, en el número 27, Gervasio Guillot Muñoz publica *La agudeza disociativa de Henri Michaux*, palabras de presentación a la conferencia que

³ *ECUADOR*, 1929; *UN BÁRBARO EN ASIA*, 1932

⁴ Borges, Jorge Luis. Prólogo a *UN BÁRBARO EN ASIA*, 1985. La traducción también es de Borges.

el poeta diera, el 6 de noviembre, en la Sociedad Hebraica Argentina de Buenos Aires. De nuevo, se habla en este escrito de *la doble personalidad, o más bien personalidad múltiple*, de Michaux. Cito algunos párrafos de Guillot Muñoz porque me parecen adecuados para conocer un poco más la compleja constitución mental del poeta: ... *la sucesión de varios yo implica la **multiplidad** de la personalidad y al mismo tiempo su **unidad** integrada por una serie de yo polifacéticos que están en interdependencia unos respecto de otros. Además, ¿es seguro acaso que esos yo actúan sucesiva [y] no simultáneamente?... Esa especie de concilio mágico que nos revela Michaux es una experiencia introspectiva, expresada en forma simbólica, acaso con un sentido dramático, impuesta por el diálogo... Una disociación del yo, una disociación de las etapas discursivas o de los diferentes yo razonadores, escalonados en el tiempo... También dice: ... El sentido de la fragmentación, de la desintegración, es muy frecuente en Michaux: diversos yo, diferentes trozos de ciudades, de mares, de espacio, como si se tratara de un mundo desmontable. De la estadia y aventuras de Michaux en tierras sudamericanas nos habla, entre otros, René Bertelé: ...Quito, "pays maudit d'Equator", l'impressionne un moment. Il répète ce mot, "Quito", mais là encore il doit faire effort pour accepter une réalité liée artificiellement à celle de deux syllabes, qui le déborde, le dépasse, lui échappe à chaque instant :*

« Quito est derrière cette montagne. »
 Mais qu'y a-t-il derrière cette montagne ?
 Quito est derrière cette montagne.
 Mais que verrai-je derrière cette montagne ?...

Más adelante, dice Bertelé: ... *Après une traite épuisante à travers les Andes, les monts d'Equateur, les forêts du Brésil, toujours aiguillonné par ce besoin du difficile, de l'absolu, de l'exceptionnel qui poussera toute sa vie Henri Michaux à aller « plus loin », à exiger plus des hommes, des livres, des paysages — ivre de fatigue, de faim, de soif, piqué, brûlé, trempé, éreinté, il arrive enfin un 15 décembre à Para, à l'embouchure de l'Amazone, et note seulement : « Para, Para... Rien n'apparaît... Mais où est donc l'Amazone? se demande-t-on, et jamais on en voit davantage... Je n'ai donc pas vu l'Amazone, je n'en parlerai donc pas »*⁵

En el número 37, octubre de 1937, se publica *Aventuras*, escrito ya de regreso en París poco antes⁶. Trece años más tarde, en la edición triple 192/194, octubre-noviembre-diciembre de 1950, en conmemoración de los 20 años de la revista, se reproduce una fotografía tomada durante el Congreso de los P.E.N, ya citado con anterioridad. Se observa a Michaux mientras escucha, en

⁵ Bertelé, René. En: Henri Michaux, 1949.

compañía de Maritain y Zweig, a Emil Ludwig hablar sobre los asesinatos antisemitas cometidos por los nazis en Alemania.

En las palabras preliminares de Lysandro Galtier a una antología de Michaux, publicada por la desaparecida Editorial Fabril, Buenos Aires, en 1971, hay un párrafo que me parece adecuado para cerrar este pequeño escrito. Cito de memoria, con riesgo de equivocarme. Estando Michaux en la capital argentina, y ante la solicitud de que posara para una fotografía, se negó y luego dijo: *Es que ya no dependo de mis rasgos.*

⁶ Transcribo la parte 1:

Al gigante que hacía crujir entre los dientes mi pierna a lo lejos, lo miraba yo con atención, tratando de no dejarme invadir por los prejuicios.

Aquella pierna, bien extendida en mis rodillas, y que él se llevaba de cuando en cuando a la boca y colocaba luego sobre sus rodillas, yo la veía mucho mejor que nunca, que cuando la llevaba todavía en el muslo.

En este sentido me sentía satisfecho.

La pierna parecía, sin embargo, con creciente sorpresa de mi parte, extremadamente chata. Tenía mucho de plegadera, de esas hermosas plegaderas de asta, de corvadura sabia y delicadamente concebida.

Con todo, considerando la manera tan común y tan natural que el gigante tenía de comerla, me sentía triste, no podía evitar una sincera melancolía...

Notes transatlantiques sur la poésie dans et hors de l'objet

por FLORENT FAJOLE

Nous en sommes encore à différencier ce qui, dans l'immensité du champ poétique, relève ou non de l'expérimentation. Beaucoup sont ceux, parmi les expérimentaux, à avoir réclamé la nécessité du glissement, afin que disparaisse une particule et que le genre puisse enfin digérer sa multiplicité. Malheureusement, il faut encore préciser avec le risque que cela comporte; préciser là où les frontières ont été ébranlées. Il s'agit d'une contradiction évidente que nous avons bien du mal à combattre. Il faut donc rappeler quelques propositions. Et tenter de les mener plus loin encore. J'écrirai ici sans rentrer dans des querelles d'influences; prenons les références comme elles viennent : des références pour dissoudre leur pouvoir d'autorité. Dans l'ensemble du panorama que nous offre l'esprit *déviacionniste* (auquel Pierre Restany a consacré toute son énergie) au XX^e siècle, il existe quelques lignes directrices, suffisamment élastiques pour avoir à défendre une école de pensée plutôt qu'une autre.

Tout d'abord, un principe d'ouverture, ensuite différentes conditions de son ouverture, où placer la rupture épistémologique ? La question, redondante, dans les sciences sociales et humaines, existe également dans la pratique artistique. En sorte, cela revient à demander : qu'allons-nous garder de l'ancien modèle, du cadre, de la page, de la sculpture, ou de l'édifice, etc. ? Si les artistes ont su rompre avec des termes devenus usuels, si habituels qu'ils définissaient déjà dans le sens commun une réalité constante, c'est que les mots ne sont jamais que des concepts dépourvus de toute essence.

L'erreur fondamentale consiste à figer les mots à une représentation, à un concept. John Cage ne disait rien d'autre lorsqu'il affirmait que *le seul problème avec les sons, c'est la musique*. Ainsi, si l'on parle d'ouverture, nous devons partir d'un postulat posant la matérialité de toute chose, en opposition à l'idéalité de toute chose. Il devient alors possible d'employer le terme de concert pour désigner la présentation d'*œuvres ouvertes* en public. Nous assistons à un concert de sons, comme le suggérait le titre d'une manifestation, *Rumori alla Rotonda*, à laquelle participèrent John Cage, Leopoldo La Rosa, Juan Hidalgo et Walter Marchetti (les deux futurs co-créateurs du groupe *Zaj*) en 1959 à Milan. Si l'on parle de sons plutôt que de notes pour déposséder la musique du réflexe mélodique, on peut au même titre déposséder la poésie du mot pour lui préférer la lettre convertie, comme les *sons* de Cage, en signes dynamiques. Dans les deux cas, c'est l'expérimentation du son et du signe qui convient à la création du langage. *Se trata más de desarrollar un algo que en ver sus consecuencias. Se trata más en combinar elementos heterogéneos que en componer bellamente* [sic] (Edgardo Antonio Vigo). Prenant sa force de la combinaison, le geste peut être renouvelé des centaines de fois et oblige à la recherche d'un équilibre minimal incapable de la simple fonctionnalité entre

des éléments hétérogènes. Il y a ici l'existence d'un paradigme : la qualité d'œuvre comme réalité agrégative. Chez Cage, un son en constant dédoublement soumis à la préparation de l'instrument et à la pénétration de l'environnement. La musique dévolue à la primauté du son sur la note peut alors établir une relation avec l'espace pour pouvoir être pensée, produite et écoutée en dehors de toute structure pré-établie pour aboutir à un processus de dématérialisation, bien au-delà de la présentation de structures primaires ou minimales.

Cette nouvelle façon de concevoir l'œuvre pose décidément la question de la limite spatio-temporelle pour assimiler toutes les formes de croisement avec des sons produits ou non par des instruments et avec d'autres réalités sensorielles. Dans sa note sur *Rumori alla Rotonda*, Gabriele Bonomo oppose la musique de John Cage, Morton Feldman, Leopoldo La Rosa, Juan Hidalgo et de Walter Marchetti aux recherches structuralistes des années 50 et 60 pour cette même raison. L'œuvre peut ainsi cesser peu à peu de s'épuiser dans une structure quelconque, plus ou moins réceptive à des phénomènes de pénétration, pour remettre en cause toutes les structures existantes des sociétés contemporaines. Vers un art dont la structure devient impossible à délimiter : impossible en effet de poser une limite entre un projet et son expansion : un art acceptant ainsi le dédoublement de l'autorité d'un point de départ, de transition et d'arrivée puisque chacune des étapes associées au sein d'une dialectique en vient rapidement à occuper la place de l'autre.

Musiciens, poètes et plasticiens pouvant dès lors partager l'arborescence d'une même œuvre en cours participent d'un espace en pleine excroissance où chaque présence devient un élément supplémentaire. Vers un art total. Chaque limite apparente invite au déplacement et donc au prolongement. Rompre avec l'œuvre statique suppose que l'objet soit porté à la fragmentation échappant ainsi à toute tentative de représentation. Cela suppose également que l'autorité du créateur soit remise en cause. Cela suppose enfin un art combinatoire à la croisée de plusieurs propositions mises en réseaux, où — comme dans les poèmes d'auteurs contemporains, ceux de Frédéric Léal ou de M_ par exemple — les mots (avec eux les différents registres de langage — tous présents) se croisent, se chevauchent, s'interrogent, se répondent, se superposent, ou s'écartent, de la même manière que nous nous écartons des voies classiques de socialisation. Mais, la tentation est grande — comme dans le poème à concrétiser offert par Vigo dans le dernier numéro de *Diagonal Cero* (n°28, 1968) — de perforer la page pour ainsi manifester une tension entre le plan-objet et son débordement et inviter le lecteur à basculer dans une réalité à trois dimensions.

Pour parvenir à prendre la vie quotidienne comme scène de l'art actuel — non pas la rue comme théâtralisation, comme signal distinct — sinon bel et bien comme prise de conscience esthétique et poétique par le biais du regard, l'une des attitudes proposées par Julien Blaine était *d'observer la révolution en marche*, fait qu'il a concrétisé plus d'une fois dans le développement de sa *poésie séméiotique* créant ainsi une sémantique des formes naturelles (LA

CINQUIÈME FEUILLE, 2001) ou construites par l'être humain (LES PONTS SONT DES MOTS ÉTIRÉS, 1967). En partant dès le milieu des années 60 de l'omniprésence des lettres *i* et *o* comme fondement géniteur des autres lettres de l'alphabet romain, Blaine proposait une lecture des édifices, monuments ou simplement des formes trouvées au gré de ses rencontres pour élaborer un univers poétique dont la grammaire et les formes ne cessent de se transformer dans le temps et l'espace. Il existe en effet des formes qui changent et qui par conséquent se transforment en d'autres lettres ou signes. Il existe également des formes qui circulent et qui de ce fait échappent à la fixation de l'écriture.

Dans cet espace diurne où les formes, à l'instar des sons chez John Cage, sont libérées de toute essence fonctionnelle, nous pouvons tous nous insérer pour proposer notre propre image de la discontinuité. C'est l'un des enjeux de « Je dans le jeu » dont Blaine a posé le principe dans la revue OPEN en 1968. Et ce jeu n'est pas strictement individuel puisqu'il est un jeu de (en) société, il est même préférable de le pratiquer à plusieurs pour en multiplier les combinaisons : « le jeu va aller plus loin » pour créer les conditions de son arborescence où la virtualité, revenue au stade de l'« intégration naturelle » (Edgardo Antonio Vigo), peut assimiler n'importe quel élément pour construire et déconstruire en permanence un espace organique, où poésie et musique ensemble ont rencontré sur leur chemin *la technique de l'instrument préparé...* Le poème, à la mesure de nos déplacements, n'étant plus placé à priori dans le champ discursif, se transmet par l'objet et l'élément fortuit qui, à travers la distance, installe ce fameux principe de disjonction nécessaire à la non-linéarité.

Il n'y a donc pas fondamentalement opposition entre le livre, le spectacle, l'objet et « la poésie hors du livre, hors du spectacle, hors de l'objet » (Julien Blaine, Jean-Claude Moineau, Alain Schifres, 1971), il y a plutôt dès le début, maintenant, et depuis les interventions avec ceux-là mêmes (la liste est longue, très longue même) qui ont su rompre pour mieux recomposer, une parfaite solidarité avec l'ensemble des surfaces, ouvrant les dimensions spatiales à de véritables croisements. Dans ou/et hors de l'objet, il ne s'agit pas de faire confluer des éléments hétérogènes en un espace concentrique mais bel et bien de concevoir l'espace comme une explosion hypertextuelle qui nous incite à entretenir des relations entre différents registres. La superposition, la perforation, et le pliage, tout en conjuguant un même principe, débouchent sur la création d'un espace en expansion. Vigo a pris conscience à l'issue de ses rencontres parisiennes avec Soto (en 1953-54) que cette tension devait aboutir à la création d'un nouveau champ expressif et que celui-ci passerait certainement par la « récupération de l'objet » (Joaquín Torres-García). Les poèmes transformables de Carmelo Arden Quin, réalisés à partir de la fin des années 40 s'inscrivent pleinement au cœur du processus d'intégration des divers champs artistiques. IONNELL (1952), par exemple, est un livre dont les pages ou plans forment une multiplicité de réalités qui n'est pas distribuée comme une suite linéaire; l'œil devra s'y aventurer en profondeur pour constater l'impossibilité d'une réduction et la richesse combinatoire de liens spatio-temporels entre découpages, perforations et chevauchements où plans et mots occupent le même espace. Il y a dans ces poèmes un redoublement de l'équation posée dès 1944 dans la revue *Arturo* publiée à Buenos Aires, entre

les deux termes du mouvement auquel elle allait aboutir et qui donneront lieu, parmi d'autres, aux recherches madi, entre le concret et l'invention, entre les domaines de la plastique et de la poésie, où la lettre, le mot et la forme, ensemble, sont toutefois encore trop rarement envisagés comme une matière en développement.

Non seulement, tout texte conforme un langage et peut être traité «poétiquement», mais il peut également être mis en relation avec la structure qui l'intègre lorsqu'il y a encore la page, le spectacle ou l'objet. Lorsque la distinction persiste, il importe que contenus et contenants soient travaillés de la même façon avec la même exigence : *la matière*, écrivait avec raison Giulio Carlo Argan dans son étude sur Walter Gropius et le Bauhaus, *est la réalité pré-naturaliste qui ne se donne pas par la contemplation mais de laquelle on acquiert l'expérience en oeuvrant sur elle avec l'aide indispensable de l'outil*. Il y a effectivement le son et la lettre, par un véritable effort de contorsion : Je dans le Jeu.

Éléments de bibliographie (par ordre d'apparition dans l'article)

[John] Cage, [Morton] Feldman, [Juan] Hidalgo, [Leopoldo] La Rosa, [Walter] Marchetti, *Rumori alla rotonda*, Milan, January 21, 1959, livret de Gabriele Bonomo, Alga Marghen, plana-VA 11NM N.031, Milan, 1999.

Edgardo Antonio Vigo, « Máquinas inútiles. Solteras imposibles », in *El Argentino*, 19 de noviembre de 1959.

Frédéric Léal, *MISMATCH*, éditions de L'attente, Bordeaux, 2002.

M., « Lisboa viagem / urbinata », in *Manglar*, n°1, novembre 2002, Montpellier.

Diagonal Cero, « No va más ! - señalamiento III », n°28, diciembre de 1968, La Plata.

Julien Blaine, *LA CINQUIÈME FEUILLE*, Nèpe - V.A.C., Ventabren, 2001.

Julien Blaine, « Je dans le jeu », in *Open*, n°3, janvier 1968, Nice.

Edgardo Antonio Vigo, « Nueva vanguardia poética en Argentina », in *Los huevos del plata*, n°11, marzo 1968, Montevideo.

Julien Blaine, Jean-Claude Moineau, Alain Schifres, «La poésie hors du livre, la poésie hors du spectacle, la poésie hors de l'objet », in *Robho*, n°5-6, avril 1971, Paris.

Les poèmes transformables d'Arden Quin ont été reproduits dans le dossier « Arden Quin / Madi » publié par la revue *Robho*, n°3, printemps 1968, Paris.

Giulio Carlo Argan, Walter Gropius y el Bauhaus, Nueva Visión, col. Ensayos, Buenos Aires, 1961, pp. 39-40.

Robert Marteau (en traducción)

por SILVIO MATTONI

Robert Marteau (Poitou, 1925) es uno de los poetas franceses contemporáneos más originales. Aunque también ha publicado numerosos libros en prosa (ensayos, diarios, novelas), casi una veintena de libros de poesía constituyen el centro desde donde su obra, su palabra se expanden. Además de las antologías en que figura, se han traducido al castellano dos de sus libros: *VIGÍA* (1990) y *ESTUDIOS PARA UNA MUSA* (1999). Los poemas que siguen han sido extraídos de los libros más recientes *ALABANZA* (1996) y *REGISTRO* (1999).

La flecha necesaria

La primera vez que leí a Marteau fue en una vieja revista donde había una selección de poesía francesa contemporánea. Dos poemas bastaron para saber que esa voz me estaba dirigida. Después de conseguir los libros, descubrirlo, a veces imitarlo, devotamente, y traducirlo al fin, fueron tenues círculos de papel atravesados por la misma flecha. En él reconocí la libertad de entregarse a los propios mitos, e incluso a las propias formalidades, aunque fueran percibidas como nostálgicas desde una impiadosa actualidad. Sin embargo, por más que hable de mitos griegos, de símbolos medievales o de figuras provenzales, por más que recuerde el barroco, Marteau escribe sobre el presente, sobre lo que el presente hace imposible y que enigmáticamente retorna, como necesidad. En forma de diarios poéticos, sus mayores libros de los últimos años van registrando una voluntad, una atención y un ritmo que no tienen igual en la poesía que hoy se escribe.

S. M.

* * *

La inaccesible belleza cae en las redes
 más cercanas, sabiendo o no que ha sido hecha
 para ser el cebo y la presa. Venus nacida
 de la sal amamanta al amor con quien se abraza.
 El consumo de la materia se origina
 bajo sus pasos donde, al parecer, florecen
 las amapolas. Por ella el fuego oculto encuentra
 su forma; la sangre de las algas deja el mar
 para regar las cañas, nutrir el corazón.
 Como una corola, el alma recibe la ofrenda:
 estrellas en la noche; a la mañana, rocío.
 Por signos, los animales se reconocen.
 De arcilla roja, Adán y Eva están bajo el árbol
 de vida, donde la serpiente bebe de la mano de Dios.

(Sábado, 28 de abril de 1990).

Los niños abren la boca como animales;
 sin una mirada que el todo no capture,
 el menor detalle ocupa la visión entera.
 Ven las cosas al mismo tiempo extrañas,
 sorprendentes y naturalmente dadas.
 Para ellos no existe el pasado; no ven
 el futuro, y el presente nunca abandona
 sus sentidos, pues están ocupados y vacíos,
 colmados de preocupaciones que ignoran,
 dependientes, brindados a lo desconocido,
 sumidos en una reflexión infinita: apenas
 un balbuceo a pocos pasos del vértigo
 que para nada distinguen de la suma,
 del total, la muerte, el tiempo, los animales.

(Sábado, 21 de julio de 1990).

Un pichón muerto, a medias devorado, es
 movido por el viento que cepilla sus plumas.
 No vio brillar el sol por mucho tiempo,
 aniquilado apenas salió del huevo. Piar
 hacia el pico nutricio de sus progenitores
 constituye irremediablemente su vida.
 No habrá disfrutado las hojas y las flores
 que estaban junto a él entre las ramas. El grano
 sabroso que hubiera desenterrado nunca
 llegará a su gástrico. Putrefacción,
 disolución, fue su destino. El azar
 no alcanza a explicar todo: la razón
 quiere su parte, y el amor aspira a reinar
 en la cámara nupcial entreabierta al monstruo.

(Caminando a lo largo del Sena, lunes 28 de marzo de 1994).

La poesía es un susurro imperceptible,
 una confidencia hecha a los muertos, dicha
 de memoria con el permiso de las musas
 siempre triunfantes, que tejen en la fuente
 collares de flores que no se marchitarán.
 De su perfume traemos apenas un efluvio
 que queremos captar y después retener
 en lo posible, en la lengua perecedera
 donde nacimos. Vanos, nuestros afanes
 no lo son del todo: ignorado, algo pasa
 que, como dicen, nos viene de lejos y persiste
 contra todo, semejante a los ríos subterráneos:
 como el temblor a veces de dioses en el alma,
 o el espanto frente a la comunión de los santos.

(Martes, 20 de diciembre de 1994).

Somos los hijos del sol y de la tierra:
 en sus abrazos fuimos concebidos, sujetos
 desde entonces al movimiento que los mantiene
 juntos. Del origen al futuro, nuestro destino
 deja tras de nosotros huellas ilegibles
 que intentamos descifrar, sin embargo, como
 alguien perdido que buscara su casa.
 ¿Dónde estamos? Es la pregunta que toda
 mirada lee cuando se va la mirada,
 como si de la memoria hundida fuera
 a brotar la respuesta ineluctablemente muerta.
 Y entonces el alma, que ha agotado el campo
 de lo mortal, pide a los animales que mueran
 y que su sangre vertida les devuelva un camino.

(Martes, 18 de mayo de 1993).

CUATRO POEMAS DE

La tumba de Ibn Arabi,

DE ABDELWAHAB MEDDEB

traducción de SOLEDAD FARIÑA

Abdelwahab Meddeb, escritor tunecino, se estableció en París para continuar los estudios de Letras e Historia del Arte. Poeta, romancero, ensayista, traductor, dirige actualmente la revista *Dédale*, y es profesor de Literatura Comparada en la universidad de Paris-Nanterre. (Ver bibliografía suscita en p. 71).

Sobre LA TUMBA DE IBN ARABI el poeta ha escrito:

“Estos LXI poemas fueron escritos entre París y Túnez, desde la primavera al otoño de 1984, con la energía de la pasión, en ese tiempo donde las manifestaciones, antaño atribuidas a los dioses vivientes, cambian en epifanías sin apego. AYA inscribió su nombre en los cuadernos de los amantes que dicta el canto; en su momento ella revive a la NIDAM medieval, la joven persa mayor que Beatriz, de quien Ibn Arabi se enamoró en la Meca, en el año 598 de la hégira y que fue la inspiradora de su TARJOMAN AL-ACHWAQ (El intérprete de los deseos ardientes), diván en el que algunos motivos viajan de una orilla a la otra, atravesando siglos y lenguas, como para aceptar la celebración del amor, fuente de movimiento, sin la cual el universo sería nada.”

* * *

XXX

La visión trae olores blancos que reflejan las formas, y las envuelven de alfa, al pie de un árbol, donde recojo frutos, sin comerlos, veo los cabellos de plata de la luna naciente, tengo miedo de ser aniquilado, toco la piedra lisa yaciendo por tierra, estrella, vecina del día, que mi pupila no sea arrancada, que lea el reverso de mis vísceras, las llamas me devoran, la arena ataca mis ojos y se detiene en mi garganta, no puedo respirar, ni hablar, me abraso, vuelvo a mi palacio aturdido, en los caminos de luna, viajo con un paso blanco, que afloja el suelo, me ahogo en una armadura, de otra edad.

LV

Ella se ha encarnado entre los dos sexos, tanto niña, tanto niño, nos apretamos, el uno contra la otra, como las dos letras que en mi nombre se desdoblan, no somos más que uno, nosotros que somos dos, ella no habría reconocido quien era, si yo no hubiese difundido, sobre su rostro, el aliento de mi palabra.

XLV

El ser nada sería, si a veces la presencia no se volviera dama, vestida de color negro, perforando la vocal de la ausencia, que reconozco, profusa, en la lengua y el mundo, cuando ella misma adornará a la rata, al gato, al asno.



XXXIX

Ella me abre los ojos, me toca las fosas nasales, me sumerge en el agua, a la sombra de la tienda, dice, no sigas encadenado, mírame a la cara, estoy en tu perplejidad, no te sientes, donde florece la brasa, los nombres son los trazos de nuestro compartir, no recojas las ramillas rojas, no las botes, donde hacen un alto las que están cerca, traen el saludo de los amantes, transidos, al final de ellos mismos, delicados, en la prueba, que les impide tantear los vasos de oro, las telas de seda, el crimen, la penitencia, en el camino que lleva al bosque, de sus sueños.

Héctor Bianciotti: la lengua materna como derrota

por MARIO EDUARDO ARTECA

Un mundo aún no amansado, incluso en el sentido “criollo” del término, sería el síntoma hecho frase del momento en que acontece el pasaje del lenguaje materno a la lengua cultural, es decir la *paralengua*. Esto se verifica en la lectura de *SANS LA MISÉRICORDE DU CHRIST*, del franco-argentino Héctor Bianciotti (Luque, Córdoba, República Argentina, 1930) y que pone en boca de uno de sus alter ego, en este caso femenino, Adélaïde Marèse. Recordemos, claro, que se trata de la primera novela escrita por Bianciotti íntegramente en francés. Allí no se echa mano a la lengua como motor necesario de la memoria, y menos en un sentido estrictamente literario — es decir: de *procedimiento* —, sino que se apela al recurso de la retrospectiva como un efecto físico que obliga a examinar una estructura acorde con el cambio y la decisión de provocar una remoción de todas las categorías. Si repasamos rápidamente el prólogo de Severo Sarduy sobre *RITUAL* (Tusquet, Cuadernos Ínfimos Número 44, Barcelona, 1973), llamado *Tapiz*, encontramos que el narrador cubano traza algunas coordenadas interpretativas de la escritura del franco-argentino, mostrando que la frase en Bianciotti siempre provoca un movimiento de *zoom* clásico, que “pica rápido, devorante”. Su sistema de recordación se aplicará a esta imagen, aunque en *cámara lenta*.

En *SANS LA MISÉRICORDE DU CHRIST*, hay un diálogo entre los dos alter ego, entre esos dos *ying* y *yang*, Adélaïde y el narrador, en donde se menciona al español como una lengua que está *afuera*, señalándose que en ella “el mundo aún no ha sido”. Esta apreciación, en boca de Adélaïde, es escuchada sin artificios por el narrador-personaje, que entiende la apropiación del francés como una imposición, una invasión, o en términos bélicos, una derrota del español a manos de la lengua gala. Pero, en definitiva, una derrota cultural aceptada y concluida. La lengua materna, entonces, vista como “infancia perdida”, será el lugar de la sintaxis en la memoria, a la que habrá que apelar siempre y cuando el ejercicio de recordación se lleve a cabo; la lengua cultural, entonces, es presente puro, es movimiento hacia delante, o más bien, borradura, olvido de los primeros sonidos y deserción del paisaje materno. De esa manera se entiende que ese *afuera* del español es un “salirse” del lenguaje, para no volver a él. Bianciotti consigue llevar a cabo una operación inversa, entendiendo que el instante en que se recuerda es de por sí un momento perdido, jamás recobrado, en una firme pulsión anti-proustiana. En *SANS LA MISÉRICORDE DU CHRIST* el “tiempo perdido” no es pasible de ser reconstruido, sino que sólo cabe volverlo presente puro, continuo, momentáneo en la nueva sintaxis que el lenguaje francés propone como único. Por ese motivo, en su primera novela escrita en francés, Bianciotti pone en boca de sus personajes esa imposibilidad, balbuceando al mismo tiempo entre la tentación de recordar y la obligación de hallar en la mecánica del olvido una nueva forma de penetrar en los jardines de la memoria.

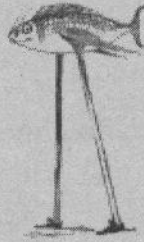
El idioma extranjero es contagioso, para quien proviene de una estructura lingüística diferente. La lengua como suceso virósico nos recuerda la lucha de Hervé Guibert contra el virus TB (Thomas Bernhard) en *AL AMIGO QUE NO ME SALVÓ LA VIDA*. La diferencia no es el diagnóstico sobre el procedimiento, sino cómo se coloca el narrador ante esa fuerza incontrastable del lenguaje. En Bianciotti, la respuesta ante esa invasión es teológica; en Guibert, es mimética, reproductiva, y con la misma velocidad con que los linfocitos enfermos se replican en las plaquetas indefensas.

El narrador de *SANS LA MISÉRICORDE DU CHRIST* afirma que “todo idioma nos hace mentir, excluye una parte de los hechos”, lo que implica que toda traducción, cualquier pasaje de un idioma a otro resigna su pretensión de totalidad, y que todo intento de reconstrucción textual de los hechos es fragmentario, por lo que la memoria se vuelve metonímica, cinematográfica. Es decir, el lenguaje de la evocación siempre es parcial, y habría de hallarse el sentido global del recuerdo entre aquellos huecos dejados por cada frase inconclusa.

La convivencia de una persona con varios idiomas lleva a la pulverización del ser, nos diría Héctor Bianciotti. La ontología del narrador queda así destituida mientras se afirma en el nuevo lenguaje. Es el último sacrificio, pero se llevará a cabo a pesar de padecer los efectos de tamaña mortificación. La lengua materna, vasta, universal (como la disquisición entre *soledad* y *solitude*, en boca de Adélaïde) deja paso a una lengua más íntima, algo que sólo le pertenece a los nuevos habitantes de la frase. Con esa ligerísima operación impuesta en *SANS LA MISÉRICORDE DU CHRIST*, la literatura será un lugar donde sólo bastará con disimular, para que nos dejen vivir.



CREAÇÃO / CREACIÓN / CRÉATION



Raspado de la Olla

MI ENCUENTRO CON VICENTE HUIDOBRO

EL PINTOR MALDITO FRANCÉS DE FINES DEL SIGLO XIX TRADUCIDO

AL POETA MALDITO ARGENTINO DE FINES DEL XX

DIARIO PARISINO

DE CHARAZANI, APERSONADO, A SORATA



Mi encuentro con Vicente Huidobro

por HAROLDO DE CAMPOS

VE-
HAROLDO DE CAMPOS

SÃO PAULO, BRASIL

Professor Emérito Comunicação e Semiótica
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/Brasil

INTEMPERIE EDICIONES / SANTIAGO DE CHILE

MI ENCUENTRO CON VICENTE HUIDOBRO

Haroldo de Campos
(São Paulo / BRASIL)

En el 3. Marzo. 1957, mi hermano, el poeta AUGUSTO DE CAMPOS, publicó, en el "Suplemento Dominical de el JORNAL DO BRASIL (Rio de Janeiro), en aquel entonces ~~vehículo~~ recién-lanzado "Movimiento de Poesía Concreta", un artículo bajo el título: "Vicente Huidobro: Fragmento de ALTAZOR" (el artículo comprendía una "Nota sobre V. Huidobro" y la "transcreación", al portugués de Brasil, de un ^{extracto} ~~fragmento~~ del mencionado poema). En *Soliman* / Diciembre 1976, en el n.º 2 de la revista *CHERPOS ES-TRASO* (que reunía poemas vinculados a la "poesía concreta"), Auguste publicó aquella "transposición creativa" del fragmento altazoniano, bajo un título provocativo: "América Latina: el CONTRASOOM de la poesía (texto de *En la Más Médula*, de Girondo, fueron también incluidos ^{en la} misma revista). La "re-creación" de mi hermano ha sido realizada con base en la traducción francesa del fragmento citado, publicada en la ~~revista~~ *REVUE DU XX^e SIÈCLE*, n.º 3, junio 1952, como una de las ilustraciones del ensayo de Michel Serphor, "Histoire sommaire du tableau-poème". La "mise en page" del fragmento altazoniano sea firmada por Magnellie (pueda-gráfico puro, editado en París).

Dos años después, en 1959, me compré en Madrid un antología de Huidobro, donde, además de fragmentos del capítulo ALTAZOR, pude leer dos composiciones del autor chileno, que mucho me impresionaron: el "Triptico" ^{dedicado a Mallarmé} y el extraordinario "arte poético" huidobriano (~~dedicado a Mallarmé~~ *Poesía y Prosa, Antología*, preceda de una ensayo sobre el "creacionismo" por Antonio de Undurraga, con ilustraciones de J. Gris, Picasso, Sima y del poeta-pintor Hans Arp, Madrid, Aguilar, 1957; 2ª ed. 1967).

- 2 -

cinquenta

Respecto al "arte poético", lo he traducido otros más tarde, invitado por el crítico y profesor Jorge Schwarz, de la Universidad de S. P., especialista en la literatura hispanoamericana y en las vanguardias de Iberoamérica. ^{para abrir una antología que organiza.} Una otra obra de gran importancia, que he leído en los años 50, es la abarcativa y ecuménica Anthologie des Absentigen (Anología de los Absentigen), Verlag Benteli AG, Bern-Bümpliz, 1946. En ella, Huidido comparece, al lado de los más importantes poetas de vanguardia de varias literaturas.

En mi ensayo sobre Estudios de Octavio Paz (O. Paz y H. de Campos, Tranullano, Guanabara, R.J., 1966, 2ª ed.), ^{Siciliano, S.P., 1994} hago una referencia específica a Altezo (1919 - fecha de juicio de un poema, según el autor -; 1931, fecha de publicación, Cic. Ibero Americana de Publicaciones S.A. Punta del Sol, 12, Madrid; Ronda de la Universidad, 4, Barcelona; Florida 951, Buenos Aires). ~~En la segunda edición de Tranullano, figura el poema Petrificadas Petrificantes, del libro Vuelta de Selx Banal, Barcelona, 1976. Lo he recreado en portugués, por su singularidad e importancia, ya que al nivel léxico, acusa la influencia altaviriana.~~

En los apocálipos compuestos, lúdicamente inventados, como: "Terramurta / pedroca"; (...) "s! Ad / amicos azol central caleadoro"; "badurador / frentes enfocadas / mocosenque verdesca"; (...) "francavafa cuchimizada"; (...) "tizónflor"; (...) "fue mulara". Esta línea de invención neológico-poética, fueron precursora, en lengua española, el cubano Mariano Reyes (1921-1957), creador de las "jitangáforas" (como las ha bautizado Alfonso Reyes) y autor de Verdehalago. Quizás sea también el caso de mencionar a las "grequerías", del español Ramón Coney de la Serna (1891-1963) y al "esperpunto", de Valle Inclán.

En 1971, como profesor visitante de la Universidad de Texas (Austin), lo po-

3

Professor Emérito Comunicação e Semiótica
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/Bras

MARCELO DE CAMPOS

dido, finalmente, leer las OBRAS COMPLETAS de Huidobro
en la edición en dos tomos de la editorial Zig-zag (prologada por
Francisco Arenas), Santiago, 1964.

Por lo antes de fallecer, mi querido ^{inolvidable} amigo, el profesor y crítico literario
Uruguayo Emir Rodríguez-Monegal, paleto de mi gran interés
por el poeta chileno, me hizo su regalo precioso: la edición
original (1931) de ALTAZON o EL VIAJE EN PARACSIÓN, que,
en la portada, escribe la fecha: 1919.

Muchas cosas he leído, al largo de los años, sobre
mi admirado poeta chileno, inventos del "americanismo". Entre otros,
el importante libro de S. Casaccia Trejo, La Poética de Vicente

Huidobro y la Vanguardia, Gredos, Madrid, 1974, el no expandido
Homenaje a Vicente Huidobro, de la revista ORFEU, 13-14, Jorge Velez,
Santiago, 1955, el n.º especial, muy bien documentado, de Poética, 30-32,
Ministerio de Cultura, Madrid, 1989, coordinado por René de Costa, número no-

prográfic dedicado al poeta chileno. He seguido, con gran interés y
preocupación, los estudios sobre Vanguardia hispanoamericana, de mi querido amigo
el poeta argentino ubicado en París, Saul Yorkievich (Fundadores de la nueva
poética latinoamericana: Huidobro, Vallejo, Borges, Neruda, Paz), Barcelona,
Barzal editores, 1971 y 1973, 2ª ed.) Saul, en cuanto poeta, evidencia
la influencia de Huidobro, Vallejo y Oliverio Girón, asimilada y re-

trabajada con mucho talento y una definida personalidad (Círculo de la
Luz, La Plata, Argentina, 1965; Volante Linda Lusa, B. Aires,
Altamir, 1961). Importante señalar, la presencia estilística
de Huidobro, sea de Bisondio, en el "quádruplo", de diálogo glosolábico
que interviene en algunos momentos más esquemáticos, de LAYUELA, 1963,
de Julio Cortázar.

Por lo que respecta a las traducciones de ALTAZON
hay la franqueada (precedente!) del poeta, crítico literario y autor prologo,
de Marcelo de Campos, Antonio Riserio Fith, en colaboración con el traductor de
Walter Dreyer y Freud Pauls César de Souza y Gerard de Contanze,
los documentados, Huidobro / Manifestos, Altazon, Editions Champ

ALTAZON
a un
Pob
ed
D.H.
AR
21/5
11

4

HAROLD DE CAMPOS

Professor Emérito/Comunicação e Semiótica
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/Brasil

Libre, París, 1976, incluyó lo que llama una "transformación" de
 Altazor. En operación "transformativa", lamentablemente,
 no pocas veces produce un resultado arbitrio y poco confiable.
 En oposición a esto, la traducción ^{de inglés} americana de Eliot Weinberger
 (traductor de la Poesía Completa de O. Paz), Altazor, Graywolf
 Press, 1988 (véase, también, ^{por} el ensayo Huidobro's Altazor, en
Outside Horis, New Directions, 1992) es un éxito incre-
 dible.

Así me encontré - y sigo encontrándome - con la
 proeza personal del gran poeta-inventor chileno.

Haroldo de Campos
 São Paulo, Brasil
 16.02.2013

Haroldo de Campos

*El pintor maldito francés de fines de siglo XIX
traducido al poeta maldito argentino de fines de
siglo XX*

por MARTA LÓPEZ-LUACES

EL TAPIZ de Mercedes Roffé, publicado en Buenos Aires, en 1983, bajo el heterónimo de Ferdinand Oziel, es una obra clave de la poesía argentina de la década de los 80. Su marca no sólo se percibe en la obra de otros poetas, sino también en la estética o en la concepción, ya en los noventa, de algunas novelas de autores pertenecientes a la misma generación¹

Mercedes Roffé escribe EL TAPIZ, bajo el nombre de Ferdinand Oziel, y el postfacio del libro, bajo la máscara JRB, iniciales del nombre de un reconocido crítico argentino. Para su propio nombre reserva un lugar en la tapa, en calidad de recopiladora de la obra cuya autoría le atribuye a Oziel.

En el postfacio, JRB acerca al lector una breve biografía del autor. Señala que Oziel era pintor, de padre judío, nacido en Argelia en 1876, y que habría escrito «El tapiz» entre finales del siglo y 1902, el año de su muerte. Apunta algunos detalles de su infancia, nos habla de su educación en París, de los viajes con su madre, y de su salud por demás débil. A continuación aborda un somero resumen del texto, el fragmentario relato de los hechos de una monja, que por las noches deja el convento y se dedica a bordar un tapiz en honor de la Prostitución. En algún momento, el mismo crítico expresa sus dudas acerca de si estaríamos estrictamente frente a un poemario, o si trataría más bien de un cuaderno en el que el pintor Oziel esbozaría en prosa sus apuntes para próximos cuadros.

El juego intertextual se enlaza aquí con la preocupación por la autoridad del nombre, de la firma de autor — esa palabra que, aun cuando a fuerza de uso ya lo hayamos olvidado, lleva la impronta de autoridad en su raíz.

En una lectura inicial al menos, la primera pregunta que se le impone al lector al terminar estas páginas es quién es, entonces, el autor de este libro: ¿Oziel? ¿JRB bajo la máscara de Oziel? ¿la recopiladora Roffé, a cargo de la edición?

A diferencia de las obras en las que se recurre al tópico del «manuscrito encontrado», en las que el supuesto editor sigue exponiendo claramente su nombre como nombre de tapa (desde el Anónimo del LAZARILLO, al Cela de PASCUAL DUARTE), en EL TAPIZ es Ferdinand Oziel el que aparece como autor en la tapa, claramente diferenciado del lugar secundario que ocupa, gráficamente, el nombre de la editora. Es más, la confusión acerca de la autoría de la obra se construye incluso a partir de la colección misma a la que se dice que pertenece este texto: EL TAPIZ no aparece bajo la colección de Poesía argentina que publicaba

¹ Pienso, por ejemplo, en la concepción que estructura un libro como *EL AFFAIR SKEFFINGTON* (Bs. As., 1993), de María Moreno, o en varios de los recursos claves de *EL SUEÑO DE URSULA* (Bs. As., 1998), de María Negroni.

por entonces la editorial Tierra Baldía — que incluía poetas como Lamborghini o Néstor Perlonguer —, sino dentro de la colección Corydón, de la que se consigna que con anterioridad había publicado traducciones al español de EL LIBRO DE LA ALMOHADA, de Sei Shonagon, y de LAS CANCIONES DE BILITIS, de Pierre Louys — contemporáneo y amigo personal de Oziel, según el postfacio.

Esa colección — que, claro está, no existió nunca —, es otra puesta en escena, otra estrategia para lograr el efecto deseado: la descentralización del nombre del autor, con todos los supuestos de género, época y estéticas que éste conlleva.

La estrategia pone en acción dos códigos distintos, dos maneras distintas de leer. Como la misma Roffé comentó hace unos años en una presentación en el Poetry Project de Nueva York, al poco tiempo de salir el libro publicado se produjeron dos efectos contradictorios, tal vez igualmente inesperados: Por un lado, la Sociedad Argentina de Escritores hizo caso omiso de todos los indicios, excepto el lugar y fecha de publicación, y envió una tarjeta al Sr. Ferdinand Oziel agradeciéndole el envío de su libro. El hecho de que la biografía indicara que Oziel había muerto hacía casi cien años no parecía haberles resultado importante. Por otro lado, en cambio, quienes aun hoy deseen encontrar EL TAPIZ en el catálogo de The Library of Congress, de Washington, tendrá que buscarlo bajo el nombre de Ferdinand Oziel. Si se busca bajo «Roffé», ésta aparecerá explícitamente en calidad de editora.

¿Quién es el autor entonces? El nombre en la cubierta de un libro no nos ayuda a descifrar este enigma. La falacia de que un nombre en la tapa identifique algo, o nos dé algún tipo de información relevante, queda aquí ridiculizado. Desde ahí se cuestiona la persona del poeta. La figura del artista como un ser público, como era el caso de los poetas decadentistas, se pone aquí en escena como una performance creada a posteriori, primero por la compiladora, luego por el crítico JRB. Y a la vez que se pone en escena ese proceso de construcción de una persona pública, se cuestiona también una tradición que se basa en la persona del artista y no en la estética de la obra. Así, la vida de Ferdinand Oziel es la vida típica del poeta decadente — viaja, escribe o pinta febrilmente, vive excesos y enfermedades, es hoy aclamado, mañana duramente rechazado por sus contemporáneos... Sin embargo, en esta obra, al mismo tiempo que se recrea una biografía casi tópica, la desautorización del nombre de autor va unida a un rechazo de la persona pública del artista, del mito poco menos que exhibicionista del llamado «poeta maldito». Como bien percibió Jorge M. Lech en una de las primeras reseñas del libro, se trata aquí de un neodecadentismo que rechaza la importancia de la vida del autor para poner en primer plano la autoridad de sus versos.

A través de este primer cuestionamiento se va construyendo un poemario en el que las diferencias, los límites entre los géneros, tanto literarios y artísticos como sexuales, en los que el lector está acostumbrado a apoyarse, quedan arrasados. El lector queda así solo antes el texto sin saber a quién ni a qué época pertenece el libro que tiene entre manos, ni aun a qué género literario podría asociarlo. Todo intento de clasificación como grilla para entender, para hacer del texto un código fácilmente legible, desentrañable, queda por completo anulado.

En EL TAPIZ lo que se desea no es reinventar o buscar nuevas formas de escribir. Lo que se exige, más que ninguna otra cosa, es poder articular un nuevo modo de leer. No solo el texto obliga a los lectores a leer sin los pilares habituales, sino que los hace conscientes de que están leyendo un texto ya leído con anterioridad por otros, que en algún modo lo crearon. Así el crítico JRB que cuenta la vida del autor Oziel, la editora que recopila y ordena los trozos o fragmentos, y por último la censura que, como afirma el postfacio, «ha mutilado el texto», van sobreimprimiendo sus propias lecturas. Leemos así conscientes de que no leemos sino las lecturas y relecturas de otros.

Como vimos también, la poeta Mercedes Roffé toma en el texto una doble voz masculina: la del crítico JRB y la de Oziel, el autor. Pero esas voces ponen en escena unos cuerpos femeninos — el de la monja que borda, los de los personajes que forman el bordado — fragmentados, desmembrados. En EL TAPIZ no sólo el yo se desplaza a otros sujetos, sino que la misma voz poética parece estar en constante mutación. Por un lado, se divide, desestabilizando así la expectativa de una supuesta voz única, dominante. Y si la voz se divide, así también la visión sobre esos cuerpos, todo lo cual da paso a un juego de representación y desaparición en el que se pone en evidencia la complejidad que implica poner en escena tanto la identidad como las diferencias.²

Mercedes Roffé erige una voz poética polifónica, que privilegia lo múltiple, lo fragmentario, lo irónico, el «split» en sus más desgarradoras consecuencias, mostrándonos así que lo que creemos ser — género, historia de un «yo» o de un «nosotros» (sea el de la nación o el de una comunidad lingüística, cultural o religiosa) —, es una narración que nos contamos y que contamos para salvarnos del abismo que implica todo cuestionamiento de la identidad, sea personal o comunal.³

El texto nos propone también algún tipo de analogía entre las diferencias de género sexual y las diferencias de género literario. La ruptura del género literario va a la par de la borrada de las diferencias genéricas. Los límites entre el «yo» y el «él» y el «ella» se borran, se entrecruzan, se recrean de modo de dar lugar a ese doble travestismo. La transgresión consiste en romper los límites del género, en borrar la diferencia entre sujetos: «yo» y el «otro» — mujer y hombre, hombre judío, mujer cristiana, hombre judío argentino en América, hombre europeo, él, ella, Roffé, Oziel, JRB, la monja... La diferencias culturales, genéricas y religiosas se entrecruzan en un texto que se fragmenta y se multiplica en una tela en que la escena que se representa (que se borda) importa tanto como el entramado y sus vacíos:

descubierta la trampa, no había de abandonarla a pesar de (...) el otro. Una de ellas se había tendido por debajo y hundía la cabeza en (...) muslos y las manos. Al menos, nadie parecía saber qué (...)
[p. 40, los paréntesis y suspensivos están tomados del texto]

² Para un estudio sobre la identidad como "performance", véase *GENDER TROUBLE* de Judith Butler (New York: Routledge, 1988).

³ Para un mayor desarrollo de la idea de identidad comunal y lingüística, véase *THE LOCATION OF CULTURE*, de Homi K. Bhabha (New York: Routledge, 1994)



Diario parisino

[pasajes (1986 / 1987)]

por GERMÁN BRAVO

26 de diciembre [1986]

Masturbándome hoy en la tarde, la imagen que me embalaba hasta los cielos del goce, era la de una mujer pequeña (que yo conozco pero que yo transfiguraba en mi fantasma) con una enagua negra que, montada sobre mí, me culeaba profiriendo todo tipo de insultos amorosos que no apelaban al sado-masochismo sino que era más bien un culearme en el sentido más elemental: ella era la propiciatoria del sexo, ella seguía mi deseo, lo seguía con el instrumento fino que sólo puede crearlo la intuición del otro y la asunción de la sexualidad, el seguimiento de su erotismo. Eyaculé exquisitamente gritando “¡quiero a la diosa del amor, quiero a la diosa del amor!”.

Esa diosa es, reflexionaba después, algo así como “la mujer asumida”, no aquella frente a la cual uno es como un iniciador, el eterno seguidor de su sexualidad y de sus erotismo para que ella goce, sino aquella mujer sin complejos frente a todas las formas y matices del erotismo que es capaz de asumir a fondo su propia sexualidad (reivindicación de las feministas) sino también la sexualidad del otro con todas sus meandros y fantasmas (post-feminismo). Esa sexualidad ya totalmente desvergonzada, pérdida de las culpas más que de la vergüenza... Las reflexiones que he hecho sobre la pornografía revelan que en toda perversión hay algo de una verdad que busca emerger, y ello me hace ver cada vez más el tipo de mujer que deseo. Si alguna vez ese fantasma se reconocía en el sado-masochismo como perversión, ello era quizás como un extremo momento (que aún no alcanzo a comprender del todo) a través del cual siento se ha ido dibujando otra imagen erótica que ya no es el “erotismo blanco” o celestial; y que si bien está más cerca del erotismo negro, trágico, perverso y sacrificial, no creo sin embargo que se reduzca simplemente a él. Hay algo allí que se anuncia, y si soy consecuente con mi pensamiento actual, creo que ello es coherente. (está en “afinidad electiva”) con la post-modernidad como momento cultural de crisis de todos los valores judeo-cristianos, su idea de la historia, del amor y *tout le bazar*... Más tarde me preguntaba por qué un pensador de preguntas tan fundamentales como Heidegger nunca abordó la cuestión del erotismo, del cuerpo, del sexo. Creo que allí hay algo del límite que Peter Sloterdijk (con quien seguí un seminario sobre Heidegger) veía respecto a las preguntas o interpelaciones que nuestra época hacía a la cuestión de la verdad y que Heidegger no podía responder... Y ello es coherente con la propia idea de verdad en Heidegger, pues en ella ésta es emergente, es un aparecer de la verdad, la *aletheia*, el develarse del ser historialmente...

31 diciembre

Hoy termino este año. Año loco, desesperado, en el límite de mi vida, exhausto de mi piel. Culmino agotado, física, psíquica y moralmente. Sólo me queda mi "pasión ética". Y no sé donde ella me conducirá.

2 de marzo '87

Experiencia inédita, nueva, dolorosa, bella, catártica. Son las 12 de la noche; mañana a las 10 a.m. debo realizar un *exposé* sobre LA RAZA CÓSMICA de Vasconcelos. Me sentía seguro, "dominaba" el tema, "conozco" más o menos los hitos biográfico-intelectuales de su vida, puedo preparar analíticamente la exposición hasta el punto en el cual yo "debía" pronunciarme sobre él o su obra, dar un "juicio", posicionarme... Incapacidad, impotencia, sequedad del espíritu. ¿Qué decir en mi escepticismo actual? Veía al final sólo papeles, Vasconcelos convertido en objeto, pretexto de mi "exposición", cosificación, la nada, el vacío. Ni siquiera la angustia, sino la sequedad, falta de humedad del espíritu, falta de emoción, de impacto, de cualquier signo que ligue mi ser a una vida y una obra, falta de nexo, o de lazo — palabra mágica que se reveló ayer en mi vida a través de M. Antonio Garretón, cuya conversación sobre el tema a partir de Milán Kundera nos removió a mí y a Hélène: detección de mi falta de nexo humano, y por tanto consciencia de no existir sino en la muerte, la muerte en vida por ausencia de nexo.

Llegado a este punto cero, de angustia vacía, empecé a recorrer nuevamente mis fantasmas: la ausencia de sentido en mi vida, como si un día hubiera perdido el aura (Benjamin), como si la inspiración me hubiera abandonado y yo hubiera coadyuvado a ello con alevosía; vuelta del fantasma de la muerte verdadera, mi vértigo suicida ya no como angustia o desesperación sino como acto anecdótico ante el absurdo de tener que afirmar un sentido (cualquiera) que no poseo, y donde ese "exponerme" es la situación que lo desencadena, pues es un "hablar" y un posicionarme como humano, como deseo de algo, como voluntad, como "sujeto". Horror. ¿Cómo o desde dónde hacerlo? ¿Por qué hacerlo?

Y entonces, cuando en ese estado seco, vacío, espacio atemporal donde un pequeño sudor llena ese tiempo/espacio cero, en ese momento cuando la voluntad no es ni siquiera fuerte como para atentar contra mi vida, el ser busca en su memoria algunos signos, algunos recuerdos mnemotécnicos donde el deseo de vida parece haberse afirmado coloreando algo la vida, inspirándola de deseo vital, de una leve sonrisa secreta. [...]

De Charazani, apersonado, a Sorata

[pasaje de O ENTREVERO]

por ANDRÉS SJENS

DE CHARAZANI, apersonado, a Sorata: un pueblo, cabecera del municipio homónimo, en el contrafuerte oriental de la Cordillera Real de los Andes — Ande, decir inveterado. Antaño el camino de La Paz abandonaba abruptamente el altiplano, antes de Tihuanaco, y penetraba en picada las zonas húmedas; hoy hay que dar una serie de vueltas y revueltas, curvas angulosas, giros, e intrincadas, cruzar puentes pre- y pos- revolucionarios, vegas ciegas, acantilados que amortiguan el sopor de la entrada en materia. Los primeros europeos que hollaran Sorata lo hicieran por la vía del oeste, del Cuzco y, antes, de la Ciudad de los Reyes, más enmalezada: un lote vascoandaluz bobado por fabulaciones de oro y pájaros plateados, imposibles traslaciones de aves fénix discurriendo entre el candor de las cenizas. Aun Cervantes, que entre su vuelta de Argel y el primer envío de EL QUIJOTE solicitara al Consejo de Indias una destinación de corregidor en la La Paz (*factum* por demás abundantemente documentado), indagó entre *peruleros* recién devueltos sobre Sorata y sus aves cinerarias. Sobre Sorata puede hablarse sin cuenta, hay copiosa bibliografía.

De Charazani, no lejos de la actual frontera boliviano-peruana. Había parado, cuánto tiempo, ahí, horas, días, ¿años? A cuatro mil metros de altura, ebrio de alcohol y de lenguas, ¿cómo saber cómo computar tiempo reloj calendario? *A traducir*, dizque le dijo a Puba ojeando la estatua de Colón en El Prado de La Paz, *a traducir* VARIATIONS SUR UN SUJET *al aymara*. Como Puba se había rejurado no volver a t o c a r prosa (*todo lo que no brilla es prosa*, su decir), aun la mallarmeana — la cual, estrictamente hablando, sabido, no se da — y como el *aymara* (aimara y/o aymará) la tenía por entonces sin cuidado, no acabó de recalcar qué es lo que le decía diciéndole que iba a Charazani a traducir las mentadas VARIACIONES al aymara. Apersonado. Sin *soy* ni *yo* ni nombre de pila ni sobrenombre ni de humano.

A Sorata, *a la cresta* en jerga metropolitana casi, que no en aymara — donde la vocal *o* no se da (tampoco la *e*), y entonces Sorata es *Surata* y 'a Sorata', *Suratarux saräta*. Su inclinación, cuasi fijación por los sufijos hácela, decir de lingüistas, lengua *polisintética* o *aglutinante*, tal otras (*mapudungun* o *mapuzungun* y *runa simi* o quechua, tupí y náhuatl), no todas, singulares empero, amerindianas. Y allende el océano también: el vasco o vascuense, euskera o *euskera* — y el húngaro (*magyar*). A ratos la occidentalía de esquina habrá visto en ellas un estadio intermedio en un (in)cierto progreso natural de las lenguas — entre las archisubdesarrolladas *aislantes* o *silábicas* (tal las chinas) y las más avanzadas y complejas *declinativas* o *de flexión* (tal las 'indoeuropeas'). Unamuno, a horcajadas en el evolucionismo espiritual-vitalista del siglo del cual fuera nativo (Hegel, Darwin y hasta cierto punto Nietzsche), habrálo dicho con todas sus letras: *un idioma aglutinante no puede nunca ser tan perfecto y claro como uno de flexión*. Con todo, la marejada *progresiva* del siglo XIX habrá dado para eso y aun su contrario. Incluso para

azuzar doctamente el debate europeo sobre la *lengua primigenia* arguyendo que el idioma que hablaran Adán y Eva en el Paraíso, del cual desprenderíanse todas las demás lenguas, no fuera el hebreo ni el sánscrito ni el celta — tesis encontradas de la época —, sino, evidencias a la mano (a la lengua), el aymara — y en el vórtice del *teatro adánico*: Sorata. Emeterio Villamil de Rada, versado anfitrión de Bolívar en La Paz, alumno de Wilhelm von Humboldt en Berlín y de Cousin en París, temprano lector de Hugo y Lamartine, Comte y Tocqueville, Kant, Lessing, Fichte, los hermanos Schlegel, Hegel, Büchner y Hölderlin en sus respectivas lenguas, doctor en Bellas Letras y primer catedrático de Literatura de la Universidad Mayor de San Andrés de La Paz, minero cuprífero en Corocoro, exiliado en Lima, manufactor de quinina en la amazonía norperuana, empresario periodístico en la aurífera California, puntual comerciante en México, migrante abreviado en Sydney, asiduo de chinganas bravas en sus entepasos por Valparaíso, escritor consumado (la mayor parte de los originales de su extensa obra literalmente se consumiera, empero, en el incendio que en 1875 le diera nombre al *Palacio Quemado*), miembro de la Comisión de demarcación de límites entre Bolivia y Brasil, werthereano suicida en la aún lusoimperial playa de Copacabana y diputado e hijo ilustre de Sorata, en LA LENGUA DE ADÁN no se amilana: delirio por delirio, teta por teta, topología por topología, romanticismo por romanticismo, sismo a sismo y errata por errata.¹

En el lapso inmemorial que, tras despedirse de Puba en El Prado, transcurrió en Charazani, sólo diera con el siguiente nominal fraseo: *Mä lurawix tuputaw*, por decir *L'action restreinte* (acotada). Estupefácameamente febril, aún exhausto, de zopetón quiso comunicar al universo ésa, su proeza mínima, con restos desplazada, pero el universo ¿entendería algo, mudo, indistante?, ¿qué lengua hablaba? ¿Cómo pergeñar qué transacción había comedido entre lengua y lengua; una romance, y no sólo neolatina, mallarmeana, y otra sin artículos ni géneros ni *ser* propiamente tal — y qué decir de la restricción operada en la traslación de la franca voz *restreinte* (de la raíz indoeuropea *streig*, 'estrechar')? *Mä lura.wi.x tupu.ta.w* punteara en entreverácea papelería, *mä lu ra wix tu pu taw* escandiera a pulmón batiente, una vez y otra, ¡justa octava!

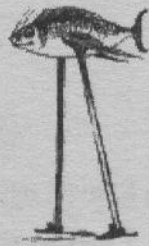
Era de noche cuando llegó de Charazani. A Sorata. De noche ni nadie fuera — pero el *quién*, el *qué* incluso, al caso ni convenieran. El caso era que era de noche cuando Sorata se dio a ver, en lo oscuro de una tupida niebla, a unos ojos que ni los suyos fueran: la plaza escasa, los árboles pluricentenarios, la iglesia deshecha, un centro de llamadas telefónicas — atrás la sombra congelada del Illampu (del cual De Rada derivara precisamente 'Olimpo', a través del griego λαμπω, 'brillar, resplandecer'). Y todo y real, otra vez, oscuramente.

Puba lo observara alejarse por entre los autos con lágrimas llenas de ojos, en El Prado (dice Puba que hay lágrimas televisionarias — las que en su ceguez

¹ Más que de erratas propiamente tales, de ratas (literal y biológicamente) y de puntos suspensivos, marcando los pasajes roídos, como lo anota a pie de página el autor de las Notas sobre Emeterio Villamil de Rada incluidas al comienzo de la edición de 1939, publicada por el Ministerio de Educación, Bellas Artes y Asuntos Indígenas de Bolivia, Gustavo A. Otero: Por desgracia, las ratas habían acometido con este manuscrito; y un extremo de su parte superior se encuentra roído y lo suplimos con puntos suspensivos...

o desenfoque extremo anticipan el sucedido inadvertido, tal indistante). Había querido retenerlo, honrar una vez más su acortazado renombre, de veras sobrenombre, que Puba por transmigrancia bilabial viene de 'pubis' y éste del *pubis* latino, mata de pelo (de) púber. Pero. Sólo atinó a decirle diciéndose al dodecasílabo oído: *cuí da te tam bién de ti, al ma mons truo sa* (la madre de Puba había sido poeta transvanguardera, del lote del Puraduralubia y, dato decisivo, en las últimas correrías de Jaime Saenz por La Paz, tras la desaparición de su padre, había formado también parte de la partida...).





Postres

SIMIAS

TLAQUEPAQUE

1

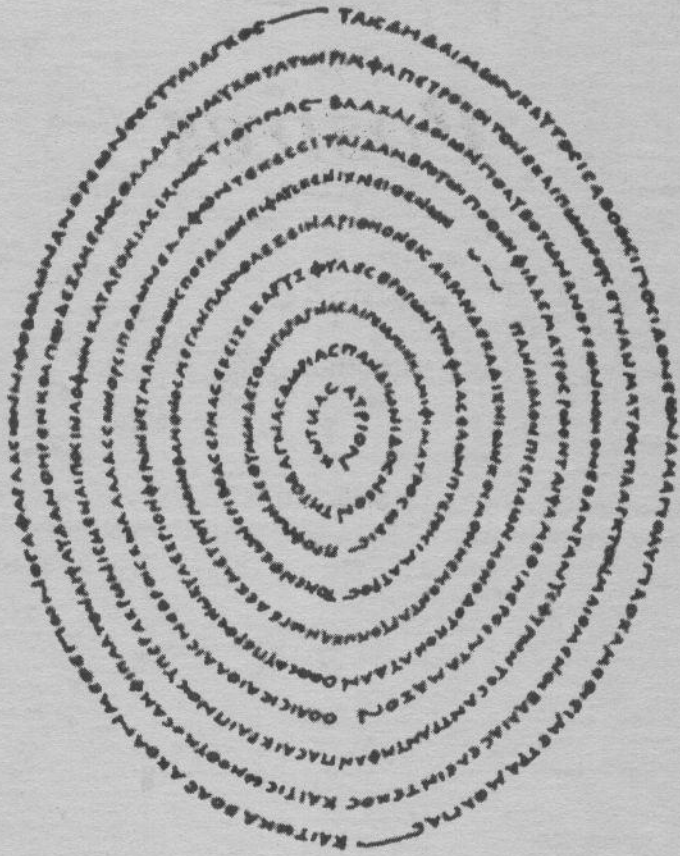
SPECTRU

simias

Cartesius certe non vidit simias

Linné

ΣΙΑΙΟΥ ΛΙΩΝ



[.]

Cuál diferencia, machina

el hueco entre los caninos y el resto de los dientes/

la cabeza, que no es del toro/ la cabeza que no es de la cebra/

la repetizione della paura/ al menos por el étimo/

la marca metafísica del quién vive/

el filamento en la ranura del habitus/

la sien, su origen incierto/ la piedra, la nádega, el punctum/

la forma que retarda y atrae a la vértebra de lejos/

el hecho, la cabeza, la lumbar clavada en el entreacto/

el que comiences por un pie/

?

qué digo: cuál diferencia, machina

: *uma nuvem de corvos, Cartesius*

uma nuvem de corvos .

Tlaquepaque

Há que haver manjar dos deuses para aquele que descrê dos céus.

Meus pés esfolados recorrem becos, vielas, ruas,

avenidas intermináveis,

sem fonte

[alguma desencadear.

Busco tal ou qual cosmético — *aceite de jojoba* — como Édipo arrancava

[os próprios olhos

E Antígona escavava a terra para contra a lei do estado dar sepultura ao

[corpo familiar amado.

Há que haver ambrosia para aquele que descrê dos deuses.



México

29 / 11 / 2001

1_a

a 1_{tura}

de 1

la 11_{uvia}

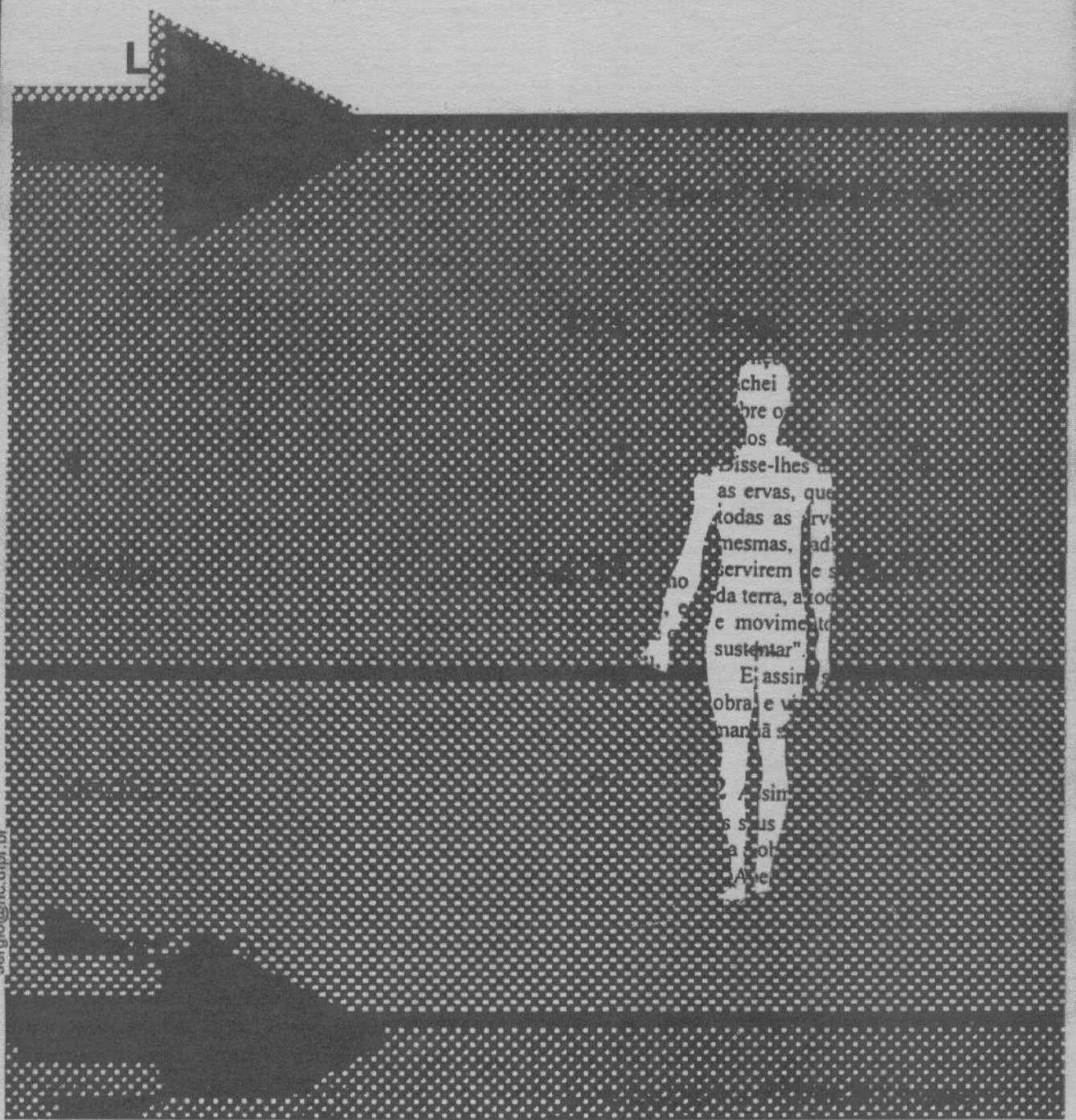
[...]



1_a frontera

1_a pared

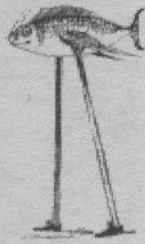
l



sergio@hc.ufpr.br

...chei
...bre o
...os
...Disse-lhes
...as ervas, que
...todas as ervas
...mesmas, para
...servirem e s
...da terra, a tod
...e movimento
...sustentar".
...E assim
...obra e v
...manã
...Assim
...s seus
...a sob
...Ave

CREAÇÃO / CREACIÓN / CRÉATION



Café crème

MARCA REGISTRADA

UNA LÍNEA

Marca Registrada

Las células amenazan el pensamiento
Amenazan el jardín endiosado

La mano donde empieza el mundo
Donde se escriben los acontecimientos
A través de la sangre de los sexos y los besos

Las alas se levantan retatando a los hijos

Y sumieron en su esencia
Sin vacilar de frase
En la fecha exacta ^{su régimen escrupuloso}
Van y vienen por ~~el~~ ^{el} ~~placido~~

Con sus nervios orgullosos

A flor de pensamiento

A flor de flor

A flor de sentimiento

A flor de tinteja

Todo es tiempo final

Como la selva que crece en los umbrosos

Y se atornilla de rayos

Y grandes colas ~~de~~ ^{de} ~~los~~ ^{los} ~~árboles~~ ^{árboles} ~~en~~ ^{en} ~~un~~ ^{un} ~~momento~~

Todo es tiempo sin fin
Como los arroyos en el sur
Y el calor ^{degradado} rápido
~~El tiempo huyendo~~
De las lágrimas huyendo
A través de las edades

Las células amenazan el pensamiento
Donde correspondía un paisaje apiculado
Donde ya no hay frontera
Ni mano que escriba la última palabra

Vicente Huidobro

Una línea

- Glauco Mattoso, poeta, narrador, ensayista y traductor brasileño; vive en São Paulo.
 Adalberto Arrunátegui (sí, con tres eres); poeta y traductor santiagués.
 José Kozler, poeta, ensayista y traductor, de origen cubano; mora en Florida, EEUU.
 Andrés Ajens, poeta, ensayista y traductor (chileno); vive en Santiago.
 John Tranter, poeta, ensayista y editor nacido en Cooma (Australia).
 Alberto Allard, traductor & Musiker; vive en el centro, de Santiago, Chile.
 Waldo Rojas, poeta y ensayista; chileno, actualmente mora en París.
 Luis Bravo, poeta, *performer* y ensayista, uruguayo; vive en Montevideo.
 Patricio Marchant, ensayistapensador y crítico de arte chileno (1939 - 1989).
 Benjamin Sablereau, traductor francés; morada actual: desconocida.
 Cecilia Sánchez, filósofa ensayista; mora en Santiago.
 Víctor Sosa, poeta, crítico y pintor uruguayo; vive actualmente en ciudad de México.
 Wilson Bueno, prosista brasileño; pervive en Curitiba (Paraná).
 Issac Dentrabasaguas, poeta y traductor, chileno; pernocta por estos días en Lampa.
 Abdelwahab Meddeb, poeta y ensayista, nacido en Túnez, afinado en París.
 André Roy, poeta y crítico de cine canadiense; vive en Montreal (Quebec).
 Pierre Alferi, poeta, ensayista y cineastapoeta francés; mora entre Lyon y París.
 Nicole Brossard, poeta y ensayista canadiense; vive en Montreal.
 Philippe Beck, poeta, traductor y ensayista francés; reside en Nantes.
 Emma M., poeta, felinácea, natural de Quebec (1986 - 2001).
 Erin Mouré, poeta, ensayista y traductora caligareña (Canadá); mora en Montreal.
 Jude Stéfan, poeta, prosista y traductor francés; mora en Orbec, Normadía.
 Michel Deguy, poeta, ensayista y pensador francés; vive en París.
 Carlos Barbarito, poeta y crítico literario; vive en Muñiz, provincia de Buenos Aires.
 Roberto Marteau, poeta y prosista francés.
 Silvio Mattoni, poeta, traductor y ensayista argentino; vive en Córdoba.
 Florent Fajole, escritor y editor francés; mora entre Montellier y Buenos Aires.
 Soledad Fariña, poeta y traductora chilena; vive en Mosquito, Santiago.
 Mario E. Arteca, poeta y ensayista argentino; demora en La Plata.
 Haroldo de Campos, poeta, ensayista y transcreador brasileño; mora en São Paulo.
 Marta López-Luaces, poeta y ensayista española; da clases en Nueva York.
 Germán Bravo, ensayista y traductor chileno (1955 - 1994)
 Andrés Sjens (cf. A. Ajens)
 Pedro Araya, poeta y ensayista, chileno; actualmente se demora en París.
 Wally Salomão, poeta y 'letrista' bahiano; por estos días está mudándose a Brasilia.
 Guillermo Daghero, poeta — visual — argentino; vive en Río Ceballos, Córdoba.
 Sergio Monteiro de Almeida, artista y poeta visual brasileño; vive en Curitiba.
 Ezio M., penquista exiliado en Santiago.
 Paula Pereira, diseñadora, chilénácea; vive en Santiago
 Roxana Cerda, editora *par provision*; mora entre Puente Alto y Santiago.
 Vicente Huidobro, 'pequeño dios' (Santiago, 1893 - Cartagena, 1948).



CREAÇÃO / CREACIÓN / CRÉATION



INTEMPERIE es una iniciativa editorial intrínsecamente PROVISORIA

Casilla 19 – Correo 22, Santiago, Chile.

intemperiediciones@terra.cl, intemperiediciones@hotmail.com

www.intemperie.cl (en descovunda)

