

PARVA FORMA

Revista Inactual de Arte y Literatura



ESCRITURAS

Michael H. Miranda • Reinaldo Arenas • George Trakl
Mauro A. Fernández • Diego L. García • Alcides Herrera
Pablo de Cuba Soria • Mario Arteca • Zulema Gutiérrez
Nelson Llanes • Enrique Rodríguez Araújo • Soleida Ríos

OBRA PLÁSTICA

Román Antopolsky

IV - 2022

Isla de Richmond • Lomas de Arkansas • Isla de las Sinalectas • Bosque de las Carolinas

DIRIGEN

Pablo de Cuba Soria

Javier Marimón

Michael H. Miranda

Luis Carlos Ayarza

Library of Congress ISSN: 2768-3265

© *Parva Forma Magazine*, 2022

© Casa Vacía, 2022

Mapa: © Mónica Peña, 2021

www.editorialcasavacia.com/parva-forma-magazine

casavacia16@gmail.com

Parva Forma Magazine se hace en:
Richmond, San Juan, Fayetteville, Wilson



SUMARIO

Editorial / 4

Michael H. Miranda: *Arenas en el umbral* / 5-7

Reinaldo Arenas: *Celestino y yo* / 8-14

George Trakl: *Sebastián en el sueño* / 15-17

Mauro A. Fernández: *Tres poemas* / 18-19

Diego L. García: *Desde un poema de Richard Brautigan* / 20-23

Alcides Herrera: *Corazón y muela y otros cuentos* / 24-28

Pablo de Cuba Soria: *Manchas de tinta en la letra* / 29

Román Antopolsky: *[Obra plástica]* / 30-33

Mario Arteca: *Llegada del nadador de fondo* / 34-36

Zulema Gutiérrez: *punto álgido* / 37-39

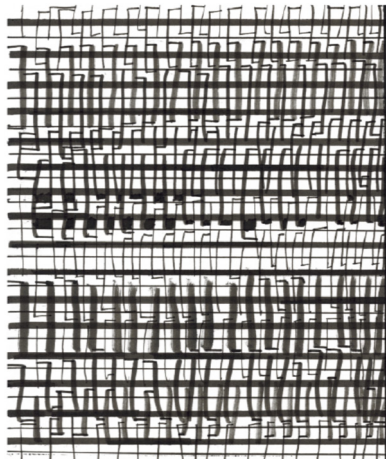
Nelson Llanes: *El Kitsch o la sensibilidad moderna* / 40-42

Enrique Rodríguez Araújo: *Misión 0.0.1* / 43-45

Soleida Ríos: *De Libro cero* / 46-48

Deslecturas / 49-51

§



PARVA FORMA

EDITORIAL

I have tried to write Paradise

Ezra Pound

En St. Michelle apenas quedan marcas sonoras de los cantos, apenas hay enfermos. Pero quien busca, quien desciende a la Letra, *sonoriza*.

En la tumba de Melville no había flores, por lo que hubo que ir hasta la de Miles Davis para escuchar el mar.

Se escucha muy cerca el órgano de Haddington Road, allí donde caen borrachos los próceres. Sombria isla de Usher. Cruzadas del antílope. Lácteo matronal. Humillo de la ternera.

“No quiero volver a pintar”, dijo Kokoschka y abrazó a sus muñecas.

Los obuses callan al campás de la imprenta. Estación de frescas carnes se aproxima.

“¡Vodka, vodka!”, exigen los inmortales de las fábulas.

“¡Oh, Luna!”, exclamó Arenas, *lorquianamente*, en el subsuelo de Hell’s Kitchen. Los ancestros son todos de Damasco, respondieron desde Ático.

Canta la Parva su aria de marzo, en alarde de formas. *Speaking weird*.

LOS QUE DIRIGEN



ARENAS EN EL UMBRAL

Los libros de Reinaldo Arenas han sido una compañía constante desde el origen mismo de mi privada ínsula lectora, descubierta con avidez cuando abrí por primera vez un ejemplar de la *Odisea*. En los libros de Arenas está el mayor torrente narrativo del último medio siglo cubano y vuelve uno a ellos porque sus novelas y cuentos permanecen, prolongan en el tiempo aquello que tienen para decirnos, como también los posicionamientos tan provocadores de su autor, su mirada tan inquieta y corrosiva en torno a la literatura.

Para leer a Arenas todas las resonancias son pocas. En su ensayo sobre Melville, Charles Olson pide comprensión para la ira y el odio de Ahab. El capitán es hombre forjado por los elementos, es la respuesta a un dios airado. El niño que en *Celestino antes del alba* siente que cada golpe de hacha lo mutila es una respuesta a la nueva furia, a la expulsión, a la desposesión. Arenas es quien, obsesivo, busca la libertad, una ballena blanca sin océano, no hay mar que la contenga.

Era una catarata, dijo de él un gran amigo suyo. En *Desnudo de una actriz*, Ingrid González recuerda que cuando salió *Celestino antes del alba*, escuchó a algunos decir: “Estará muy bien escrita, pero es una novela mariconesca.” El estigma ya lo rondaba, como correspondía a un país donde unos machos muy homofóbicos habían hecho una revuelta y habían tomado el poder. Juan Abreu, otro amigo suyo, lo recuerda romántico e hiperbólico y ha dicho que para Arenas la sabiduría consistía en ir desprendiéndose del conocimiento.

Las claves para una lectura de Arenas habría que buscarlas en las magnitudes antiguas de lo trágico. Para Arenas el mundo está a los pies de una tragedia que no cesa, una retahíla de seres y sucesos que lo expulsan ha tomado posesión de la ciudad letrada.

Y con cada página se transparenta algo que hoy es olvidado y traicionado a cada tanto: la libertad sin sentido estético coquetea demasiado con la anarquía.

Siempre me ha fascinado el azaroso hecho de que tres de los más grandes escritores cubanos del siglo anterior, nacidos en un radio de escasos kilómetros, una partícula de tierra fértil del norte oriental de Cuba con vértices en Gibara y Banes: Baquero, Cabrera Infante y Arenas; ellos tres, digo, supieron situarse fuera de la foto grupal, afirmados en el renunciamiento, ganados para una libertad inequívoca, a veces dura y cruel, hecha de silencio y ausencia, de lamerse las heridas, de traspasar umbrales de sombra, pero sobre todo dispuestos a tentar a quien los lee décadas después.

Yo creo que todo el que tiene una biblioteca siente vértigo cuando la mira. Sabe que todos esos libros son los que van a derrotar al tiempo, que es contra lo que uno no puede luchar. Mi primera lectura de *Otra vez el mar* arrojó un resultado pobre, que pude corregir cuando volví a leerla casi veinte años después. Ese abismo de tiempo, esos dos extremos de una misma vida tocándose, vino de pronto a adquirir sentido: yo mismo había madurado sin que tuviera conciencia clara de ello fuera de aquellas páginas que me devolvían a un escritor de una estatura descomunal en perpetuo rehacer, reescribiéndose contra el mundo y contra sí mismo.

Nos queda también el saber, con tristeza, que todavía hoy Arenas volvería a ser silenciado y perseguido en Cuba, que el trayecto que siguió un lector de veinte años con sus libros volvería a ser para el autor, otra vez, una invitación a la rebeldía y a darle un sentido estético a la búsqueda consciente y constante de la libertad a través de unos libros que son los más libres, los más estigmatizados y perseguidos de la historia literaria cubana.

Así como se ha querido resaltar interesadamente un primario entusiasmo de Arenas por la revolución cubana en sus inicios, así también se ha intentado contraponer a Arenas contra el exilio, haciendo de él una víctima doble del castrismo y de Miami.

Arenas encarna como pocos la naturaleza del exilio cubano, sus carencias y agonías, su dolor, su impotencia y su rabia. Arenas personifica ese no estar a gusto en ningún lugar porque el mundo entero se ha vuelto un lugar extraño, el paraje del que vuelve a ser expulsado.

Este breve texto poco conocido de Arenas indaga en una imposibilidad, la de repasar su propia obra, pero también sobre los modos de leer haciéndole exigencias al autor, las mutilaciones que son una marca de su literatura y el ensamblaje de su imaginario, siempre volviendo sobre la experiencia del niño enfrentado al mundo de los adultos. Un texto honesto, donde confiesa sentirse aterrado ante la petición de analizar una obra literaria. Pero no nos engañemos: Arenas es él mismo un modo de leer, porque fue uno de los lectores más agudos de la realidad. Solo así se edifica una obra de la categoría de la suya.

MICHAEL H. MIRANDA



CELESTINO Y YO¹

Para un autor debe resultar siempre muy difícil hablar de su obra; yo, que hablar de por sí me resulta ya difícil, hablar de mi novela lo considero casi imposible. Para hacerlo tendría que escribir otra novela, lo cual, desde luego, sería imperdonable, o dar una visión deformada, lo que me parece más lógico pues así cualquiera puede formarse de la novela una opinión diferente, y yo me sentiría muy alegre. En realidad me aterra analizar una obra literaria, y más si se quiere analizar en la misma forma que se analizara un insecto, colocado bajo un potente microscopio que no puede admitir, desde luego, el misterio, que todo lo quiere explicar. Una obra literaria no tiene por qué explicarse; no surge como un tratado político económico con el fin de señalar tal problema, ni como un tratado científico con el fin de mostrar una nueva hipótesis acerca de cualquier fenómeno. La obra literaria, como toda creación del espíritu más que de la inteligencia, no tiene explicación directa; además, no hay por qué explicarla. Sería, en fin, como si cogiéramos una flor y quisiéramos justificar, científicamente, el porqué de su número de pétalos, el porqué de la existencia de tantos filamentos, hasta que descubrimos horrorizados que nos encontramos simplemente ante un órgano sexual que cumple su misión reproductiva. Pero en el caso de esta novela mía, que no sé si es novela, que no sé si es mía, y que no sé, en definitiva, qué cosa es, sería más difícil dar una explicación, porque es cierto que la misma conserva algunos rasgos autobiográficos, y explicarla sería explicarme yo mismo, ponerme al descubierto, ofrecerme, como se ofrece un libro colocado ya en su estante, con el justificado temor de no saber qué manos lo tomarán y qué interpretación harán del

1 Ensayo incluido en *Libro de Arenas (Prosa dispersa 1965-1990)* [2da. edición revisada y aumentada / Compilación, prólogo y notas de Nivia Montenegro y Enrico Mario Santí], de próxima publicación por Editorial Casa Vacía.

mismo. Yo, para darles una explicación de por qué escribí esta novela, creería conveniente empezar por describirles un árbol; un árbol que crece a la vez que va transcurriendo mi infancia, un árbol cualquiera situado en el patio de la casa. He visto ese árbol florecer año por año, lo he visto batirse en el viento, y también he escuchado en él el escándalo de todas las criaturas del campo; he jugado a la sombra de ese árbol o me he encaramado a sus más altos gajos y me he quedado dormido. Y he visto cómo un día uno de mis familiares, con esas justificaciones terriblemente lógicas que tanto abundan en el mundo de los adultos, ha cortado ese árbol de dos o tres hachazos y lo ha hecho carbón en una de las esquinas del patio. Y de pronto descubro que ese árbol no era un árbol, sino yo mismo; porque, ¿qué somos en la infancia sino el escándalo de la arboleda, el chirrido de los grillos, el escarceo de los pájaros que construyen su nido sobre el techo de la casa, el estallido imprevisto del aguacero que viene a veces cargado de granizos, o la lejana llamada de la madre, sacándonos de nuestro mundo mágico para que bajemos a tomarnos el café con leche? Entonces, si somos todo eso, al caer el árbol, algo también dentro de nosotros se ha caído y ha quedado carbonizado; algo, en ese mismo momento en que el árbol del patio ha sido destrozado, nos pone en comunicación, nos coloca de repente ante el mismo umbral del horror cotidiano en el cual estaremos condenados a habitar, y del cual participaremos, aun cuando nos rebelemos y no queramos aceptarlo.

Pero el niño, que descubre de pronto que se encuentra colocado sin explicaciones en medio del infierno, ¿con qué cuenta para defenderse, con qué cuenta para hacerle frente al horror? ¿Acaso puede el niño elaborar teorías filosóficas en las cuales se profetice el advenimiento de un porvenir luminoso?; ¿acaso puede tomar un arma y empezar a destruir lo que muchas veces merece ser destruido?; ¿acaso puede rebelarse ante los razonamientos monumentales, objetivos y lógicos de los mayores? Razonamientos que generalmente van amparados por la trompada o por la mirada fulminante... Digámoslo de una vez: el niño no cuenta para defenderse más que

con la imaginación, y esto le es suficiente para que no perezca, para que su mundo no sea destruido, porque, no podemos olvidarlo, la imaginación es maravillosa, es un formidable don que, en último caso, sería el esencial y definitivo que diferencia al hombre del resto de las bestias. Y con esa prodigiosa arma que nadie le podrá nunca arrebatarse, el niño cruza por encima del horror; se refugia, digamos, en una de las esquinas del corredor donde la enredadera ofrece la frescura, propicia la creación, y empieza, magistralmente, con su inocencia terrible, a crear un mundo. La imaginación lo ha rescatado de la realidad inmediata y lo ha llevado a salvo a la otra realidad, a la gran realidad, a la verdadera realidad, aquella que tiene su lugar en el subconsciente del individuo.

Dueño, pues, de esa arma prodigiosa que es la imaginación, el niño se va formando su universo a la medida de sus anhelos y necesidades. Pero está solo. Solo en medio de ese mundo que ha creado. Y se pasea por los grandes castillos que su imaginación ha perfeccionado, y se encarama sobre las blanquísimas nubes que ha creado, en número y forma, de acuerdo con sus deseos; y se zambulle en el río bullente que ha creado también a la medida de sus necesidades. Pero sigue solo. Entonces acude de nuevo a la imaginación, y ella, como una diosa protectora, mata la soledad, inventándole el amigo. El gran amigo. El que nunca, desde luego, existirá; el amigo que protegeremos y nos protegerá, el amigo que rescataremos del inminente peligro y que también nos rescatará, el amigo que amaremos por sobre las otras cosas que también amamos; el amigo que, desde luego, no es más que uno mismo y por eso más lo compadecemos, lo amamos y muchas veces lo destruimos.

Todo eso acontece en el mundo del niño. Pero la imaginación, ¿no



es acaso un producto de la vida misma?; tiene que afianzarse en lo que los ojos han visto, en lo que la inteligencia ha tratado de interpretar, en lo que ha impresionado los sentidos y ha exaltado nuestros sentimientos, pues la imaginación es un producto de la vida misma. Y siendo la vida del niño una mezcla de ternura y horror, y también de desconcierto, es lógico que lo terrible invada el mundo de la imaginación y lo deforme. Y así, en aquellos momentos en que la inocencia parece rescatarnos a través del deslumbramiento de la belleza, surgirá lo terrible, contraponiéndose, interrumpiendo, reiterándose, buscando también un lugar que, desgraciadamente, le pertenece. Porque no creo que exista una sola realidad, sino que la realidad es múltiple, es infinita y, además, varía de acuerdo con la interpretación que queramos darle. Y no creo tampoco que el novelista —y el escritor en general— deba conformarse con expresar una realidad, sino que su máxima aspiración ha de ser la de poder expresar *todas las realidades*. Pues de lo contrario sería como si yo levantara una mano y hablara solo de la posición que ocupa esa mano mientras permanece levantada, olvidando por qué se alzó, cuáles fueron los motivos que tuvieron lugar en el cerebro para que se produjese el hecho físico de que la mano se haya levantado. Pero aún seríamos demasiado superficiales si solamente tratáramos de explicar el levantamiento de la mano a través de las causas acaecidas en el cerebro; habría que seguir profundizando e investigar el motivo de esas causas que influyeron al subconsciente para que incitara al cerebro y este diera la orden a los nervios y estos a los músculos para que esta mano pudiera levantarse; y a su vez esos motivos primarios tendrían otros motivos primarios, ya externos, que nuestros sentidos captaron y quedaron guardados; pero a la vez, esos motivos primarios también tendrían que ser originados por otras causas también primarias, y ya este levantamiento de la mano queda comprometido con los árboles, con el tiempo, con los astros y, en fin, con el universo infinito; de manera que, entonces, después de haber sondeado someramente en todos estos acontecimientos, ¿no resulta simplemente mezquino hablar solamente de la posición que ocupa esta mano levantada; de la forma en que a

nuestros ojos, que ven tan poco, se nos ofrece? ¿No resultaría demasiado limitado, para un escritor honesto, expresar simplemente esta realidad elemental de una mano levantada cuando hay miles de realidades mucho más profundas que han determinado, en fin de cuentas, este hecho puramente mecánico?

Ah, pero cuando tratamos de expresar las diferentes realidades que se esconden bajo una realidad aparente, los superficiales, que pululan en forma alarmante, los superficiales, a quienes hay que dársele todo molido y masticado, pegarán el grito en el cielo y exclamarán satisfechos: “Ya se repite, porque vuelve otra vez a mencionar un hecho que ya describió”, ignorando que ese mismo hecho es infinito y se puede tratar también en forma infinita si en verdad queremos profundizar sobre el mismo y queremos expresar todas las realidades.

Desgraciadamente para nuestra literatura, a muchos de los novelistas pasados solo les ha interesado esa mano levantada; solo se han ocupado de brindarnos esa realidad elemental, esa realidad simple que, como transcurre frente a nuestra retina, resulta, desde luego, más fácil de manejar. Lo otro lo han olvidado, o simplemente no les ha interesado. Pero lo triste de todo esto es que cuando alguien se preocupa por expresar las demás realidades, se molestan, o lo tachan a uno de poco realista, como si la realidad se limitara a una mano levantada. Y así surge el esquema con el cual trabaja el 99 por ciento de nuestra crítica; y ese esquema dice más o menos lo siguiente: “Realismo, todo lo que sucede delante de nuestros ojos, o lo que tradicionalmente puede suceder, lo que palpamos, lo que acontece delante de nuestros sentidos; surrealismo, todo lo demás”. Oh, horror; contra todo eso tenemos que enfrentarnos; modestamente



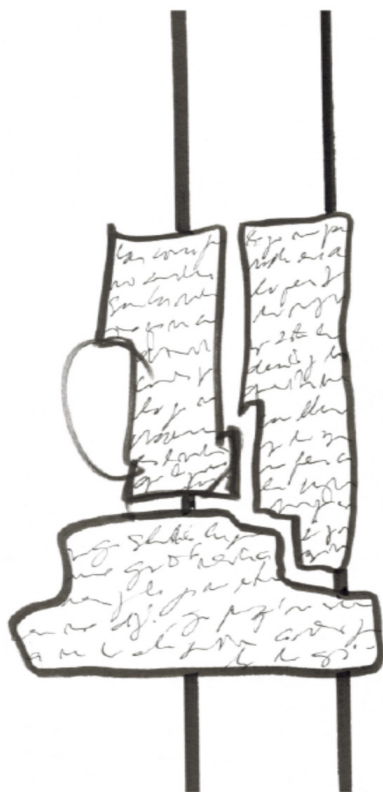
no, porque la modestia se considera generalmente como un símbolo de cobardía, sino que debemos ser simplemente intolerantes con los esquemas establecidos que atrasan el desarrollo de nuestra literatura. Debemos, pues, argumentar con los ejemplos más formidables y recientes que nos ofrece, por suerte, la vanguardia literaria contemporánea.

A pesar de todas estas explicaciones que quizás resulten innecesarias, o insuficientes, me temo que a muchos lectores les puede resultar intolerable leer dos o tres páginas de esta novela, porque en ella no he tenido la más mínima intención de desarrollar un argumento con la tradicional trama, nudo y desenlace. Creo que las preocupaciones de un escritor actual deben ser otras, y el lector actual también debe exigir de un libro algo más que un argumento interesante.



Logrado o no —y yo creo, desde luego, que la obra no ha sido lograda—, mi intención ha ido más allá de contar tradicionalmente una historia determinada. Ni siquiera pretendo denunciar deliberadamente un determinado estrato social. La denuncia, desde luego, está dada en toda la obra, porque uno nace en una región determinada, se forma dentro de un ambiente determinado y, si se es honesto cuando se escribe, ese mundo, ese medio en el cual nos desarrollarnos y surgimos, quedará, indudablemente, expresado en la obra, con todas sus violencias, ternuras, defectos y bestialidades.

REINALDO ARENAS



SEBASTIÁN EN EL SUEÑO

Para Adolf Loos

1

Madre trajo al niño bajo la blanca luna,
a la sombra del nogal, del antiquísimo saúco,
ebrio de zumo de amapola, del lamento del tordo;
en silencio
se inclinaba compasivo sobre ellos un rostro barbado

quedamente en la oscuridad de la ventana; el viejo mobiliario
de los padres
estaba en ruinas; amor y ensueño otoñal.

Oscuro día del año, infancia triste,
cuando el joven descendía en silencio a las frescas aguas,
a los peces plateados,
quietud y rostro;
cuando pétreo se lanzó ante furiosos corceles negros,
en lúgubre noche su estrella vino a él;

o cuando de la helada mano de la madre
atravesaba al anochecer el otoñal cementerio de San Pedro,
frágil cadáver yacía inmóvil en la oscuridad del recinto
y elevaba hacia él sus fríos párpados.

Pero él era un pajarillo en el desnudo ramaje,
alta campana en el noviembre nocturno,
silencio del padre,
cuando en sueños descendía crepuscular escalera de caracol.

Paz del alma. Solitaria noche de invierno,
 oscuras figuras de pastores ante el viejo estanque;
 niño en la choza de paja; oh qué callado
 se hundía el rostro en negra fiebre.
 Noche sagrada.

O cuando de la dura mano del padre
 subía en silencio hacia el tenebroso Calvario
 y en crepusculares nichos en las rocas
 la azul figura del hombre atravesaba su leyenda,
 de la herida bajo el corazón manaba púrpura la sangre.
 Oh qué callada se alzaba la cruz en el alma oscura.

Amor; cuando en los negros rincones se fundía la nieve,
 una brisa azul se apoderaba alegre del viejo saúco,
 de la bóveda sombría del nogal;
 ante el joven aparecía en silencio su ángel rosado.

Júbilo;
 cuando en frescas habitaciones se escuchaba una sonata crepuscular,
 en las pardas vigas
 una mariposa azul salía de su plateada crisálida.

Oh cercanía de la muerte. En el muro de piedra
 se inclinaba una cabeza amarilla, mudo el niño,
 cuando en aquel marzo se marchitaba la luna.

Rosada campana de Pascuas en la cripta de la noche
 y voces plateadas de las estrellas,
 temblorosa una oscura demencia caía de la frente del durmiente.

Oh qué silencioso el paseo por el azul río
meditando en lo olvidado, cuando en el verde ramaje
el tordo llamaba al forastero en el ocaso.

O cuando de la huesuda mano del anciano
iba por la noche ante los muros en ruinas de la ciudad
y la del abrigo negro llevaba al rosado niño,
en la sombra del nogal el espíritu del mal aparecía.

Tanteando los verdes peldaños del verano. Oh cuán silencioso
se marchitaba el jardín en la parda quietud del otoño,
aroma y melancolía del viejo saúco,
cuando en la sombra de Sebastián la voz plateada del ángel
se extinguía.

GEORGE TRAKL
[TRADUCCIÓN DE JORGE YGLESIAS]



TRES POEMAS*

XIV.

lo que te digo es que lo literal es muy
muy violento. cómo la polenta va a ser
nada más que polenta. ¿ves? no sería
aceptable para el alma humana que algo
fuera lo que parece ser o que fuera lo que
parece su puro nombre decir sobre eso. no
me jodas. lo que hacemos es otra cosa, eso
se mueve como puede en ese hueco que
tenemos, que es como mínimo complicado

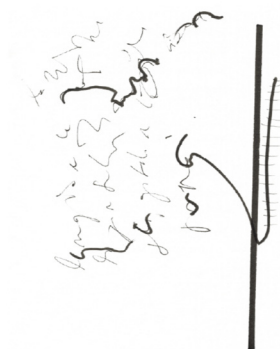


XXVII

alguien persigue un rato su intuición
todos persiguen un rato su intuición
la intuición está hecha de cosas que

* Del libro *las rajaduras que hay en la lengua de las personas*, Mención especial del I Premio de Literatura Casa Vacía - Poesía 2021.

viste pero no pensaste con tu cabeza
pero están ahí y entonces se alimentan
se fortalecen no hay nada parecido
a un camino, el espacio se abre quizá
frente a la voz y al cuerpo y suponte
que masomenos responde a algo que
no era lo que pedía toda esa pregunta
no hay otra cosa que la espléndida
monotonía del espíritu chocando una
pared blanca y por eso la inacabable
variación de los dolores o acaso la
necesidad de hacer algo con eso real



LXXII

todos los pájaros al atardecer
mueren y llueven, de a uno, sobre
la tierra. apenas abierta, un ala
sostiene el aire debajo y llegan
un poco más tarde. qué importa
el tiempo que duran las aves. igual
sucede el golpe suave, plumoso
de los cuerpitos contra el piso

MAURO A. FERNÁNDEZ

DESDE UN POEMA DE RICHARD BRAUTIGAN

Me interesa la poesía que ensaya un conflicto con sus propios materiales. El mundo que construye el texto, ¿es acaso una extensión del que habitamos? ¿Hasta dónde las placas de los discursos se superponen unas a otras? ¿Cuánto más somos fuera de una lengua que diseña sociedades en guerra por *la verdad*? Es ahí donde la poesía (como fuerza de hackeo) puede *hacer* algo por nosotros.

Fechado en “Tokio, 13 de mayo de 1976”, el poema “Kimonos de Kitty Hawk” de Richard Brautigan nos lleva a pensar *hacia* el interior de la textura poética. ¿Qué se dice entre esas palabras-vigas como “avión”, “kimono”, “muchachas”, “televisión”? Las letras negras del poema en mi pantalla, los trazos de Brautigan en su libreta de viaje, ¿qué es esa voz en un presente? ¿Qué queda de esa voz y de ese tiempo en la figura de líneas que me obliga a estas preguntas?

Mientras miro televisión japonesa,
dos muchachas con kimonos
paradas al lado de un biplano.

Simplemente:
un viejo avión.

Un hombre las entrevista.
Tienen una conversación
animada y feliz.

Desearía saber japonés porque
nunca sabré por qué están parados

al lado de
un biplano,

pero siempre se quedarán así
en mi mente, pilotos felices
con kimonos,
esperando despegar.¹

El “viejo aeroplano” ocupa el espacio central de la escena. Caben en él todas las estructuras fijas que repetimos y que nos repiten. La basura discursiva (toda, no solo la fácilmente señalable en los medios masivos, también aquella que endurece las soluciones de la vida) viaja en esa quietud amenazante. Aquello que “simplemente” está. En otras palabras, aquello que *significa*, que no expone fisuras ni espacios para la duda o el poema. El Kitty Hawk fue un portaviones creado en la década del 50 por la armada estadounidense. Los kimonos, una interferencia.

La felicidad aparece como expresión sin costo, a la que se accede desde un desvío. El deseo es una llave para *permitirse* no entender y aun así encastrarse, a sí mismo, a la voz del sí mismo, en esa trama. Hay un diálogo, aunque el sujeto se encuentre fuera de plano, y el discurso de la felicidad atraviesa el cuerpo de lo dicho hasta una superficie mental donde el control pasa por otra lógica. Desde allí el poema (y el poeta, que en esta instancia son lo mismo) despegar en un loop de bienestar, una demora infinita que *dice* sin porciones de mundo en juego.

Ese deseo (de hablar japonés) es un mero artilugio porque es el deseo de lo decible, del discurso-extracto-de-lo-común. Las vigas van de lado a lado pero no serán aquí más que una trampa. No armarán un esquema de aceptación, un poema transaccional, un arte en serie. Solo están allí para contrastar

1 Trad. de María E. Soler y María G. Raya, en: *30 de junio, 30 de junio*. Zindo & Gafuri, Buenos Aires, 2016.

y marcar una zona de fuga. La memoria, esa nota que es de algún modo *el poema* de Brautigan, accede a la felicidad de un sabor irrepetible; lo único, la imagen que produce sin deudas con el mundo. La televisión de alguna manera funciona como canal masivo de información chatarra. Lo que hace el sujeto es rescatar un detalle y sacarlo de su continuidad banal. Una-entrevista-en-la-TV-japonesa ante la vista de un extranjero. ¿Cuántas veces somos *extranjeros* ante la belleza?

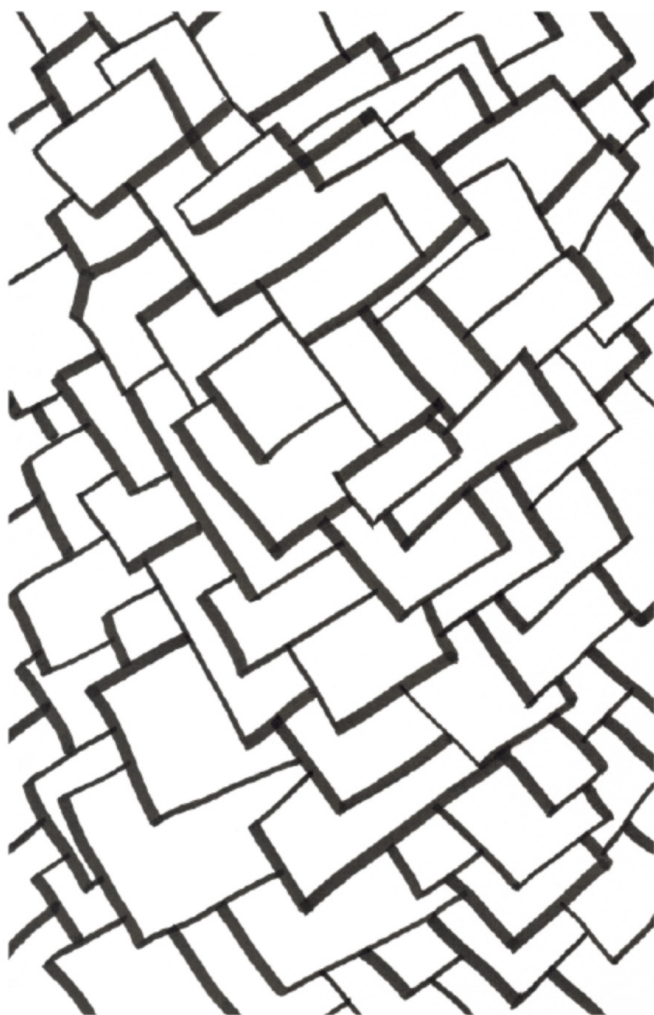
La textura cambia cuando en lugar de “un viejo aeroplano”, el foco pasa a ser la conversación como acto. La bifurcación de la realidad se ha producido ya en la mente, el-tema-de-la-entrevista es parte de lo viejo, de la razón que ha quedado reducida a voces sin sentido. Lo nuevo, la belleza: “pilotos felices / con kimonos, / esperando despegar”. Hay otra historia, otro motivo para el recorte. Un motivo que sin necesidad de fundamentos lógicos se opone al terror y la angustia de la guerra. Estas mujeres están felices, ansiosas y vestidas con la interferencia de una palabra tan bella como *kimono* (y las k de Kitty Hawk que se vuelven parte del juego sonoro de la novedad).

Cuando pienso en *lo nuevo*, no me refiero a lo que se entiende por experimentación ni a la posible extravagancia de una escritura, sino a *algo* que no estaba en los planes del discurso. Brautigan obtiene una ventaja al no saber el idioma: la posibilidad de apropiarse de sus tejidos. El error, la mala lectura o interpretación pueden ser una vía de escape cuando los relatos nos encierran en la obligación de entender/pertenecer. El error, la mala lectura o interpretación son también formas de hablar del poema.

Las anotaciones de Brautigan en su diario de viaje por Japón en 1976 no parecen construcciones poéticas complejas. Más bien capturas espontáneas, impulsos del asombro extranjero. Tal vez sea justamente eso lo que le permite salir del Poema como discurso-viga de las bellas letras, y entrar en un terreno de escritura como un samurai que vaga andrajoso por las aldeas. Los materiales que deberían estar al frente solo son un

trasfondo y aquellas expresiones improbables hacen del decir una incomodidad, una operación intrusiva en las expectativas del bienhacer (y el bienleer, esa obsesión que baja como una lluvia uniformante). Así, la felicidad no es una imagen mecánica sino todo lo contrario: una apuesta por vitalizar aquello que produce diferencia.

DIEGO L. GARCÍA



CORAZÓN Y MUELA Y OTROS CUENTOS

DETÉN TU CAMINO

Siempre que se me ocurre mirar el reloj, algo allá afuera me sincroniza con un tiempo extraño. Ahora, por ejemplo, son las 5:55. Pero casi siempre son las 3:33, las 4:44, y así todas las posibles combinaciones de números iguales. Como si fuera una confirmación extravagante, sólo por mencionarlo, ante mis ojos se acaba de abrir (sola) la puerta del cuarto; no estaba puesto el seguro, pero estaba cerrada de modo que ni el viento pudiese abrirla; y aquí no hay viento, y el viento se acompaña de otro feeling. (Tengo dos amigos a quienes les ocurre exactamente lo mismo y por la misma cantidad de meses: 12.) Hay unas horas durante las cuales, por supuesto, no miro el reloj; ya imaginas que van desde las 5:55 hasta las 10:10. Ignoro por qué me despreocupo del tiempo durante ese tiempo. Suponiendo que fuese deliberado, una loca programación de la mente, aún quedan las otras coincidencias. Me llegó la hora de sospechar y debo decir, antes de retirarme al sueñito de los bobos, que uso un digital. Al no depender del secundario, de un filtro miope, se hace más firme la impresión de que algo allá afuera me hala cuando quiere, y abre una puerta cuando quiere. Transcurre mitad frente a mis ojos y mitad frente a los ojos de alguien que, de ser yo mismo, sería mi parte que no conozco. Me asusta ver un día las 6:66, como en esa película.

CORAZÓN Y MUELA

“Estoy enamorado: écheme o dejémoslo como está. No paso más tiempo en el teléfono por respeto a su persona, pero me pide mucho. ¿Debo entrar en su molde sin que usted se haya preguntado

por qué quiere que las cosas sean de determinada manera? Pues no. Lamento no poder complacerlo ni ser flexible. Al menos hoy, yo sé por qué hago lo que hago. Necesito escuchar a esa mujer, normalmente encuentro algo que decirle. Hablamos pocas veces al día, no más de diez minutos. Mi trabajo no suele afectarse, porque tengo la carreta delante de los bueyes y a Marte ahí mismo. Tampoco interrumpo la línea porque es doble, a veces triple, y suena un pitico cuando la gente llama. Soy loco —es decir: tal vez piensa eso— y sin embargo no soy una bestia. Pregúntese qué le fastidia en realidad. ¿Que me ve pasándola bien? También disfruto trabajar y luzco alegre. No importa qué métodos tenga que usar: procuro mantener una sonrisa en la cara. Creo que usted me entiende, pero, como necesita hacer el papel de patrón, la coge con mis conversaciones. Es como si se congelara con esa emoción. ¿Verdad que me explico? Tratar de hacerme entender, semana tras semana, me roba energía que podría usar en dar más de mí, en llenarme de ideas y hacer que el dinero entre por tuberías a este lugar. Ni siquiera es capaz de disfrutar el afecto que le tengo, mi aura grande. Prefiere ser como piensa que es. En fin: me desinflé ya. Mi destino está ahora en sus manos (por seguro el destino de hoy) pero haga lo que tenga que hacer. De todos modos, me siento como Superman. ¿No tiene algo que decir? Entonces deme el cheque.”

SIN CONDIMENTO

Cuando estuvo en la calle su peor enemigo fue la autocompasión. Llegó a sentir los clavos de Cristo pinchando sus manos y pies mientras caminaba por la Ocho, pensando solamente: “Cojone’, qué hambre”. Ese esfuerzo sobrenatural por retener el aspecto, el *feeling* de la comida, le fue inutilizando zonas valiosas de su cerebro, antologías muy ordenadas, *profiles*. Por mantener el vivo recuerdo de un sabor, olvidaba caras de amigos, nombres, fechas, calles y pueblos enteros. Se hizo invisible para el prójimo (a nadie le gusta

ver gente fea), lo cual tiene ventajas y desventajas. Se fue acabando su representación y apareció su ser básico, el reptil que sabe lo que hace, aunque sea un baby. Ni siquiera sus mujeres heroicas pudieron ayudarlo, pues no las veía, habiéndose quedado en otro reino lo que le inspiraron. Anestesiado y santo es casi lo mismo. Las ideas cedieron espacio a las sensaciones. Lo único que hacía era echarse por ahí a anotar cosas (“Vivir en sociedad es comer y cagar entre animales que sienten como tú, pero si las bocas no se encuentran, si no sudan trabajando con el tamal, frente a frente, tampoco se rozan las palabras”). Se nutría de la vitalidad cósmica y de los vapores que salen de *El Exquisito*. Y cuando se acostumbró a no comer, a la soledad grande, entonces y sólo entonces se murió —igual que el caballo del isleño: suavemente. Tuve la honra de acompañarlo en su tránsito y anoté sus últimas palabras: “*Let me have a big order of fries*”.

ENSIMISMADO

Me paré frente al estante de cerveza (lo han agrandado porque en esta zona de Hialeah, no diré cuál, viven muchos vikingos y soy uno de ellos). Probablemente el que más se demora al elegir y el único al que le despiertan curiosidad las cervezas latinoamericanas. No es que las prefiera, pero recuerdo siempre a San Pablo, que dijo: “Examínenlo todo y escojan lo bueno”. Cuando tenía el six pack de Quilmes en la mano derecha, pasó una señora y me puso una *Atalaya* en la izquierda. No vi su cara. Siguió de largo y ni siquiera dio los buenos días. Los Testigos son misioneros de portal, educados, aunque les falte ilustración. Me resultó curioso que aquella mujer obviara su muela. Decidí seguirla para oír hablar de Dios. O por lo menos del fin del mundo. La encontré haciendo cola en la carnicería. La toqué en el hombro, “Señora”. Se volteó. No era expresiva. Me dedicó una sonrisa ligera e inmediatamente se puso a hurgar en su bolso. Me extendió una tarjeta: “Soy sordomuda”, pude leer.

La tierra no me tragó, a pesar de mi deseo. Le di las gracias, articulando bien y levantando la revista ante sus ojos. Volvió a sonreír y desaparecí. En la caja número cuatro hay una rubia que siempre me observa, por eso pago las cosas en la cinco, para seguirle el juego sin tener que respirarle arriba. Esta vez sólo miraba la Atalaya y el six pack con expresión de no entender. Los símbolos se hicieron cargo de ella y fui abandonado. Yo no simbolizaba nada. Yo era yo. Al salir quise tirar la revística en la basura, pues era la culpable de mi fracaso provisional con las mujeres, pero recordé a la sordomuda y me congelé. La guardé en un bolsillo, doblada y con la cubierta hacia adentro. Llegué a la casa y entre Quilmes y Quilmes, leí sobre el fin del mundo. Fue como si hablaran de mi propio fin. Como si describieran la muerte de un cuerpo —el mío— aunque hablando en parábolas. Soy un vikingo. Lo tomo todo muy personal (desde que sé que yo soy la vida) y sin embargo casi nada me importa.

DESPERTAR¹

No sé quién inició a mi madre en el abuso de esa sustancia, tan popular incluso ahora: el comino. Me había convertido yo mismo en un adicto cuando me enviaron a Jarahueca, donde apaciblemente vivían mis abuelos, para que pudiera empezar la escuela a los cuatro años. (Un amigo brillante de mi padre, tras beber Coronilla un miércoles en la azotea, advirtió que “el niño” sabía los colores, las vocales y contar hasta cien. Me vi rápidamente en aquel pueblo de la Línea Norte, un exilio lleno de amor, tractores y plastilina soviética.)

Caía hacia delante el Coloso de Rodas, yo extrañaba el comino. Creo recordar que mi abuela únicamente lo utilizaba los viernes, cuando venían mi madre y mi padre, cargando a mi hermano más

¹ *Han pasado los años. El comino de Miami no es como el de Cuba. No se arman discusiones en torno a él. Es sólo un testigo silencioso de la elaboración. De la memoria. Lo uso bastante.*

pequeño, para llevarme por dos días a Sancti Spíritus, a los Lagos de Mayajigua o al Hospital Infantil de Yaguajay —que era más divertido.

—Esta comida no sabe a nada —dije, y a mi abuela se le salió una lágrima que parecía haber esperado siglos por ese momento, lágrima de un karma feliz.

—Cállate —murmuró mi madre, que a la vez era hija de mi abuela, y me amenazó con un tapaboca.

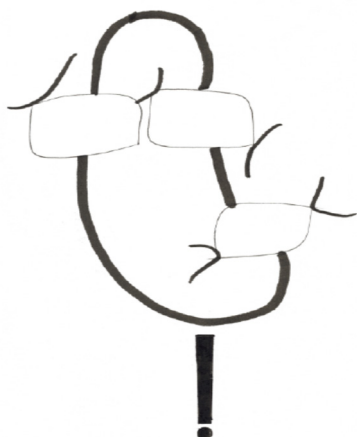
Mi abuela y mi madre eran la misma cosa cuando estaban juntas, una unidad, una concentración, un peso metafísico. Y si tenían que defender “al niño” de la adversidad y los tornados y el mal de ojo, se convertían en una especie de legión. Nunca las vi pelear salvo por el comino.

(En medio de un cuentecito, no debe uno ponerse sentimental ni contagiar al prójimo, ya que sería perder el juicio. Y al prójimo.)

—No sabe a nada —volví a decir, creciéndome ante las dificultades.

Mi madre se ofendió porque su hijo (adicto al comino igual que ella), ofendió a su madre, al resto de la cadena evolutiva, con un comentario tan indigno: “el niño” se convirtió antes sus ojos en un bandolero. Yo veía rodar la segunda lágrima de mi abuela y calculaba sobre qué mancha de la mesa iría a caer.

ALCIDES HERRERA



MANCHAS DE TINTA EN LA LETRA

En su *Trattato della pittura*, Leonardo señaló que “si observas algún muro lleno de sucias manchas o en el que se destacan piedras de diversas sustancias, y si te propones idear un paisaje, podrás ver allí, sobre ese muro, las imágenes de distintos paisajes, ornados de montañas, ríos, peñascos, árboles, llanuras, grandes valles y cuellos de múltiples formas”. Desde entonces, en pleno Renacimiento, en la Milán de Ludovico Sforza, la antítesis entre abstracción y figuración fue puesta en jaque por el artista de la inconclusa (e inexistente) *La battaglia di Anghiari*.

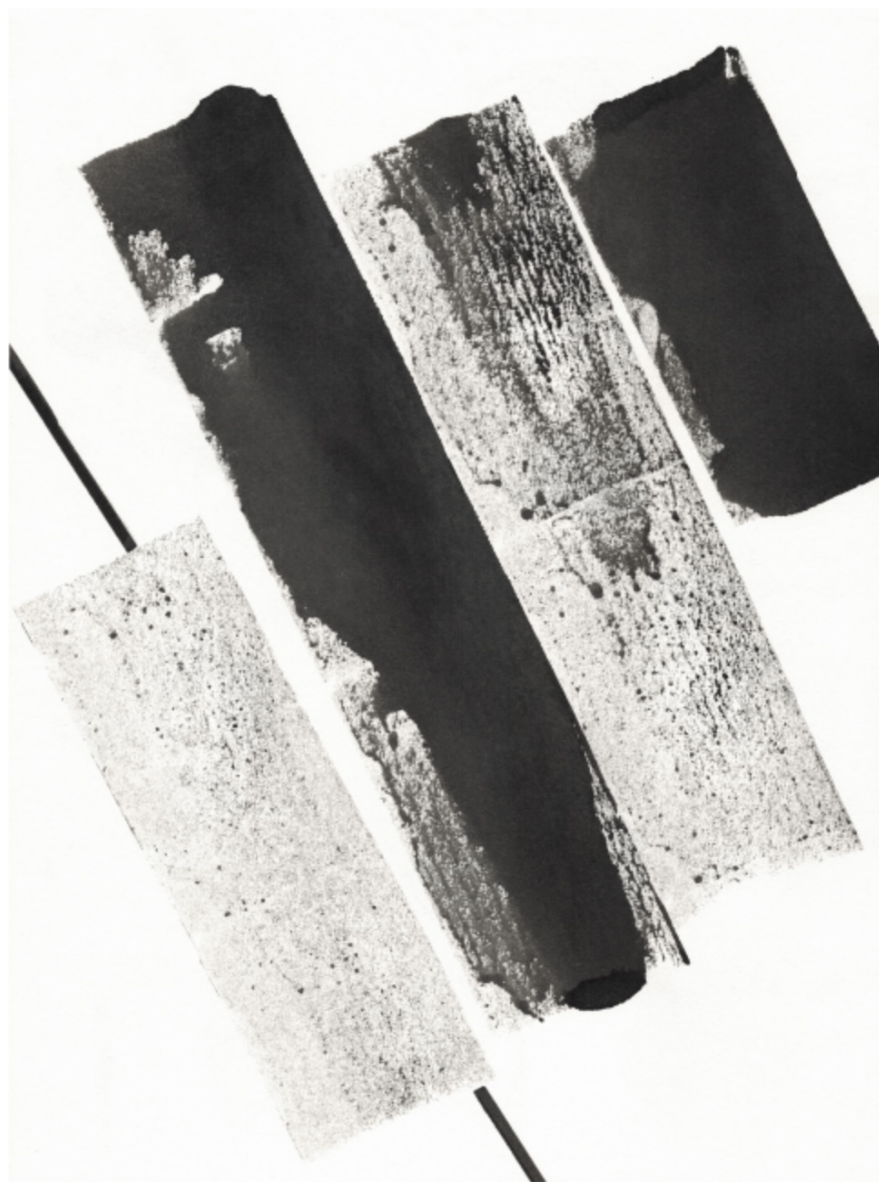
Por su parte, en el centro de las fiebres vanguardistas, en un aula de la Bauhaus en Weimar, Paul Klee hizo emigrar —en teoría y ejecución— las estructuras pictóricas “a la idea de melodía y tema del pensamiento musical”. Para el pintor y teórico suizo-alemán, en toda pintura [estaban] “primero las letras, luego los símbolos y, finalmente la lectura y la escritura”.

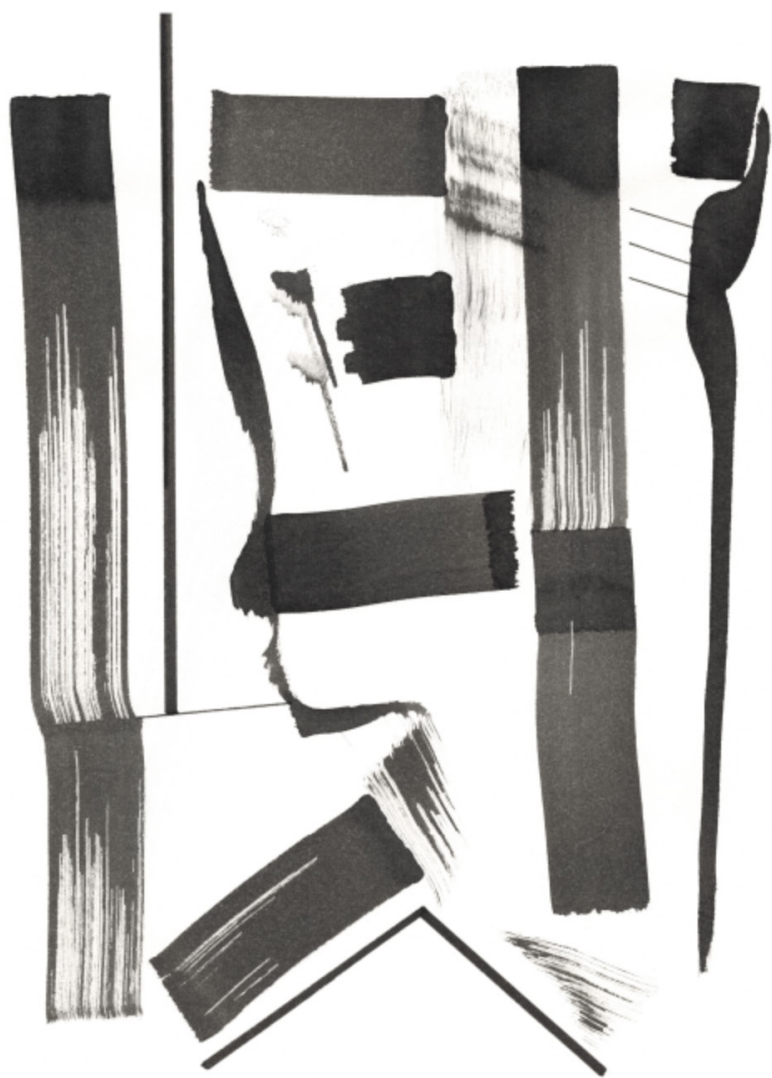
Bien podrían pensarse las tintas de Román Antopolsky bajo los preceptos anteriores de Leonardo y Klee. Antopolsky no diferencia Letra de Imagen, gramática visual de sintaxis gramatical. Sus “dibujos” son manchas de tinta en la Letra.

A la manera del espíritu de la Torá, donde la Letra es más que palabras —en ella (ellas) ya se contiene toda la imaginación del Mundo—, las formas visuales de Antopolsky muestran el Babel sintáctico que cada trazo esconde. Según él mismo, “toda forma tiene más dimensiones que las visibles, ver un dibujo se transforma en un acto de lectura; uno lee de más. No hay significado, es cierto, pero el cariz del signo en el dibujo se desentiende también de la materia una vez percibido éste, y ahora oscila entre lo que no muestra porque lo señala y lo que sí figura en él fuera del tiempo; el dibujo ha quedado quieto”.

Visualizar la Letra; escribir la Imagen.

PABLO DE CUBA SORIA









LLEGADA DEL NADADOR DE FONDO

A todo lo ya escrito sobre Viel cabría mejor agregar un leve desalajo en el comienzo, y decir: para leer esta poesía “habrá que tirarse de cabeza”. No importa el estilo (natatorio) con que se lo haga, es decir, no concierne el estilo, siempre afecta. Interesarse por una escritura semejante es ingresar sin remordimiento a la pausa del diálogo, y básicamente, a la índole de una tradición desertizada. La *Obra completa* (Ediciones del Dock, 2013) de Héctor Viel Temperley no supone el peor castigo para un poeta (como sugiere un conocido poema de José Emilio Pacheco), ya que se trata de la obra en fragmento que amortiza el recurso fastidioso de la prudencia editorial. Su obra se encuentra ajena a esa totalidad innecesaria que presume la suma lineal de los textos, tras el deceso de un escritor. A lo sumo, esta posibilidad consigue suprimir de un plumazo la concreción de lo inédito. Pero de esto también se encargó Viel, en su último libro, “Hospital Británico”, al anudar aquellos pasajes de algunos de sus libros y volcarlos en una nueva relectura, la del propio autor, descentrando el sentido individual de cada volumen anteriormente editado y obligándonos a una segunda lectura, incluso en el caso de no haberse ejecutado la primera.

Pero vayamos al asunto. Se trata de la poesía de un hombre que reza y espera, y que consiguiera, brazada tras brazada, un pecho donde reclinar su cabeza. Desde esa zona verbal regresa una “confesión” pronunciada con una naturalidad de doble movimiento —que aterra y emociona—, y bajo la certeza de estar pendiente de un hilo. Por momentos, también, echa mano a imágenes tan flexibles que encauzan su deriva hacia un núcleo de sentido sin control. Con la tenacidad de un deportista agotado, Viel Temperley logra avanzar y aproximarse a su objetivo, aunque en el medio del camino implore por el cese de un cansancio que lo vuelve ser minúsculo, a los ojos de su creador.

En el surfear de esos poemas, habla, escribe —porque le fue otorgada la palabra— mientras el objeto de tanta maniobra y

ejercicio desaparece como testigo. Pero, ¿con quién habla Viel? Tal vez con un yo que se desliza por el perímetro de la invocación y se extiende en una automática ceremonia anfibia. Un encuentro entre el tú y el otro, entre el yo y el otro. Y es a ese otro, indefinido o no (Dios no siempre está en todas partes), donde el poeta zozobra con su rostro y precipita en su fondo. Viel Temperley afirma con cada uno de sus libros, pero más precisamente en *Crawl* y *Hospital Británico*, que aquello que nos mira auténticamente se manifiesta como rostro, como diría Cacciari respecto de Levinas, a propósito de Jabès. Y se manifiesta como presencia.

Otro punto de cruce en esta *Obra Completa* son las veces que el poeta apela al nacimiento y muerte bajo la fórmula de una primera simplicidad. Una muestra: el que nada y escribe luce asombrado por la posibilidad del desenlace, pero en su interrogación afirma “Por qué, si no se nace/ jamás/ para quedar/ de cara a un techo.”, y enseguida revela que ha nacido una vez, y que luego “otra vez”, y que además son “un cinturón de veces,/ de celdas y de sellos/ de espuma hechos pedazos” (‘Plaza Batallón 40’). Viel triplica la dirección de su verso, no se deja atontar por cualquier lirismo ceñido por la levedad de una brisa marina inflando los pulmones. Viel no puebla la orilla, sino las mismas profundidades desde donde comprende sin nostalgia la posibilidad inexistente de regreso. Por eso comulga como “un ahogado”, mientras escapa aguas adentro del propio cuerpo que ignora, y que se propone a toda costa alcanzar. Hay un verso de *El nadador* (1967), donde esta doble mirada, este diálogo imperfecto se patentiza con mayor dramaticidad, y es aquel que pide a su creador: “Señor, mira mi cuerpo./ Mira mi cuerpo antes que yo lo llame/y él me llame, gritándonos/ de lejos.” Operación triple, al cuadrado, como diría Tamara Kamenszain, donde el que queda en la orilla pide ser llamado por Dios, mientras observa su cuerpo que avanza por las aguas en busca de su nombre. Existe un milagro microscópico en estas súplicas cuyo calado de tiempo no admite horizonte. Seguimiento infinito, entonces, desmembrado en la forma provisional de un poema que conmina a pegar la vuelta y tornar al cuerpo. De esta manera el poeta que fundara una agencia de publicidad

y se ocupara de la explotación de un campo de Parravicini, en la provincia de Buenos Aires, irrumpe con su poesía bajo el signo del desconocimiento y por eso reduce sus momentos de observación al mínimo, como si sólo tuviera la finalidad de dar brazadas y arribar a nuevas áreas de transparencia.

Esta *Obra Completa* se desentiende de cualquier advertencia por penetrar en un bautismo sensorial, y blasfema contra toda leyenda que implique “prohibido bañarse”. El nadador que existe en el poeta prefiere zambullirse en un paisaje diurno, y no por la noche, donde el agua se vuelve alimento concreto atraído por la sed. Como Cristo, Viel Temperley transita sus textos “crucificado en luz” y no en madera, porque estar crucificado en luz y volar “es una misma cosa” (“Isla San Martín”). Quien avanza sobre las aguas de alguna manera asciende, para luego luchar con su ángel, dejarse vencer por él, y completar la travesía del poeta en busca de la playa donde dejara sus afectos.

La obra de Viel Temperley no se completa; pero a partir de esta edición tan esperada arrancará nuevas lecturas desde una totalidad falsificada donde habita una casa, la casa de quien siempre es varón recién nacido “en el tórrido vientre del silencio”. Así los lectores irán al encuentro del poeta que no ama su voz y puede permanecer en ella largas horas callada, reunida ahora en todos sus libros que es el libro de una memoria que esperó su desenlace.

MARIO ARTECA



PUNTO ÁLGIDO

EJEMPLO 1

(LO MEJOR ES QUEDARSE EN CASA MIRANDO LA TV):

resolución de problema complejo en casa de E. teoría del renacimiento inmediato o puerta por donde se reinsertan hombres se precisa aparato para filtrar moderno mecanismo colocado en el neocórtex en las estructuras llamadas columnas neocorticales en operación ambulatoria bola que se condensa y se tolera a sí misma altamente maleable E. sopla la armónica en un grupo de country rural atmósfera soluble en alcohol de bodega común ventosidad 100 % olorosamente desagradable cruzando la línea de flotación NO TE HUNDAS NO TE HUNDAS reza el grafiti el sopla armónicas está desfallecido quieren seguir sin él quieren darlo por muerto el nuevo problema rural lo tiene el country y algunos instrumentos desfallece el ejecutante hombre con poder es hombre ciego pez con corbata en circo abarrotado el nuevo problema rural lo tiene el country lutier de mayor calidad reclama “no te hundas” cruzando la línea “no te hundas” teoría del renacimiento inmediato o puerta por donde se reinsertan hombres resolución de problema complejo en casa de E. la máquina para filtrar cuesta unos sudores de frente y media espalda el neocórtex de la familia E. continúa sin intervenir



EJEMPLO 2

(CUESTIONAMIENTO DE LA REALIDAD OBLIGATORIA):

sin ninguna publicidad el señor A. J. anima cada miércoles una conferencia-*happening* donde aborda temas terapéuticos locomo-

ción bípeda punto de momento cero concepto relacionado con la dinámica y el control del movimiento punto de momento de ruptura concepto relacionado con la psicomagia según el señor A. J. concretamente robots humanoides con oportunidad de convertirse en otra cosa el señor A. J. hace su entrada en el Cabaret Místico donde la audiencia es un nido de pollos altriciales que ovacionan “¿qué ven?” el señor A. J. consultó previamente a 30 desesperados en una consulta del Tarot que no pretendía ser videncial “¿qué pasa si colapso?” solo tienen que trazar “gracias” con el índice sobre las manos del señor A. J. “¿qué pasa si colapso?” locomoción bípeda de tono bajo concretamente hombre de bien obligado a abrir ojo izquierdo y ojo derecho concretamente robots humanoides o nido de pollos altriciales que ovacionan toda predicción es una toma de poder no se dedica a la videncia “¿qué pasa si colapso?” algo así no se inventa viene por añadidura y todo esto debía causarle a A. J. más de un problema



EJEMPLO 3

(LAS ENFERMERAS TAMBIÉN SIENTEN MIEDO):

Confucio viste ropa occidental combina lo nacional con lo extranjero la tradición china y no china Confucio palidece “el que quiera gestione anzuelo” o “el cuchillo corta queso de soya” o “se ve el relleno” pero el viejo W. vende sandías no hay tubos el hermano menor de W. el séptimo es naturalmente el octavo los medios han de adecuarse a los fines propuestos herrar al caballo en la rodilla torcer por completo en una hoja de papel pintar una nariz perder labios y tener los dientes fríos Z. F. caza ratones ojos grandes observan ojos chicos junto a la boca no hay barba no es seguro que se maneje bien el asunto comer mimbres y cagar canasta entrar recto y salir comer crudo y despellejar vivo Z. H. fue un hombre sin talento con el hábito de plagiar poemas

de otros y de este modo hacerse pasar por refinado intelectual solo le queda la boca un caballero sobre la viga llamarlo caballo procurar caballos perfectos según modelos por favor caballero entre en la tinaja perder hacha y sospechar del vecino matar paladines con duraznos lanzar un ladrillo y obtener un jade la habilidad viene con la práctica hacer siempre ropa a la medida como estrategia del papel un metro de hielo no se produce en un día si la explicación es muy larga



EJEMPLO 4

(TRATADO DE LA LENGUA VIGILADA):

la viuda del escritor J. M. A. condenada a cadena perpetua por complicidad en actos terroristas ha confesado que por medio de imágenes y pensamientos se logra existencia eterna en un universo poblado de palabras e ideogramas que darán como resultado la anhelada...



EJEMPLO 5

(RANGO TEMPORAL):

N. S. creía en las fuerza de un orden que ni él podía explicar así dijo a los monjes cuando se produjo un conato de incendio en las cercanías del monasterio “las llamas surgieron por la fuerza que puse en las oraciones” en sus años finales N. S. escribió un libro fundamental lamentablemente no está escrito en ninguna lengua conocida

ZULEMA GUTIÉRREZ

EL KITSCH O LA SENSIBILIDAD MODERNA

“A veces tengo ganas de ser cursi / para decir: la amo a usted con locura...” Nicolás Guillén evita hundirse en el despeñadero del kitsch, o por lo menos, amortiguar la caída advirtiéndolo que iba a consignar a continuación. El verso anunciado trataba de poner en práctica lo que había adelantado Gillo Dorfles, que la sofisticación de la mirada *camp* redime el objeto kitsch, lo exime de su carácter trillado. Los artistas del Pop usaron el mismo mecanismo, con mucha más suerte que Guillén, para resemantizar los objetos que representaban al kitsch más consumado. No es este, en cambio, al kitsch al que me referiré, sino al que está enraizado como cultura de masas, y al que he denominado “la llave maestra de la sensibilidad moderna”.

El desarrollo del Kitsch se verifica con el desarrollo de la burguesía manufacturera europea, triunfante de 1860 a 1910. A partir del advenimiento de la Revolución Industrial ocurren transformaciones que afectan los valores estéticos, al punto de que el teórico inglés John Ruskin concluyó que el hombre occidental se veía condenado a vivir rodeado de fealdad. Inglaterra entendió, antes que ningún otro país, que no era conveniente insistir demasiado en la calidad textil para poder ampliar el mercado. La Revolución Industrial impuso el criterio de cantidad sobre el concepto medieval de calidad máxima. Así el trabajo perdió su valor subjetivo y el objeto producido reflejaba un carácter personal y alienado.

Kitsch es una palabra originaria de Alemania meridional y está presente en cada uno de los estratos que componen la industria cultural y la sociedad de masas, si bien debemos excluirlo del estrato que corresponde al Arte popular, por los condicionamientos propios que este tiene. En la cultura superior tiene esporádicas apariciones, no por ello menos sustanciales. En ocasiones se trata

de una simple atracción y en otras de una notable aceptación. En el Barroco, el Rococó y el Romanticismo, así como en el Clasicismo el Kitsch no estuvo del todo superado. Las curvas vaporosas, las ornamentaciones sutiles, lo exótico, así como los motivos drenados de Grecia y Roma cohabitaban con las grandezas de estos estilos. En el caso de la literatura, las palabras resaltan y sus propósitos es lo de menos.

El efecto es lo más importante para considerar un objeto como kitsch, efecto que oculta la verdadera función en aras de su valor estético. En la literatura ocurren las mezclas de buen arte con el kitsch. En Balzac, el agudo análisis psicológico convive con el melodrama inconsistente; en Dickens, la gran comedia con el sentimentalismo ramplón. La cultura de masas permea con frecuencia la cultura superior. En cambio, el peor kitsch no es el amplio océano de desechos que emergen de la televisión, sino de la cultura media. Véase el falso folklore de Oklahoma; las sentimentales melodías de South Pacific, *El viejo y el mar* de Hemingway, con sólo dos personajes ni siquiera individualizados, porque la individualización impediría la significación universal (el propósito alienante que dicta las normas).

Pero es en la cultura de masas donde el kitsch se siente a sus anchas, y es la televisión su medio preferido; al fin y al cabo, ella es la responsable de decretar el declive cualitativo de toda la sociedad. Se puede consumir como se consume un helado. Federico Fellini lo aclaró cuando clasificó a la televisión en el orden de los electrodomésticos. El único objetivo de las producciones kitsch es distraer, por eso se incluyen las reacciones del espectador dentro de una misma obra. En la música ligera el kitsch lo tiene todo previsto porque prepara el oído para adivinar la continuación desde los primeros compases.

Ahora bien, el kitsch no puede florecer en el arte popular. Por ejemplo, el arte tribal africano no era una expresión separada de la vida y por tanto el proceso creador es más valorado que la pieza

acabada. Así ocurría en las culturas precolombinas mexicanas, en China y Japón. Muchas veces somos nosotros los que hemos catalogado esas piezas como obras de arte. Como se ve, la historia del kitsch está indisolublemente ligada a la industrialización de la que formamos parte inseparable. Si en el siglo XIX se adornaban las máquinas de vapor con columnas dóricas de hierro colado, qué pecado puede haber en que lo hagamos ahora en cualquier superficie vacante de nuestro cuerpo. Desde entonces, el kitsch pasa como antorcha de generación en generación. El propio Guillén lo necesitaba para declarar su amor sin remordimiento estético.

NELSON LLANES



MISIÓN 0.0.1

La nave Huitaca I, llamada así en honor a la diosa lechuza que reina en las noches de la región destino, surcaba la constelación de la Lira, a 25 años luz de la Tierra. Sus quince tripulantes permanecían en sueño de hibernación dentro de sus cápsulas individuales distribuidas bajo el techo transparente del salón del sueño. Con la vieja tecnología, desde su planeta de origen, habrían tardado cincuenta años luz. Pero gracias a los portales cuánticos, estarían en el planeta azul en un año terrestre. Sus cuerpos permanecerían a diez grados centígrados, y despertarían dos meses antes de tocar tierra firme. En el puente de mando solo permanecían activos cuatro robots, encargados de la navegación y el mantenimiento de las cápsulas transparentes. Eran a la vez capitanes y médicos. Durante las horas muertas, se quedaban en el puente, de pie, irisados por el estático juego lumínico de los astros sobre la negrura. En ocasiones, los discos de luz más intensa llenaban todo, cubrían de malva encendido o de púrpura platinado los instrumentos parpadeantes, las ingrátidas sillas de los navegantes.

Cumplidos dos meses de navegación ininterrumpida, los amplios cristales del puente y de las salas alternas se cubrieron de nuevos filtros, cortinas orgánicas y translúcidas que sabían leer el metabolismo de los tripulantes y llenar las estancias de luz y fragancias reconstituyentes. Al leve susurro de los autómatas en tareas de reanimación y reconfiguración de mandos, siguió un cálido silencio, interrumpido con sutil constancia por el arrullo de los calefactores. En el cuarto de máquinas la luz anaranjada que indicaba el funcionamiento de los reactores se tornó al gris perlado del modo “en espera”. Ahora, la Huitaca I flotaba en el espacio, a un millón seiscientos mil kilómetros de la Tierra. Los autómatas se desplazaron hacia el salón del sueño para asistir a la tripulación mientras el resto de la nave ejecutaba sus órdenes en un silencioso

y frenético parpadear de lucecitas. Los ordenadores comenzaron a encenderse y a mostrar en sus pantallas las actualizaciones y demás informes relativos al estado de la nave y al cuadrante en donde se encontraba. Cientos de aparatos cobraron vida en el puente y quedaron listos para su uso manual. El corazón biótico de la nave aceleraba sus latidos para irrigar hasta la última partícula del sistema que comenzaba a despertar y a iluminarse como si amaneciera en su interior. Los órganos silíceos encargados de la temperatura transformaron la energía en pulsos que llegaban a los calefactores, desde ahora sensibles a las necesidades generales y particulares de la tripulación. Un escuadrón de robots diminutos se dispersó en el interior para verificar el estado de cada fibra y coyuntura. La nave daba su primer bostezo, realizaba sus primeros ejercicios de estiramiento, como preparándose para el campo traviesa que aguardaba en la Tierra. Los autómatas registraron el reinicio completo de la nave, e iniciaron la última fase de reanimación.

Los cuerpos tendidos en el interior de las cápsulas aún se hallaban en el umbral del sueño, negándose a abandonar las regiones sombrías donde el relato del inconsciente ya se desdibujaba, tocaba las últimas notas. La primera en abrir los ojos fue Cassandra Azul. El fino cosquilleo de los filamentos que ribeteaban su silueta reconstituyó el tono muscular, la elasticidad de las coyunturas, mientras el cuadro de fugas estáticas que se dibujaba en el techo de cristal llamaba a sus retinas de nuevo a la luz. Se incorporó lentamente y dejó la cápsula. El resto de la tripulación dejaba también sus lechos amnióticos, realizaban ejercicios de estiramiento o se dirigían hacia las duchas. Cassandra Azul expuso su rostro al cálido masaje de los hilos de agua. Luego pasó las palmas abiertas por la clara y espesa cabellera casi translúcida, recorrió despacio el vientre, las extremidades, aquella sí misma que descubría con renovado asombro. En el exterior, el cuerpo ingrátido de la Huitaca I reflejaba, en suaves estrías, la luz del disco solar.

Los miembros de la tripulación fueron llenando las mesas del comedor. Intercambiaban saludos y sonrisas, comentarios sobre el largo viaje y los vívidos sueños minutos antes del despertar, bromas

o cumplidos sobre el semblante después de meses sin retocarse. Mientras tanto, pequeños robots de catering se desplazaban solícitos sirviendo bebidas y platos.

La almirante Bred Eng llegó de última al comedor, luciendo el uniforme de la flota con las insignias del CPI, la OIUEG y la ERE (Expedición de Recuperación Ecológica). Al verla, todos se pusieron de pie y comenzaron a chasquear sus dedos para expresarle su afecto y admiración. Bred Eng les dedicó una amable sonrisa general, y luego fue a sentarse frente a Kassandra Azul.

—Bueno, ya estamos aquí —dijo Bred Eng—. O ya casi.

ENRIQUE RODRÍGUEZ ARAÚJO



DE LIBRO CERO

UNO

Resulta que me acosté en mi cama a dormir, me acosté en refajo y descalza... Como yo trabajo de noche, tengo que dormir de día, una hora aunque sea, un rato. Entonces despierto en un lugar, sentada en una piedra enorme, yo, sola en alma, con el mar enfrente. Levanto la voz y digo: “ay, ¿pero cómo yo he venido a dar aquí en refajo y descalza?”. Entonces oigo una voz de hombre, al hombre no lo ví, decía: “estás en Puerto Boniato”. “¿Y cómo vine a dar yo aquí?” Y como la voz no me contestó, no me dijo de qué forma yo había ido a dar ahí (ponte a pensar, de Jovellar a Puerto Boniato), empiezo a mirar, y me encuentro un hombre vestido de negro, lo veo que saca una caja de fósforos, raya y tira al mar...

Aquel mar se incendió. Todo. Al encenderse, yo me horrorizo, me pongo a mirar y veo un barco americano que entraba. Los marineros se arrebataron, se tiraban al agua. Desde donde yo estaba podía ver y le gritaba a uno: “baja más la cabeza...”, a otro: “zambúllate...”, “por aquí...”.

De pronto oí la voz del Jefe de la Marina... Porque los americanos me dicen a mí Barbara. Oí que mister Freman, el jefe de la Marina Americana, decía: “reciban las orientaciones de Bárbara...”

Yo estaba en Babia. Dijo mister Freman: “todos los demás barcos que den marcha atrás y entren por la Base”. Eran cuatro barcos. Dos nada más se chamuscaron. Y ahí me desperté.

Despierto yo, aquí en Jovellar, y me digo: “caramba, ya no se puede dormir con las pesadillas que le meten a uno...” Estaba impresionada. Tú sabes lo que es ver todos aquellos hombres, la candela, las llamas...

Despierto protestando, hablando mal, hasta grosera me puse. Pero viene mi secretaria, que se llama Consuelito Vidal, y me dice: “oiga, Aurora, usted tiene una llamada del Gobernador”. El gobernador americano, porque allá no hay presidente, hay un gobernador, que lo nombran aquí. Tú sabes. Se meten en una caja tres nombres de americanos que tengan cierta preparación, se sacude la caja, se mete la mano y el que salga, ése es el que va de gobernador. Y ellos cobran por aquí. Son desterrados de aquí.

Entonces fui. La lancha de la policía tiene dos motores diesel. Como son cinco millas de Jovellar a allá, en menos de cuatro o cinco minutos estás ahí. Cuando llegué veo la intención de Eisenhower y le digo: “óigame, por favor, del sueño no me hable”. Y me dice el Gobernador: “el sueño no fue sueño, fue una realidad, y te vamos a hacer Almiranta de Honor de la Marina Americana por ese servicio”.

Fue un servicio involuntario. Yo me acosté a dormir, no pensando en aventuras ni nada de eso.

Fue en 1947.

Después vi una película con esa historia, que no sé quién carajo la hizo. Y me vi yo sentada en la roca, en refajo y descalza, dándoles gritos a los marinos.

DOS

Mi papá, en el machadato, estuvo preso. Llegó el día de Santa Marta, el 29 de julio, y según yo lo vi dije: “me quedo sola”.

Una noche cayó en la insistencia de que apagara la luz. “Que yo voy a dormir, apaga la luz, chica, para que te duermas, la luz me molesta...” Yo todavía no había puesto la cabeza en la almohada y me rindo. Me rendí.

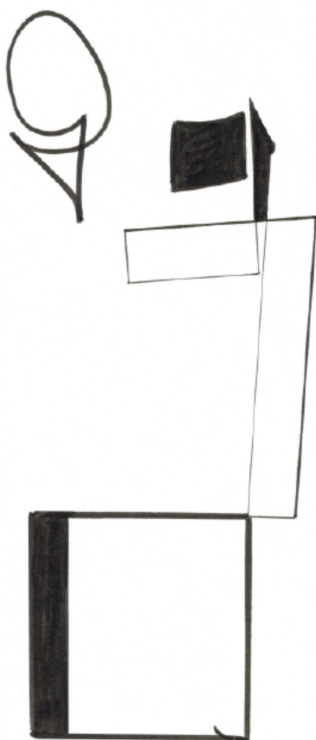
Nosotros vivíamos en la calle 14 entre 19 y 22, ahí en el Veda-do. Me veo en la saleta blanca frente a él. Él, sentado, vestido y

todo, con su drilito blanco, frente a mí, en una butaca. Al verlo ahí, sentado, bien, dije: “caramba, tan grave que estuvo y ya lo tenemos aquí otra vez”. Yo, contenta. Entonces, cuando estoy mirándolo, oigo la voz de una vecina que le decía a otra: “óyeme, cómo se les murió el padre a las muchachitas”.

Yo casi me desplomé. Debajo de la silla, fíjate bien, debajo de la butaca de él, había dos hombres cavando, abriéndole la fosa. Pero les pude ver la cara.

¿Quieres cosa más terrible?

SOLEIDA RÍOS



DESLECTURAS

1. Charles Olson: *Los poemas de Maximus* (Mangos de Hacha, México, 2010).

Junto a *The Cantos* de Ezra Pound, *Patterson* de William Carlos Williams y *A* de Louis Zukofsky, *The Maximus Poems* es uno de los proyectos poéticos más ambiciosos y asombrosos de la lengua inglesa (y más allá) durante el Siglo XX. Esta muy buena traducción de Ricardo Cazares nos trae al español el idioma Olson. *Los poemas de Maximus* son una puesta en escena de aquella hermosa idea programática que el propio Olson desarrolló en su ensayo “Projective Verse”. Tanto sus poemas como su ensayo renovaron, desde una relectura crítica de la modernidad poética, la escena literaria contemporánea. Uno de los grandes poemas sinfónicos de la última centuria.

Subrayado: *Mido mi canción, / mido sus fuentes, me mido, mido / mis fuerzas // Y zumbo / como la abeja / que no alcanzó / el ciruelo / y quedó atrapada / en mi ventana. / Y el zumbido de sus alas / borra el ruido / de mi máquina).*

[PDCS]

2. Massimo Cacciari: *Iconos. Imágenes extremas* (Casimiro, Madrid, 2011).

Cacciari nos recuerda que, aunque agazapado, actuando en interiores, el sentido auditivo está a la misma altura de la mirada, de ahí que estos tres ensayos sobre tres pinturas —*Trinidad*, de Andréi Rublev; *La resurrección de Cristo*, de Piero Della Francesca; y *Retrato de los Arnolfini*, de Jan Van Eyck— sean cantos ensayísticos, crítica sonora. Cacciari nos devuelve, mediante el estudio de los componente formales y espirituales que articulan esas tres Obras, la dimensión teológica-filosófica del Arte. El alguna vez alcalde de Venecia excava en las imágenes para situarnos bajo una noche iluminada, tanto por el misterio de las etimologías y de los símbolos religiosos, como por la naturaleza humana, demasiado humana de lo divino. Cacciari hace hablar al icono.

Subrayado (sobre la *Trinidad* de Rublev): *Todas las figuras permiten el ámbito que comparten — ambitus omnium—, pero cada una de ellas según su naturaleza. Cada una perfectamente distinta. Y así son también todas las presencias del icono: los escaños, el altar, los elementos del fondo, los pliegues mismos de las vestimentas tienen identidad y geometría propias, ritmos bien definidos respecto*

de la sustancia puramente espiritual del Círculo, ápeiron periéchon, el infinito envolvimiento que lo abraza. Se hace invisible la armonía entre Cronos y Aión, característica del platonismo y que es esencial para entender los fundamentos teológicos del arte del icono [...] ¡La de Rublev es la traducción más fiel que se haya hecho nunca del primer versículo de Juan!

[PDCS]

3. Serafín Senosiain: *El cuerpo tenebroso* (Editorial Pre-Textos, Valencia, 1981).

A partir de una cita de *Tristes tropiques*, de Levi-Strauss, Serafín Senosiain intenta desautorizar la idea de que el Islam “enclaustra a las mujeres echando el cerrojo al seno materno; del mundo de las mujeres, el hombre ha hecho un mundo cerrado”. Para Senosiain no hay ciudades tan femeninas como las musulmanas, la Alhambra es dulcemente femenina. Los hijos del desierto son los mejores amantes del negligente y sensual abandono de un lugar, son los mayores enamorados del discurrir del agua (el agua es femenina), hay fascinación femenina en ellos. Dice que el musulman enclaustra a la mujer, pero no echa el cerrojo al seno materno, pues ello no nace de una consideración negativa de lo femenino sino de una valoración

extremada, elevada fascinación por la femineidad. No existe en la cultura islámica, dice, “el desprecio por el cuerpo que nosotros, occidentales cristianos, llevamos grabado a fuego. El gineceo, el departamento de mujeres o harén en su significación árabe expresa lo sagrado, lo inviolable, lo que no se puede hollar ni profanar. “El árabe se encuentra estrechamente abrazado al agua, a la mujer —es viril en tanto se halla embriagado por lo femenino y es tanto más viril cuanto más feminizado se encuentra—. Al árabe el andrógino le es próximo. Un libro provocador que, y no hay explicación para algo así, no ha vuelto a reeditarse.

[MHM]



4. Ezequiel O. Suárez: *Un metro en Asia / Tú eres Frank (bajo la influencia)* (Casa Vacía, Richmond, 2021).

“Claridad en el extravío” llama Sloterdijk a la escritura filosófica de Cioran. Leo estas cápsulas narrato-poéticas de Suárez como la búsqueda de ese trillo mínimo para adentrarnos en la espesura. En una entrevista, Suárez repite la frase “crear extrañeza”, y ella por sí sola, en medio de un diálogo de monosílabos, viene a aportar el estruendo que el artista ha estado buscando hasta dar con Placenta, país del logos, lugar sin centro que acaso necesite con cierta urgencia la reaparición de algún tipo de lector en vías de extinción con respiración asistida, si no ya extinto. Un simio con un libro entre las manos, ¿llegará a articular lectura? Una voz desconocida comienza a hacerse inteligible: la escritura de poesía puede adquirir sentido si se emprende a partir de ahí.

[MHM]

5. Juan Forn: *Los viernes* (Emecé/Planeta, Argentina, 2015, cuatro volúmenes).

Juan Forn encarnó todo lo que un lector, al que además le gusta escribir sobre libros, hubiera querido hacer. Los escritores suelen hacer notar el trayecto de sus

dolencias físicas y Forn nos había contado hace un tiempo de una severa pancreatitis que lo sacó de Buenos Aires para un pueblo de provincias. En alguna columna (“Mariposa negra”) menciona su coma pancreático. Allí, en aquel pueblo llamado Villa Gessel, siguió escribiendo de cualquier cosa hasta que un domingo del año pasado (verano aquí, invierno allá) un infarto detuvo todo. Se cierra entonces un círculo. A finales del 2020, *annus horribilis*, me habían llegado los cuatro volúmenes de *Los viernes*, sus textos de la contratapa de Radar. Tengo una historia con eso que me remite a una temprana juventud, algunos amigos y a un batey del oriente de Cuba. Para muchos lectores cubanos, la literatura argentina es lo que la francesa para los europeos. Quiero creer que Forn sospechaba esto, no en relación sólo con lectores de una isla caribeña, por supuesto, sino en estrecha y deliberada maniobra de construcción de genealogías lectoras que viajaran más allá de las orillas del río de la Plata. Lo más parecido a un banquete a la contra, el intento de un gol olímpico que dio en el larguero, pero ya dejó sin aliento a una multitud.

[MHM]

