

C O N F I N E S
ARTE Y CULTURA DESDE LA PATAGONIA

EL EXTREMO SUR
DE LA PATAGONIA
AGOSTO-SEPTIEMBRE
DE 2010
AÑO IX • Nº 30
EDITORES:
CRISTIAN ALIAGA
ANDRES CURSARO

30



2 APROXIMACIÓN A UNA LECTURA DE JUANELE ORTIZ
EL LIBRO DE TODA UNA VIDA



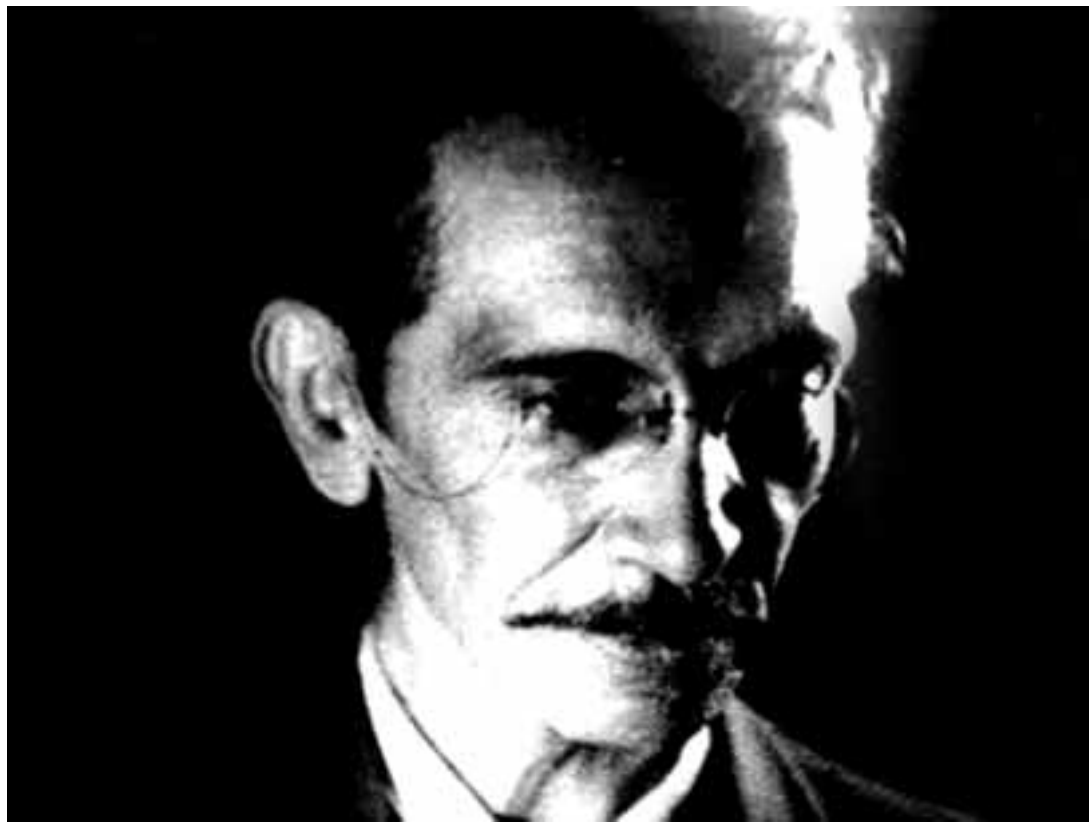
5

CALETA OLIVIA, UN ESCRITOR,
UN ASESINATO Y EL CORO DEL VIENTO

7

LA MITAD SECRETA DEL MUNDO
MUJERES QUE ESCRIBEN AL SUR

APROXIMACIÓN A UNA LECTURA DE JUANELE ORTIZ EL LIBRO DE TODA UNA VIDA



Este paisaje es mi alma y será siempre mi alma. (Juan L. Ortiz)

■ POR WILLIAM ROWE
Londres (Gran Bretaña)
Especial para Confines – El Extremo Sur

EL PAISAJE

■ Introducir dudas, vacilaciones, tanteos en los momentos más intensos del poema, obviamente no corresponde con el manejo de la retórica clásica (o neoclásica), cuyos códigos obedecen a la obligación de guardar el decoro dentro de un espacio público que no tolera ni demasiada intimidad o falta de certidumbre ni la proximidad al éxtasis. Los ejemplos son suficientemente abundantes para no tener que citarlos.

¿Qué sucede cuando Juan L. Ortiz interrumpe la cadena sintáctica y aun la construcción de las imágenes con expresiones como «si me lo permitieras, diría» o «si se prefiere» (872)? ¿Hacia dónde va este privilegio de la incertidumbre y lo tentativo? Hay, en lo que tiene de aproximativo, un movimiento hacia el éxtasis. Pero habría que decir inmediatamente que ese 'hacia' no es lineal, como de una meta a la cual uno se acerca. En sus poemas, no hay ninguna meta que se pueda desear o concebir de antemano. El proceso poético consiste en el cuestionamiento de todo lo que puede añadir certidumbre a las sensaciones. Consideremos cómo se van atenuando las delineaciones seguras de espacio y concepto en estos versos:

*Y éso que, del imposible
casi, de su secreto, se deshace
/ y se deshace, y por el sueño,*

*aún, de una bruma
de vidrio . . . ?
—Los pájaros, en efecto, dan en cernirlo
por ahí
pero no dividen
no, la palidez de desmemoria,
/ ésa que enciela, y ubicuamente,
/ todavía,
una ausencia como de lino . . . (872)*

Surgen una suerte de aperturas, espacios blancos (término abstracto que no utiliza el poeta), dentro de un lenguaje apasionado, un lenguaje en que vibra todo el cuerpo pero cuyo contenido aparentemente se esfuma. Los pájaros cortan el espacio con un círculo, acción primigenia del intelecto categórico, pero 'la palidez de desmemoria' satura todo y trasciende la acción divisoria. No es, entonces, que no haya contenido, sólo que ése no tiene presencia figurativa. En este detalle, la poesía de Ortiz difiere de la visión extática de la tradición Sufí, utilizada por Rilke, con sus figuras angélicas, expresiones del intelecto activo.

La suspensión de lo intelectual—pero no de la inteligencia—se acompaña por aquella del acabamiento, especialmente porque la figuración, la imaginería no termina de cuajarse. El que lee se encuentra en el borde de una figuración que se aplaza, se cuestiona y no se resuelve a manera de final del poema o de la secuencia. En cierto modo, esta incertidumbre recuerda esa «capacidad negativa» de la que habla John Keats y que surge «cuando un hombre es capaz de escribir dentro

WILLIAM ROWE NACIÓ Y RESIDE EN LONDRES, Y ES UNO DE LOS GRANDES POETAS BRITÁNICOS DE LA ACTUALIDAD. AUTOR DE UNA RELEVANTE OBRA CRÍTICA – DENTRO DE LA QUE SE DESTACA HACIA UNA POÉTICA RADICAL. ENSAYOS DE HERMENÉUTICA CULTURAL, QUE SERÁ REEDITADO ESTE AÑO POR BEATRIZ VITERBO - ENSEÑA POÉTICA EN BIRKBECK COLLEGE (UNIVERSIDAD DE LONDRES). HA TRABAJADO EN LAS UNIVERSIDADES SAN MARCOS (LIMA), PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ, NACIONAL DE LAMBAYEQUE, UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA (MÉXICO), UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, STANFORD Y LIVERPOOL. ES AUTOR DE SIETE ENSAYOS SOBRE POESÍA LATINOAMERICANA (MÉXICO, 2003); ENSAYOS VALLEJIANOS (LIMA, 2006) Y DE THE EARTH HAS BEEN DESTROYED (POESÍA) (LONDRES, 2009) Y DIRIGE LA REVISTA PORES. SOSTIENE QUE «LO DIFÍCIL ES PENSAR LA POESÍA COMO ACCIÓN, SEA DE SABOTAJE O DE RETIRADA, SIN RECURRIR A LA NOCIÓN REDUCTIVA PARA LA CUAL TODO DISCURSO CONSTITUYE DE POR SÍ UNA FORMA DE ACCIÓN, SEA SEGÚN EL PENSAMIENTO FOUCAULTIANO O SEGÚN LA TEORÍA DE LOS SPEECH ACTS. EXISTEN DOS MANERAS DE CONCEBIR LA POESÍA COMO FORMA DE ACCIÓN QUE SON ESPECIALMENTE PERTINENTES. HABRÍA QUE VER EN QUÉ MEDIDA RESULTAN CONVERGENTES. LA PRIMERA SE DERIVA DE UNA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE DE REFLEXIÓN POÉTICA QUE REMONTA HASTA WHITMAN Y CRANE Y CONTINÚA EN WILLIAMS, OLSON Y DORN. LA SEGUNDA MANERA DE LLEGAR A UNA CONCEPCIÓN DE LA POESÍA COMO FORMA DE ACCIÓN NO CONSTITUYE UNA TRADICIÓN REFLEXIVA SI NO QUE SE PUEDE COLEGIR DE LA POESÍA MISMA, SOBRE TODO LA LÍRICA, Y DE LOS TRABAJOS ENSAYÍSTICOS DE LOS POETAS. J J SAER, NOVELISTA Y POETA ARGENTINO, AFIRMA, EN EL PRÓLOGO A UNA SELECCIÓN DE POEMAS DE JUAN L. ORTIZ, QUE EL PAPEL DE LA POESÍA ES EL DE HACER POLVO LA APARIENCIA Y LUEGO TRANSFORMARLA».

de incertidumbres, misterios, dudas, libre de la búsqueda malhumorada de hechos y razones». Las interrogaciones, tan frecuentes en la poesía de Ortiz—a veces el acto interrogativo dura varias páginas, a veces abarca un poema entero—articulan una actividad de la inteligencia pero sin operar como controles, sin imponer un proyecto ni invitar al silogismo. Ayudan a que las palabras giren hacia lo desconocido, lo no pensado, lo que no ha sido tematizado. Es decir, producen intersticios.

Hay un proceso de razonamiento en las interrupciones y tanteos pero no está inserto en una dialéctica, ni se encamina hacia la síntesis o la certidumbre. La presencia de la razón dentro del acercamiento hacia el éxtasis invierte el papel normal y heredado del pensamiento—el de establecer los límites desde afuera—y reubica el pensar dentro del estado de gracia. La razón entra en la zona extática y se suspende. No es posible poseer ni capturar ese espacio. Y esto no es mera paradoja lógica (de categorías) sino atrevimiento y soberanía.

El poema 'Preguntas al cielo' somete este símbolo tradicional de la trascendencia a una interrogación sostenida. Al contrario de un catequismo, la intensidad no se da en las partes lógicamente importantes de la oración, sino en las partes más livianas. Deshacer las certezas no es un fin para Juan L.—eso sería otra narcosis ideológica.

*Qué relación la tuya, oh cielo que extasías
un aura de hojillas*

*en nimbo
de primaveras de éter con el cual, acaso,
/ un elegido*

*te quisiera redimir
del destino de abajo y del destino
de arriba . . . (863)*

El movimiento del poema no es de acercamiento, de camino, sino de un surgimiento, y no precisamente de imágenes, sino de un «suspiro / hacia no sé qué halo en no sé qué equilibrio» (865) o «una ausencia que fuera, a la vez, un dios en devenir» (866), y que incluye los ojos «de la gatita» (864), momento en que dice el poeta «reíos», a los que piensan en el decoro.

Con todas las suspensiones y ramificaciones se produce una especie de una superficie que se extiende incesantemente, sin límites, sin ofrecer ancladero, y que al expandirse tanto se hace más ligera que el aire. Esa superficie está hecha, de algún modo, del tiempo, el «tejido / de la millo-nésima de segundo que tú mueres al vivirte . . .» (870). Y la entrada en los microespacios del tiempo «hasta el minuto / que bajo los párpados se nos iba / en un nada de gris» (874), rompe esa continuidad del ser personal que asegura la construcción de los esquemas conceptuales, y permite el anticipo de «que el tiempo de todos, sobre todos los relojes, habrá al fin / de acceder en niño / al desplegar y etéreamente consumir la eternidad». (875)

En un momento del poema, el cielo contesta a las preguntas:

*yo no tengo nombre, al fin . . .
y aunque todo está en todo
/ y el envés y el revés
te rezara para mi
rostro si él no fuese, por una eternidad,
/ su propia huida,*

*tu no podrías referir
las series de una pasión que,
/ occidentalmente se ensangrienta
/ aún por*

*firmarlas,
desde siglos . . .*

*referirlas
a lo anónimo que deslúe
las noches y los días,
con antelación a ellos,
/ si tú me lo permites . . .*

*y con antelación,
/ entonces, al paraíso*

de ustedes (868-9)

Aquí aun las formulaciones de la mística occidental (todo está en todo, etc.) se desmoronan frente a lo deleznable de eso que se da en la poesía de Juan L. como vivencia y no como propuesta voluntarista.

Esta zona de la palabra—lo desconocido», «ausencia», «vacío», «nada», «abismo» etc.—agota y suspende el conocimiento. El poema tiene que poner la confianza en otra cosa. Y en el fondo el poema sacude y desafía a quien lo recibe mucho más que la poesía de la certidumbre y el escepticismo, aunque ésta suele conseguir más lectores, gracias a los medios de difusión. ¿Qué significa eludir la seducción de las certidumbres? Para comenzar, implica entrar en lo que es más fuerte y riesgoso, y confiar para ello en la imaginación poética; o, en las palabras del poeta, asumir «esa vía / cuya aventura es sólo vía» (867) y no la salvación por «una religiosidad de oro» (864). Los riesgos están constatados en el poema «El Gualeguay», donde bajo las presiones de la Historia el ser se caracteriza como proceso de destrucción y sacrificio—«Por qué sólo el horror detendría, eternamente, el horror?» (668); o cuando «del momento de una dicha» hay una «recaída / en no sabemos qué exilio». (874-5)

EL MÁXIMO DE LIBERTAD

■ El lenguaje, en esta poesía, crea un máximo de libertad. Ya hablamos de las suspensiones y los interrogativos. Habría que mencionar también las conjunciones no excluyentes, los verbos condicionales y subjuntivos. Son rasgos de un lenguaje que no teme los grandes riesgos, surgidos cuando se abandona todo cauce ideológico o religioso, y se entra en responsabilidades más grandes. Esa otra zona requiere que el oído se refine, hasta

poder sentir los movimientos más diminutos; que el tacto se aligere, hasta ser capaz de tocar con extrema delicadeza; que la visión, en fin, se sutilice. Y se despliega un diálogo extremadamente íntimo con el lector, a quien se trata literalmente como amigo, y se invita a una aventura mutua. Los tanteos y aproximaciones articulan precisamente ese diálogo: requieren al lector y respetan su libertad:

Está por florecer el Jacarandá . . . amigo . . .

Es cierto que está por florecer . . .

/ lo has acaso sentido?

Pero dónde ese anhelo de morado,

/ dónde, podrías

decírmelo? (752)

La poesía de Juan L. ocurre dentro de un contorno reconocido. Las sensaciones cotidianas se despojan de todo esquema y se van convirtiendo en éxtasis, «desde las arenillas / de aquí». (860) La reticencia para nombrar, el no aparecer de los sustantivos esperados, no disminuye lo puntual sino ocurre dentro de un contorno de cosas sentidas, sobre todo los ríos, las islas y la luz de un lugar determinado, muy querido por el poeta.

SONIDOS Y VOCES

■ La voz es uno de los elementos más sutiles en los poemas de Ortiz. Tal vez, es el más importante de todos, si consideramos voz en su sentido más amplio, como respiración y como acento, y como el modo en que el ser deviene sonido y viceversa. Tal definición implicaría a la entonación, dado que el acento, que es el componente audible del canto en el habla de cualquiera, es el material del cual está hecha la entonación. Entonación por su parte relaciona lo que se dice con el entorno que configura el ambiente social. También transmite emoción. Pero todo eso sólo puede servir de prefacio a la pregunta ¿de dónde proviene la voz en los poemas de Ortiz? Y, al final, podría ser una pregunta sin respuesta, puesto que sólo se puede hablar concretamente de las cualidades de la voz: cómo actúa y cómo tal acción afecta el ambiente—un entorno en el cual obviamente se incluye el oyente y la lengua en la que el primero está inmerso. El punto de partida sería entonces el hecho de que el lenguaje que uno halla en la poesía de Ortiz se compone de la lengua hablada en su región, con la adición de otros términos, algunos inusuales y / o eruditos—porque él no es un populista. La lengua da la entonación, el sentido de compromiso activo con los otros hablantes y oyentes, mientras que las otras fuentes de su dicción permiten explorar dudas espirituales e intelectuales.

Por conveniencia hemos usado la palabra voz en singular. En realidad siempre hay una pluralidad de voces en los poemas de Juan L., sean éstas escuchadas directa o indirectamente: la voz característica es en realidad una multiplicidad. Comenzar a leer estos poemas significa entrar en diálogo, en más de un sentido: hay una voz que se habla a sí misma (que se desdobra sobre sí misma) y un hablante que habla a otros hablantes; y ambos procesos implican una interacción entre hablar y escuchar. El resultado, si seguimos la corriente de metáforas empleada por Ortiz, es un tejedor/tejido. Pero, ¿dónde ocurre éste, en qué tiempo y espacio? Si uno puede hablar de una voz que se desdobra sobre sí, dónde sucede ese desdoblamiento?

Una larga proporción de los poemas del libro *La orilla que se abisma*, que aparecieron primero en una recopilación de poemas (*En el aura del sauce*) de 1970, llevan títulos que implican uno o más interlocutores, como «Sabéis, amigos» o «Me dijiste». En éste último, el diálogo comienza como una respuesta a cierto sonido:

- Escucha, es un latido,

solamente un latido, o qué?

/ de la ranita, no? (809)

El sonido de una rana croando—aunque esto es una aproximación—es un sonido no humano, escuchado en el borde de la conciencia. Ortiz evita personificarlo, que sería otorgar un significado al hacerlo expresar algo pensado anteriormente. Al contrario, esto es un evento, acompañado por preguntas, dudas, incertidumbres:

En el pulso de las hierbezuelas

o de la lunilla,

él?...

o dónde, o dónde,

si la circulación del silencio,

/ melodiosamente, nos anega, sí,

también a nosotros...

y no tenemos, de pronto, orillas... (809)

Las preguntas se vuelven eventos a través de los cuales el diálogo se mueve y cambia de dirección. No son acto de voluntad para probar algo, sino tenues penetraciones hacia lo desconocido, que cualquier imposición de la voluntad simplemente destruiría.

Lo inusual de las preguntas es el tono, la ligereza y delicadeza de la enunciación. Si uno busca un equivalente en la poesía inglesa, tendríamos que comenzar por encontrar similitudes en la frescura y suavidad de la dicción, capaces de moverse entre las sensaciones y las ideas sin dificultad. Hay bastante de ello en los textos de Spenser y Sydney, pero no existe ese 'sacar algo' de los movimientos más ligeros y pequeños del sonido. Desde un ángulo diferente, la actitud de investigar qué ritmo llevan las emociones se encuentra en Gerard Manley Hopkins, pero no la ligereza de tacto. Lo que da tono a las preguntas de Ortiz es la detección de los sonidos más ligeros, haciendo de ellos un acto particular, digno de atención, ubicado en un filo en que las cosas aparecen y desaparecen a la vez.

El uso de las preguntas en Ortiz es compositivo: distienden la hechura del poema al suspender cualquier conclusión. Atenuan la tensión sin resolverla. El resultado es una planicie extensa más que un patrón de clímax y catarsis. Y eso se logra a través de estructuras radicalmente no repetitivas de ritmo y sonido. Ese particular uso de distensión como elemento compositivo puede compararse con el poema experimental de Mallarmé *Un coup de dés*, donde la oración principal se extiende sobre varias páginas. Topográficamente, Mallarmé abandona la idea del verso como el retorno del ojo y del oído al margen izquierdo (etimológicamente, eso significa 'verso') y en su lugar distribuye agrupaciones cortas o pequeñas de palabras sobre el espacio entero de la página. Estas técnicas (parataxis y plasticidad tipográfica) son cruciales en la poesía del siglo XX. ¿Qué hay de particular en el uso que hace Ortiz de ellos, y que equipara su poesía con los experimentos de Mallarmé? La respuesta está en el grado de suspensión de la continuidad de la sintaxis, imagen e idea. Aquí otra comparación se sugiere sola: con la propuesta de D. H. Lawrence para una poesía del presente², que pudiera consistir en una «nakedly passing radiance» [un desnudo resplandor pasajero], sin orientación sobre el pasado ni el futuro. Para Lawrence, eso significa usar el verso de cadencia variable. De este modo, el sentido de lo actual puede expandirse en cualquier dirección necesaria, sin atarse a una orientación hacia adelante o atrás en el tiempo. Ortiz suma algo más: el intersticio. Suspende definitivamente el arribo a una meta—objeto fijo, significado fijo—y en su lugar descubre intersticios; esos intersticios, a su vez, se abren hacia otros intersticios. El poema, entonces, no usa una cuadrícula o marco en el tiempo o el espacio más que el que traza por su propio ocurrir:

*Y no sería, en su nivel, esta cañita que,
/ líquidamente, vocaliza*

las acentuaciones sin fondo,

una emisión en que suspira,

/ entre las briznas,

el himeneo, ése,

el mismo

del espacio y el tiempo,

aunque en una dimensión que únicamente,

/ únicamente,

canta

en el pasaje del ser? (812)

La continua pesquisa dentro del sonido, además de romper la «continuidad misma» [«trizar... / la continuidad misma»], también nos lleva—más sutilmente de lo que la tan intencional pesquisa intenta sugerir—hacia la zona de éxtasis, que demanda una entrega de la voluntad:

no podemos menos de mirarnos

>>>>

>>>>

/ al trizar, aún, con los filos, ya,
/ del hálito,
la continuidad misma,
y responder, lívidamente,
/ a los dioses... (811)

Ese primer sonido, hecho por una rana—aunque en el poema esto no es manifiesto, es sólo una pregunta—desata los hilos del sonido, los cuales se sienten, hablan y envuelven en un diálogo de voces que, solamente entonces se tejen juntas. Y las voces se sumergen en un ambiente de sonidos, que a su vez se vuelve música como palabra, palabra como música: los términos son «acento», «acentuación», «tonillo», «modo», «notas», «cadencia», «tintineo», «escala», etc. De modo que podemos escuchar el poema volverse música con el entorno («los armónicos de este mar»), y sin embargo, al mismo tiempo, hay un extremadamente sutil acto de escuchar, refinado por la duda:

*En qué escala, pues, el oído
para la campanilla de ese sentimiento
/ que se olvida a menudo
de sí
en una suerte de eternidad
que duda? (809)*

Escuchar echa abajo la frontera entre el yo interior y el mundo exterior, puesto que las voces oídas no emanan de nada que pudiera llamarse persona o personaje. Voz y escucha ocurren simultáneamente: escuchar la voz equivale a darle voz al acto de escuchar, escuchar es ser escuchado. Y en ambos hay respiración, que también es aspiración, ambas traspasan al cuerpo y sus contornos.

EL SONIDO

■ Esa condición tiene semejanzas con el panteísmo. Pero el trabajo del poema se relaciona más con dónde ocurre el sonido. Y esa es la pregunta que tiene que ver con la concepción del libro que elabora Ortiz como un sitio de inscripción. Hay varias imágenes donde ocurre el sonido: «sobre los tejidos de octubre» (809); «sobre la sabinilla sin fin / que espuma para las celebraciones, / el «navío de Isis»» (810). Sobre las mismas superficies del mundo visible también se revela: «la noche, por encima de esas fibras, pálidamente se vacía / más allá de su límite...». (810) El espacio donde sonido e imagen son registrados—el espacio del libro—no está dado de antemano, ni por la tradición ni por la modernización: «qué imposible, por otra parte, el de una vida que debemos remitir / a un laberinto de espejos / por sobre tapices de mataderos, y éstos, desde luego, / de la evasión / en una dicha de gasolina.» (811) Si el matadero señala la bases rurales de la sociedad argentina (como lo hace en *El matadero* de Echeverría, texto del siglo XIX), la gasolina entra como índice del siglo XX. Pero el territorio del poema no puede componerse en esos términos; debe inventarse sobre un abismo: «canta también, y a su modo, lo terrible de jugar al azar / de una chispa sobre los abismos...». (812) Si las frases recuerdan el lenguaje poético de Mallarmé, hay algo más aún en los poemas de Ortiz: un desanclaje de sensaciones y símbolos, indicio de la época actual:

*Canta
y no confía su tonillo, no, a las
/ afinaciones de los ángeles,
ni menos al ajuste
de los hilos que alguien trama
debajo, no:
le llega de su relación
/ con la corriente sin sonido
de la raíz de los números (812)*

El sonido, que aquí se ha vuelto voz que canta, no puede ser escuchado en su peculiar tono a menos que dejemos atrás los símbolos ideales del reino angelical y las aproximaciones de la música humana. ¿Dejarla atrás y para qué? Ortiz nos conduce a la emergencia del número como tal, antes del lenguaje, la música o aun del sonido: su trabajo es así de radical.

En cierto sentido, el proceso poético de Ortiz es una suerte de iniciación, un acto de renacimiento como en los misterios eleusinos griegos o los rituales chamánicos. No obstante, todas las

divinidades, o como Ortiz las llama «las «superioridades» del éter», quedan suspendidas al ser colocadas entre comillas: «sílides», «devas», «el navío de Isis», por mencionar algunas. Pasamos por los dioses, en un regreso a los orígenes, para sumergirnos en ellos de nueva cuenta y emerger. Los dioses en Ortiz no se vuelcan sobre sí mismos, como en la religión, sino que se disuelven en una acción un tanto más radical, que nos permite emerger a la modernidad tardía. Para ello, un movimiento extremadamente libre de la respiración, la voz, las palabras se hace necesaria.

Ésta no es una libertad abstracta, como podría ser la idea de ser libres, lejos de toda limitante. Los poemas de Ortiz dan pie a relaciones peculiares de lugar y tiempo; de tales particularidades urden su diálogo. Sus frases libres de las jerarquías de la subordinación sintáctica o lógica cantan cada cual a su manera. Esa libertad podría ser imposible sin las técnicas del simbolismo francés. Sin embargo, Ortiz continúa hacia algo más, enteramente propio. Consideremos estas dos versos de *Le cimetière marin* Valéry:

*Quel pur travail de fins éclairs
/ consume
Maint diamant d'imperceptible écume³
(Qué puro trabajo de finas luces
/ consume
Numerosos diamantes de
/ imperceptible espuma)*

Una espuma inaprensible se convierte en diamante, el móvil fuego de Heráclito guarda en su interior esa fijeza dura, lo anterior toma lugar por medio de regularidades rítmicas y métricas. Lo que hace la comparación interesante es que la dicción de Ortiz es similar. La diferencia estriba en las relaciones entre el movimiento libre o flujo y la figuración. Los cuestionamientos de Juan L. sobre el sonido, entonación e imagen no tienen fin. El resultado es una invención mayúscula de la forma poética.

Alcanzar ese punto requirió de un proceso de aprendizaje:

*- Aunque de los 'aprendices', es verdad,
/ el movimiento salta
a la 'vía de la leche' [. . .]
y abre una manera de ofrenda,
/ al fosforecer el camino...
un apuro, acaso,
/ de trepadoras*

*en emulación con las otras, por florecer,
/ también, el vértigo?*

*O el desplegamiento,
luego de la concentración, ésta, que hace
/ todavía, todavía*

*nuestra 'verdad' o nuestra
/ facilidad,
en el deshora de los junios que no terminan
/ de mirarse,*

*curvados sobre el ombligo,
o en este Octubre que quisiera sellar, hasta
/ 'a la letra', así,*

*'trasnochadamente'
los labios de la vigilia en abandono
/ de espaldas,
en gracia, sólo, a unas
/ sílabas? (811)*

El aprendizaje sugerido delinea el patrón de los libros de Ortiz: en los más tempranos hay un uso más simbólico de las figuras angélicas junto con una presentación más concreta del paisaje. Su primer libro publicado, *El agua y la noche*, fue escrito entre 1924 y 1932. No sería sino hasta 1957, cuando comenzó a escribir *El junco y la corriente*, que el lenguaje característico de su último trabajo emergería, con sus signos de interrogación, comillas y el fraseo extendido irregularmente sobre la página. El movimiento de los últimos poemas es tanto más abstracto cuanto más acorde está con la microperecepción, en el sentido de que las palabras mismas demandan huecos e incertidumbres que emergen mientras nos movemos más cerca de lo real. Esos poemas son entonces tanto más abstractos cuanto más físicos, un efecto que incluye la corporalidad de las palabras. «Fosforecer», «trepadoras», «florecer», «vértigo» pueden leerse como una clave metafórica, pero ¿qué pasaría si las tomamos en el mismo nivel que «el desplegamiento» y «la

concentración», esto sería 'literalmente', como Ortiz lo pone? Si, a sugerencia de Juan L., la concentración y el desdoblamiento están siempre, dado que son parte de «nuestra 'verdad'», entonces serían abstracciones palpables que permean todo. Y a eso sigue que las palabras que sugieren objetos tangibles son igualmente parte del proceso latente de juntar y desdoblamiento, de tensión y distensión.

La técnica difiere radicalmente de la tendencia común en la poesía de 1950 de presentar una serie de metáforas como esquema narrativo, realzando su aspecto figurativo. *La estación violenta* de Octavio Paz y *Elena y los elementos* de Juan Sánchez Peláez formarían dos ejemplos bien conocidos de ello. Tomemos estas líneas del «Himno entre ruinas» de Paz:

*joh mediodía, espiga henchida
/ de minutos,
copa de eternidad!⁴*

Más que enfocar nuestra atención al sentido físico del tiempo, las dos metáforas (espiga henchida y copa) proponen temas para desarrollar. Igualmente, en contraste de nueva cuenta con Valéry, por quien la espuma se hace «diamante», Ortiz no filtra la corporalidad de las cosas. Lo extraordinario es la inmersión en el mundo fenomenal, sin selección, sin filtrar «the seethe of phenomena» (el hervor de la apariencia), como lo llama D. H. Lawrence,⁵ en temas para ser desarrollados.

Consideremos otra vez algunas de las líneas citadas anteriormente:

*O el desplegamiento,
luego de la concentración, ésta, que hace
/ todavía, todavía
nuestra 'verdad' o nuestra facilidad,
en el deshora de los junios que no
/ terminan de mirarse*

Ese «todavía, todavía» jala hacia el tiempo, no como tema conseguido sino como intersticio incesante: para una vez más, comenzar a darnos cuenta de que nunca terminamos de mirar. El aprendizaje entonces es reconocer la diferencia entre una urgencia por imágenes trascendentes y la voluntad de entrar a la percepción que nunca acaba: de un lado los brillantes resultados del sacrificio («ofrenda») y del otro la escritura que escoge permanecer irresoluta, y por su propio movimiento nos lleva a un estado de gracia. La alternativa es por una escritura que, a través de la letra y la sílaba y por ningún otro poder se vuelva grafía del espíritu—para escuchar el devenir de un sonido, en el cual se inscribe toda nuestra capacidad.

En Ortiz, se alza una voz de la tierra, pero se acompaña de la duda, de «una suerte de eternidad / que duda». La voz de la duda y la incertidumbre voltean hacia la primera voz y abren el intersticio en ella, pero de la herida emana dulzura:

*Ah, pero esa eternidad, sin
/ explicárnoslo, la hiere,
mas de la herida
sangra, un sí no es,
/ de dulzura
que titila, anónimamente, o que apenas se
/ deja adivinar,
sobre los tejidos
de Octubre... (809)*

El movimiento es profundamente contrario a la doxa, para la que las dudas son una amenaza. Para Juan L., la gracia llega cuando se abandonan las certezas.

Si la propuesta de Lawrence de una poesía del presente necesita evadir la regularidad de las formas métricas—lo cual produce la suavidad de la continuidad—en la poesía de Ortiz hay una emergencia sin fin que no puede ser consumida por ningún esquema que se alimente de él ni fijada por una trascendencia que requiera sacrificio. Entonces, el único esquema posible es el libro, el libro de toda una vida ■

¹ Todas las citas son Obra completa, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1996. ² D. H. Lawrence, «Poetry of the Present», in *The Complete Poems*, Harmondsworth, 1977, 184. ³ El resto del verso sigue: «Et quelle paix semble se concevoir! / Quand sur l'abîme un soleil se repose, / Ouvrages purs d'une éternelle cause, / Le Temps scintille et le Songe est sa voir». ⁴ Libertad bajo palabra, México, 1968, 213. ⁵ «The Man Who Died», en *Love Among the Haystacks*, Harmondsworth, 1960, 144.

CON "LOS RESTOS MORTALES", SU PRIMERA NOVELA, HUGO SALAS, QUIEN NACIO Y VIVIO EN LA CIUDAD SANTACRUCEÑA HASTA 1994, PONE NUEVAMENTE EL LENGUAJE AL SERVICIO DE UNA HISTORIA PERVERSAMENTE CONMOVEDORA

CALETA OLIVIA, UN ESCRITOR, UN ASESINATO Y EL CORO DEL VIENTO

UN CRIMINAL A SUELDO LLEGA A CALETA OLIVIA PARA CUMPLIR CON EL TRABAJO PARA EL QUE FUE CONTRATADO. LA VÍCTIMA ES LA MADRE DE HUGO SALAS, EL AUTOR DE LA NOVELA «LOS RESTOS MORTALES», EN LA QUE NARRA LA HISTORIA QUE VIVIÓ EN CARNE PROPIA. EL VIENTO, COMO UN CORO QUE SE OYE A LA DISTANCIA, SE TRANSFORMA EN TELÓN DE UNA SERIE DE ACONTECIMIENTOS – ALGUNOS OCURRIDOS REALMENTE – EN LA CIUDAD SANTACRUCEÑA DONDE EL AUTOR NACIÓ EN 1976 Y EN LA QUE VIVIÓ HASTA 1994. CON LA IMAGEN DE LA «RUTA CALETA-COMODORO, SIGUIENDO EL MAR, Y AL OTRO LADO LA VISIÓN DESOLADORA E INMENSA DE LA ESTEPA Y EL DESIERTO ÁRIDO», SALAS, AHORA RADICADO EN BUENOS AIRES, RECONSTRUYE PARA CONFINES EL PROCESO DE ESCRITURA DE LA NOVELA, MENCIONA EL DESEO DE PRESENTARLA EN LA CIUDAD Y EXPLÍCITA SU POSICIONAMIENTO EN EL ESCENARIO DE LA LITERATURA ARGENTINA.

■ POR ANDRÉS CURSARO

Rada Tilly
Confines - EES

Los restos mortales» es la primera novela que publica Hugo Salas. El protagonista, del mismo nombre que el autor, atraviesa una historia dolorosa, corrosiva: el asesinato de su madre ocurrido en un pueblo ventoso al borde del mar en la Patagonia, un «agujero olvidado en la meseta» al que «la belleza le repugnaba tanto como a su suelo el agua».

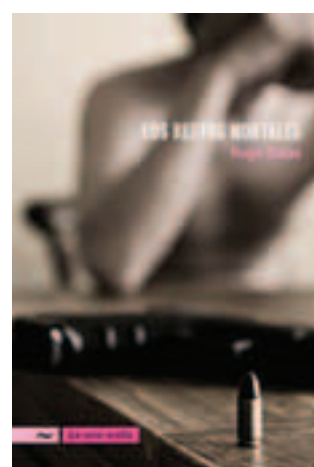
Ese sitio, nunca mencionado en el texto, es Caleta Olivia, la ciudad del norte de Santa Cruz donde Salas, el autor, nació en marzo de 1976 y en el que vivió hasta que, efectivamente, su madre es víctima de un homicidio planificado. Con un anclaje en lo autobiográfico, el relato se posiciona y atrapa desde el inicio: el lector sabrá desde el comienzo que ese crimen ocurrirá, que la mujer finalmente morirá, que un asesino a sueldo ha llegado al pueblo para realizar el «trabajo». Con un lenguaje preciso, seco, Salas se introduce en una historia cargada de violencia que, sin embargo, nunca será explícita; una historia cruda pero no por eso, o a pesar de ello, menos bella a la vez que perversa.

Además de «algo» para contar, hay en «Los restos mortales» –publicada recientemente por Editorial Norma– una toma de posición desde dónde y cómo hacerlo. Un escenario narrativo en el que se cruzan guiños cinematográficos y personajes contruidos a partir de un tono preciso e imaginativo que tranquilamente comulgarían con líneas que van desde Miguel Puig hasta



el mismo Diego Angelino.

Un «thriller de provincia» donde el lenguaje está a merced de la historia, donde la escritura no es puro juego formal del lenguaje sino una construcción con palabras que llegan «sucias» y se ponen a disposición para generar «cosas» en el lector. En este caso, una historia sacudida por el dolor, el sexo, la perversión siempre con el telón de fondo del viento, el gran «culpable» de que los recuerdos se empecinen en situar a los personajes frente a un espejo desde donde verán las cicatrices de sus vidas.



■ **Básicamente, ¿que narra «Los restos mortales»?**

Cuenta la desafortunada historia de Pedro, un hombre contratado para realizar un asesinato a sueldo en un pueblo perdido de la Patagonia, y también trata de reconstruir las historias personales de quienes podrían ser considerados víctimas y victimarios del incidente. Estas relaciones, sin embargo, se complican desde el principio, en tanto Pedro se encuentra con un obstáculo impensado, su deseo, y una de sus presuntas víctimas no es otro que el narrador de la novela, un tal Hugo Salas.

■ **¿Cómo encontraste la historia? ¿Cómo fue el proceso de escritura de la novela?**

Cuando comencé a escribir, sólo tenía a Pedro, el protagonista, despertándose en una habitación de hotel de Caleta Olivia, lugar donde nací. De inmediato me pregunté, ¿qué hace ahí este tipo, un rutinario y gris asesino a sueldo, en una situación parecida al comienzo de *Apocalypse Now*? La respuesta vino sola: está ahí para matar a mamá (que murió asesinada, efectivamente, cuando yo tenía 16 años, si bien en circunstancias muy distintas; Pedro, por ejemplo, nunca existió). De allí en más, esto implicó un doble proceso: construir una historia de ficción al tiempo que me sumergía en mi propia historia personal, jugar con el límite entre literatura y vida.

■ **¿Por qué decidiste que era tiempo de publicarla?**

Durante diez años evité escribir sobre mi familia y el asesinato de mi madre en particular, por un fuerte prurito en contra de lo autobiográfico. Cuando finalmente esa historia «me encontró», por así decirlo, advertí que no tenía otra salida que la publicación.

>>>>

>>>>

■ **¿Cuánto de autobiográfico hay en «Los restos mortales»?**

La novela se mueve en el pliegue entre la autobiografía y la invención. Si alguien me preguntase cuánto «de cierto» hay en ella, le diría «nada», pero nada en el mismo sentido que cada vez que uno cuenta su propia historia: así sea a un amigo, la convierte en un relato, una ficción. Por otra parte, en *Los restos mortales* hay mucho cuento, hechos que no han tenido lugar o que yo no pude haber conocido. ¿Cómo haría yo para saber cómo era la intimidad entre mis padres? No tengo forma. Probablemente no fuera como yo la cuento, pero el modo en que la cuento me ayuda a entender nuestra vida después. De alguna manera, la literatura siempre hace eso: se aparta de la coincidencia con los hechos (la verdad periódica) para encontrar una verdad distinta, una que vuelva comprensibles cosas que de otra manera jamás se revelarían. De allí la decisión de cambiar los nombres de todos los involucrados, excepto el mío.

■ **¿Por qué sembrar «misterio» —por decirlo de alguna manera—, sobre el lugar donde ocurre el nudo central de la historia? Pregunto por tu presentación en la solapa («nació en marzo de 1976, más de 1.800 kilómetros de Buenos Aires») y ese «pueblo del sur» que nunca se menciona. Quiénes vivimos aquí, rápidamente podemos inferir que se trata de Caleta Olivia.**

Los pueblos y las ciudades pequeñas tienen sistemas muy rígidos de cohesión. Si uno puede acomodarse o tiene la suerte de caer bien parado, resultan espacios fuertemente contenedores; caso contrario, el infierno. A mí, obviamente, me tocó lo segundo, y cuento esa experiencia, atravesada —para colmo— por una historia familiar extraordinariamente rara. Esto, sin embargo, no me impide reconocer que otras personas, que sí fueron aceptadas o lograron insertarse, sienten un afecto genuino por ese lugar, y de alguna manera no lapidarlo simbólicamente; omitir el nombre, fue mi manera de respetar la identidad legítima de muchas personas.

■ **Si bien existen distintos planos temporales, la novela transcurre en presente continuo. Sin embargo desde que todo se inicia hasta el final pasan ¿quince años? ¿Qué sucedió con Hugo Salas —no el personaje— en ese tiempo?**

El Hugo Salas que escribe, afortunadamente, no se dejó llevar por el impulso insano de venganza que consume al personaje de la novela y mal que bien logró sobrevivir a sus propios impulsos autodestructivos. Hoy es alguien que desde hace más de diez años publica crítica de cine y periodismo cultural en distintos medios gráficos, radiales y televisivos, da clases en universidades, realiza traducciones y escribe libros.

■ **Podría decir que «Los restos mortales», además, es la historia de un imposible, la historia de un dolor. ¿Coincidís?**

Está pensada como una historia del dolor, es decir, a la manera de una alegoría que muestra las múltiples formas en que el dolor que las personas se provocan unas a otras se encadena y lleva a situaciones cada vez más penosas para todos. Me pareció importante poner el dolor sobre el tapete como una cuestión social. ¿Por qué hay que detener el abuso y el maltrato infantil? ¿Por qué debería importarnos que alguien esté siendo agredido por su entorno? ¿Por qué ocuparnos de los sentimientos y las relaciones entre las personas? Porque todas esas situaciones que consideramos «privadas» e individuales en realidad constituyen el caldo de cultivo de la violencia «pública», y mientras no nos preocupe honestamente que nadie sufra, no seremos capaces de mejorar nuestras condiciones de existencia. Sólo una reinterpretación política de la solidaridad le puede poner freno a la violencia desatada por una concepción torpe y ciega individualista.

■ **El sexo, la violencia, la perversión están muy presentes. ¿Una inclusión necesaria por la demanda del policial negro o una inclusión que responde a tu propia demanda como autor?**



Básicamente, ese circuito del dolor vigente en la sociedad contemporánea hace que la violencia desplaze las funciones del sexo (que debería ser una expresión natural de afecto y goce entre las personas) y allí aparece la perversión. Contrario a lo que se cree, en gran medida impulsado por distintas denominaciones religiosas, lo perverso no es, por ejemplo, la homosexualidad, el lesbianismo o la transexualidad, ni siquiera el hecho de que dos adultos, de común acuerdo y con respeto, decidan por ejemplo sostener un matrimonio abierto; perversa es la manera en que, dentro de nuestras sociedades, el sexo se convierte en una herramienta de negociación, coerción y violencia dentro de cualquier pareja cons-

tituida, incluso las heterosexuales, como así también perversa es la relación que se nos obliga a sostener con nuestro propio deseo una vez que se nos niega el derecho a ejercerlo.

■ **«Los restos mortales» no es una novela del lenguaje. Pero sí existen reflexiones sobre el lenguaje. ¿Podrías dar alguna referencia sobre esta observación?**

En realidad, todo texto literario es, consciente o no, una reflexión sobre el lenguaje y la escritura. Desde ya, podríamos decir que en los últimos diez años la literatura argentina atravesó un período en que estos tópicos se volvieron muy explícitos, reiterativos y, en la mayoría de los casos, poco esclarecedores. Obviamente, me interesó tomar distancia de eso (una actitud que comparto, de alguna manera, con todo un grupo de escritores contemporáneos, sobre todo de mi generación, de Mariana Enríquez a Juan Diego Incardona). En particular, porque esas novelas sobre el lenguaje se construyen a partir de la idea de que la escritura es puro juego formal, que no tiene contacto con el espacio social de la realidad, y a mí me interesa todo lo contrario, me interesa la manera en que las palabras llegan a la literatura cargadas, sucias, «manchadas» de valoraciones sociales, conflicto e incluso, como en este caso, historia personal, del mismo modo que me interesa que el lector, al leerla, no sienta que está frente a puro juego de lenguaje sino que le ocurran cosas, compartir por un momento una extraña forma de hechicería.

■ **¿Cuánto hace que te fuiste de Caleta Olivia? ¿Volviste en alguna oportunidad?**

Me fui en enero de 1994. Al principio, como cualquier estudiante, volvía todos los veranos, en algún momento incluso di seminarios en la UNPSJB y en la UNPA, una experiencia muy gratificante que ojalá se repita, pero a medida que se ampliaron mis compromisos laborales en Buenos Aires, esas visitas fueron espaciándose. La última vez que estuve fue en 2003, de regreso del Congreso Nacional de Literatura Argentina que se celebró en Río Gallegos.

■ **El viento está todo el tiempo presente en la novela, pero para el Hugo Salas protagonista está presente como un coro que se oye a la distancia. ¿Cuáles son tus recuerdos de Caleta Olivia —y de esta zona— más allá de lo que aparece en la novela?**

Tengo recuerdos muy sesgados, sobre todo de personas y afectos que fueron y siguen siendo muy importantes en mi vida. En términos geográficos, la imagen más potente que tengo es la vista desde el auto de la ruta Caleta-Comodoro, siguiendo el mar, y al otro lado la visión desoladora e inmensa de la estepa y el desierto árido, cuya belleza sólo llegué a apreciar aquí, a la distancia.

■ **¿Pensaste en presentar la novela en Caleta Olivia? ¿Cómo crees que puede ser recibida?**

Tenía muchas ganas de presentarla en Caleta y Comodoro, pero en términos editoriales eso representa costos muy elevados para una primera novela. El único modo de lograrlo sería mediante una articulación con cualquiera de las universidades o la Secretaría de Cultura, pero de momento no hay tratativas al respecto. En cuanto al recibimiento, en general, ante este tipo de cosas, los lugares muestran su cara más amable, hay una tendencia natural a leer o acompañar la novela de «el escritor del pueblo». Que les guste o no, después, es otra cosa, pero incluso ahí creo que podría producirse un intercambio muy interesante.

■ **«Con las historias familiares no se hace buena literatura», escribió alguien alguna vez. ¿Qué provocó en vos ese «mandato»?**

En efecto, esa frase de Ricardo Piglia en «Respiración artificial» hizo que durante muchos años me escapara de esta historia. No sé si estará equivocado o no, pero con esta novela me lo saqué de encima. Ahora la decisión la tienen los lectores ■

ESTÁ EN PREPARACIÓN UNA OBRA QUE REÚNE LA OBRA DE LAS POETAS ACTUALES DE LA PATAGONIA EN VERSIÓN BILINGÜE. SU AUTORA DESCRIBE LAS CARACTERÍSTICAS DEL PROYECTO Y REFLEXIONA SOBRE LA ESCRITURA FEMENINA EN LAS CRUELES PROVINCIAS

LA MITAD SECRETA DEL MUNDO MUJERES QUE ESCRIBEN AL SUR



BÍFIDAS. LA MITAD SECRETA DEL MUNDO, UNA ANTOLOGÍA DE POESÍA FEMENINA EN LA PATAGONIA, ES UNA ANTIGUA IDEA PERSONAL QUE AHORA COMIENZA A CONCRETARSE. DE ALGUNA MANERA, ES TAMBIÉN UNA DEUDA QUE EL MUNDO EDITORIAL TIENE CON LA TRADICIÓN POÉTICA FEMENINA. YA EN 2000 COMENCÉ MI PROYECTO «LA MITAD SECRETA DEL MUNDO», INSPIRADO EN UN POEMA DE DIANA BELLESI. SU FUE UN RECITAL DE POETAS MUJERES QUE SE HICIERA EN LA SEDE TRELEW DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PATAGONIA SAN JUAN BOSCO, COMO RESULTADO DE LA INICIATIVA DE MARCELO ECKHARDT, ENTONCES SECRETARIO DE EXTENSIÓN DE DICHA SEDE. RECUERDO QUE EN ESE RECITAL ALUDÍ AL NUSHÚ, ESE LENGUAJE CHINO MILENARIO, ELABORADO Y PRACTICADO DURANTE SIGLOS POR LAS MUJERES DE ESE PAÍS, EXCLUIDAS DE TODA EDUCACIÓN FORMAL. ESTAS MUJERES, LO PRACTICABAN, SECRETAMENTE, A MODO DE HERMANAS JURADAS, Y SU ESCRITURA ERA EN VERSO. TAMBIÉN MENCIONÉ A LOLA KIEPJA, LA MUJER CHAMÁN DE LA ETNIA SELKNAM, QUE TUVO QUE APROPIARSE DE LA VOZ Y EL OFICIO DEL VARÓN, POR SER LA ÚLTIMA DESCENDIENTES DE SU RAZA. ELLA ES HOY, AÚN, Y CREO LO SEGUIRÁ SIENDO, PARTE ESENCIAL DE UNA PODEROSA TRADICIÓN - CONSCIENTE O INCONSCIENTE- PARA LAS POETAS QUE ESCRIBEN Y ESCRIBIRÁN EN LA PATAGONIA. JUNTO A ESTA BREVE PRESENTACIÓN PARA EL EXTREMO SUR, SE INCLUYE UNA SELECCIÓN DE TEXTOS DE ALGUNAS DE LAS AUTORAS INCLUIDAS EN LA ANTOLOGÍA.

■ POR CLAUDIA SASTRE
San Julián (Santa Cruz)
Especial para Confinés – El Extremo Sur

María Silvina Ocampo ha dicho que «los escritores no tenemos que matar a nuestros padres, los tenemos que parir». Y las poetas, en particular, a nuestras madres. Esto no quiere decir que no tengamos tradición, sino que cada una deberá re-significarla en su propia obra.

La tradición que nos precede está compuesta, básicamente, de problemas. En ella entran Lola Kiejpa y su poesía por apropiación, las mujeres de los inmigrantes, sus diarios íntimos, memorias, cartas, y en muchos casos anécdotas orales; las bandoleras, las fortineras y las putas.

Por lo que sabemos, también la tradición nacional es algo que genera texto en nuestras poetas: Pizarnik, Thenon, Orozco, Alfonsina Storni, pero también, el rock, la cumbia, el pop, el tango y el folklore, los poetas líricos y muchas otras vertientes que, de algún modo marcan la escritura de las poetas.

Marcelo Eckhardt asegura que «es complicado definir a la Literatura Patagónica, por fuera de lo regionalista». Eso sólo sería posible si «podría definirse la pertenencia a la cultura patagónica no por la tosca identidad sino por la sutil diferencia.»¹

Las obras que están incluidas en esta antología podrían pensarse como diálogos actuales. Las autoras dialogan entre sí y con la tradición que las precede, al tiempo que dialogan con la literatura

nacional y con la literatura masculina. El modo de hacer más fructífero este diálogo será nucleando las imágenes alrededor de ciertos *topos*, que sin ser exclusivos o excluyentes, nos permitirán organizar lo mínimo e indispensable el análisis. Muchos de esos *topos*, advertirá el lector precavido, son típicos de la poesía de mujeres, no sólo en nuestro país, sino en todo el mundo, en toda lengua; otros, en cambio, se moverán alrededor de cuestiones propias de la Patagonia, muchas veces, propias de nuestro campo literario.

Los *topos* tradicionales de la poesía femenina los encontraremos alrededor del *cuerpo, jardín, naturaleza, espejo, sangre, animal, nieve, noche, infancia*, núcleos de recurrencia o de insistencia. Los *topos* que son más recurrentes en las poetas mujeres en la Patagonia son *desierto, barda, desaparición, viento*, etc., siempre quieren decir más de lo que dicen, son semas densos, cargados de valoraciones, rechazados por algunos, aceptados por otros, nunca indiferentes ni neutros.

A nivel de estéticas es imposible clasificar en «movimientos». No los hay: hay cercanías, afinidades, pero nada formal o programático. Así podemos ver a cierta autora más cerca del barroco y a otra más cerca del coloquialismo, o del pop de los noventa, esto le aporta al campo literario patagónico un toque de eclecticismo, típico de las literaturas de fronteras, un alto grado de mestizaje, que en algunas provincias, como Neuquén, en mayor medida, Chubut y Río Negro en >>>>

>>>>

menor grado, se explican a través de fenómenos sociales como las grandes migraciones internas y la formación de grandes cordones urbanos y suburbanos.

Otra de las características de este corpus es que se aparta bruscamente de la poesía regionalista. Me interesa delimitar aquí las profundas diferencias estéticas entre esa poesía regionalista y la que yo creo, supera esta clasificación.

Atribuir esa distancia a una diferencia generacional sería banalizar el problema. Estoy convencida que la diferencia es ideológica, aclarando que en lo personal pienso que no hay diferencias estéticas que no se basen en diferencias éticas, modos políticos de insertarse en un campo literario complejo.

Tras presentarlo al Fondo Nacional de las Artes sin mayor suerte, el proyecto vuelve a renacer ahora, bajo una mirada más cooperativista e independiente, con un grupo de compañeras y compañeros.

Se reúnen aquí poetas con una extensa trayectoria y otras que permanecen inéditas o han editado en pequeñas ediciones artesanales; donde lo que se privilegia es el coro variado, y hasta variadísimo, de voces y de estilos poéticos, donde pese a su polifonía, es posible leer una tradición. Su elaboración trasciende a las antologías típicas, por ser una antología con traducción bilingüe, que no es un tema menor en nuestra literatura, donde las lenguas atraviesan su génesis y su devenir, desde las poetas y escritoras en lenguas extranjeras como Eluned Morgan, Ella Brunswig, pasando por Lola Kiepja, hasta la contemporánea Liliana Ancalao. Trasciende además a las antologías típicas porque implica un corte transversal en un momento histórico determinado. Más allá de que las poetas tengan edades diversas, todas han nacido o viven en la Patagonia. Es un recorte arbitrario como todos, pero intenta presentar un panorama diverso y aún cambiante. Un muestrario de voces, de timbres, de estilos, de resonancias, llenas de sentido.

DOS LENGUAS

■ El nombre provisional de esta antología es «Bífidas», por la idea de presentar los textos en dos lenguas: castellano e inglés, y surge de un grupo que me une a Miguel Martínez, Maritza Kusanovic, Macky Corbalán, Liliana Campazzo, Iris Gimenez y Julio Leite, que enamorados de las bellas traducciones que la poeta y traductora Sandra Toro diera a conocer a través de las redes sociales, decidimos que era tiempo de hacer una antología de poetas mujeres en ambas lenguas.

El criterio que utilizamos fue el de la calidad, aunque no hubo grandes discusiones. Nos dimos cuenta de que iba a ser un trabajo muy extenso, pero que podíamos acotarlo.

Cuando Leite nos informó que Editora Fuego quería invertir en el proyecto empezamos a trabajar fuerte y a comunicarnos directamente con las autoras.

Esta antología será dedicada a Irma Cuña, a Lola Kiepja y Irma Hughes, como aquellas voces en que nosotras nos reconocemos, y que siguen sonando, actuales en las más jóvenes autoras, por ejemplo, está en la antología la nieta de Irma Hughes, Giovanna Recchia. Y la ilustración y arte de tapa estará a cargo de la exquisita artista fueguina Mónica Alvarado, que se ofreció a hacerlo ni bien se enteró del proyecto.

Auerbach dice que debe la existencia de su libro «Mímesis» a la falta de una gran biblioteca sobre la especialidad. Explica que las condiciones materiales de su obra se deben, en gran parte, a la ausencia de las condiciones materiales. Pienso quienes nos dedicamos a la investigación en literatura patagónica estamos en las mismas circunstancias de precariedad que Auerbach, somos excéntricos por condiciones materiales de «imposibilidad». Eso hace que nuestra mirada, un tanto marginal y corrida de los centros de poder sea ideal para referirse a un tema tan polémico como la literatura escrita por mujeres. Pero la Patagonia cuenta con una poderosa tradición, que no puede ser ignorada ■

■ Integran la antología Graciela Cros, Maritza Kusanovich, Liliana Campazzo, Macky Corbalán, Liliana Ancalao, Iris Gimenez, Anahí Lazzaroni, Silvia Castro, María José Rocatto, Niní Bernardello, María «Panchi» Ocampo, Marina Pacheco Ruiz, Ludmila Lamanna, Fernanda Maciorowski, Nelly Gonzalez, Silvia Mellado, Luciana Mellado, Giovanna Recchia, Verónica Merli, Griselda Fanese, Marcela Saracho, Pri Vallone y Graciana Miller. Van estos textos como anticipo de la antología.

■ NINÍ BERNARDELLO- TIERRA DEL FUEGO

Se fue Moreira al claustro
de las estrellas. Dejó su pasión
en una pared enclada y ajena.
Hubiera querido entender
de golpe, su misterio. Me digo:
es la vida nuestra de compadres
peones y capataces entreverados
a gritos, oliendo a tabaco negro
y alcohol barato. Pienso porqué
a la suerte se le antojó siempre
sangrar de este lado de la vida.
Morir, morirnos sin chistar
mirando el cielo o al suelo.

agua florida/inédito

■ MARÍA SILVINA OCAMPO- CHUBUT

3

Levanta cigüeña la tierra todo su esfuerzo baja en picada

Se alza el vuelo negro los hijos sirven mortandad desvencijada

Un aisberg adherido a mi espalda pide lenguas en la hora de sombra

Beberé canela por la visión incierta

De mi tamaño será Jerusalen por la ventana

Miran para adentro carozos cenicientos

Del tamaño de mi cuerpo vendrá la carne

Total las calles sudan vapores de turba y luna

Pide la lluvia por mí y la siembra y todo que hace frío

Ni los ojos quieren estarse en este manatial que muere a carcajadas.

■ GRACIANA MILLER- RÍO NEGRO

Manifiesto de la Calavera

No chilló ni desarmada ni seseando ni sin tapa ni des/tapada.

Escribir es como una sombra china (produce demasiada sombra) Los huecos de mis ojos están duros y no ven la sombra de mi mano sobre el paper/ duelo justo en el centro y no lo siento

No es divertido pensar que estoy escribiendo ciega. La sombra tiene que ver.

Sensaciones. Duras sensaciones.

De final.

■ VERÓNICA MERLI- RÍO NEGRO

el cielo de los poetas

en un antro muy recóndito del cielo
infestado de vodka y ron
están nuestros amigos
en una borrachera eterna y perfumada

Dios los conserva
pese a sus errores
los conserva y tiene en observación
pues considera que
de todos los especímenes
salidos de su dedo
estos le resultan
muy impredecibles

Dedicada a Cristian Aliaga y Elder Silva