el cuaderno 30
Semanal de actualidad cultural
13 de mayo del 2012
elcuadernoculturaldelavoz.blogspot.com

en los campos de Roethke

«Hay campos de experiencia de la vida que no pueden ser alcanzados por la poesía ni por la prosa tradicionales»

El despertar

Para dormir despierto y lo hago lentamente.
Presiento mi destino sin temerlo.
A ir adonde debo aprendo caminando.

Pues pensamos sintiendo. ¿Qué debe de saberse?
Oigo a mi ser bailar de extremo a extremo.
Para dormir despierto lentamente.

¿Quién eres tú de aquellos que me cercan?
Bendiga Dios la tierra, la andaré con cuidado.
Aprendo caminando a ir adonde debo.

La luz invade al árbol. ¿Quién puede decir cómo?
El gusano corona, pobre bicho, una escalera de caracol.
Para dormir despierto lentamente.

Otra cosa que hacer tiene para nosotros
la Gran Naturaleza... ¡Respira el aire libre
y con amor aprende a llegar adonde debes!

Me mantiene derecho este temblor...
Debería saberlo: Lo que cae ahí se queda para siempre.
Está cerca... Para dormir despierto lentamente.
Aprendo caminando a ir adonde debo.

The waking

I wake to sleep, and take my waking slow.
I feel my fate in what I cannot fear.
I learn by going where I have to go.

We think by feeling. What is there to know?
I hear my being dance from ear to ear.
I wake to sleep, and take my waking slow.

Of those so close beside me, which are you?
God bless the Ground! I shall walk softly there,
And learn by going where I have to go.

Light takes the Tree; but who can tell us how?
The lowly worm climbs up a winding stair;
I wake to sleep, and take my waking slow.

Great Nature has another thing to do
To you and me; so take the lively air,
And, lovely, learn by going where to go.

This shaking keeps me steady. I should know.
What falls away is always. And is near.
I wake to sleep, and take my waking slow.
I learn by going where I have to go.

Theodore Roethke nació en Saginaw (Michigan) en 1908 en una familia de emigrantes alemanes dedicados al cultivo de invernaderos de flores y plantas. Esta especie de «trópico creado de la nada en el crudo clima de Michigan, en el que aquellos austeros alemanes transformaban su amor en orden y su eficiencia implacable en algo hermoso» se convertiría, según el propio Roehtke, en «el símbolo de toda mi vida, el útero, un cielo en la tierra».

Roethke, que demostró una temprana y sorprendente destreza con el lenguaje, eludió las presiones familiares para dedicarse a la abogacía en beneficio de la escritura y una itinerante vida académica. Estudió en la Universidad de Michigan y Harvard y enseñó en varias universidades antes de radicarse en Seattle, en cuya Universidad de Washington dirigió un prestigioso taller de literatura. Mantuvo una relación con la también escritora y crítica Louise Bogan y en 1953 se casó con la estudiante Beatrice O'Connell, que se convertiría en su mayor apoyo personal y en una eficiente custodia de su obra, truncada por su fallecimiento, el 1 de agosto de 1963 en Bainbridge Island, Seattle. Roethke encontró la muerte en la piscina de un amigo en la que le sobrevino un ataque cardiaco, aunque se especuló con un intento de suicidio precipitado por las tendencias depresivas que se habían manfiestado a lo largo de toda su vida.

La piscina es hoy un jardín japonés sin referencia alguna a aquellos hechos, enmarcado por la Bloedel Reserve, un hermoso parque forestal: una extraña y singular forma de justicia poética para un escritor que labró en su obra una particular visión de la existencia humana en el seno de la naturaleza. Esa referencia y los «trivales y futiles» hechos de su malograda existencia —él mismo los describió así— fueron simbolizados a «neta y honradamente» en una poesía de apariencia simple y escueta construida sobre el virtuosismo técnico, la precisión léxica y el dominio de los ritmos del uso cotidiano del lenguaje, que brillaron especialmente en el perfeccionamiento de un género tradicional de la poesía anglosajona: el monólogo dramático.

El culmen de todo ello es su obra de madurez, las *Meditaciones,* ciclo de monólogos que Ediciones Trea publicará este mes de mayo por primera vez en versión española en traducción de Luis Javier Moreno, junto a una amplia selección de poemas de Roethke. *El Cuaderno* adelanta la primera de las *Meditaciones de una anciana*, la principal pieza del ciclo, junto a otros poemas y un extracto de la nota preliminar de Moreno sobre este importante texto poético. ■ EL CUADERNO

http://elcuadernoculturaldelavoz.blogspot.com.es

COORDINADOR: Juan Carlos Gea
CONSEJO EDITORIAL: Miguel Barrero, Juan Cueto, Álvaro Díaz Huici, Jordi Doce, Julio César Iglesias, Elena de Lorenzo Álvarez, Helios Pandiella, Jaime Priede
EDITA: Ediciones Trea, S. L. Polígono Industrial de Somonte, c/ María González la Pondala, 98, nave D, 33393 Gijón
Tel.: 985 303 801 • elcuaderno@trea.es
www.trea.es
DISEÑO GRÁFICO: Pandiella y Ocio

Meditaciones de una anciana

Primera meditación

1

En el día más largo y feo del amor,
en la linde del campo, la maleza silba;
silba la brisa acusaciones gélidas...

En otros sitios, en las casas mismas,
incluso las tinajas se entristecen,
mientras se precipitan unas piedras
de la colina por su parte oscura
y pierde su asidero,
cayendo, un árbol por la cuesta abajo.

El espíritu empuja, mas no siempre hacia arriba
en tanto que en el norte los animales comen
y ceden al talud pulgadas de pizarra.
Los vientos desolados erosionan
a frágiles mesetas y el sol pone
su alegría en algunos. A menudo
la cáscara aborrece la vida que ella encierra.

¿Aun si pudiese hacerlo, cómo descansaría,
en estos días de mi parsimonia?
Me he convertido en carne: un trozo raro,
nervioso y frío, un bigotudo pájaro furtivo,
de mejilla muy suave, como oreja de perro.
El resto es tan ligero como es una semilla...
Yo la sabiduría necesito
que tienen las ancianas hechiceras.

2

A menudo me veo
sola y subiendo a un autobús que cruza
las tierras del oeste.
Me siento atrás, sobre los neumáticos traseros
donde se sufren mucho más los saltos
y botando y brincando nos ponemos en marcha
hacia la medianoche,
los faros hacia el cielo titilan
cuando subimos una cuesta
y después hacia abajo, resbalando
como un barco en la cresta de la ola.

[.../...]

Todos los viajes, creo, son lo mismo:
la dirección es siempre hacia adelante
y, tras de ciertas dudas,
por un momento estamos todos solos,
ocupados y solos con nosotros,
el soldado borracho, la vieja con sus dulces
de menta... Nos montamos, subimos enfilando
las curvas más cerradas, los camiones,
viniendo desde atrás y los últimos campos,
quiebran sus formas negras mientras pasan.
El aire violento nos golpea
y hace estallar las heladas ventanas...
Me parece que vuelvo,
que retrocedo dentro de mi tiempo:

> Una pareja de gorriones pía,
> el uno dentro de un invernadero
> tremolándole el cuello,
> mientras se posa en una grieta,
> y el otro fuera, en el fulgor del día,
> al viento del oeste que hace mover los árboles.
> Cantaba uno tras otro. Sus canciones
> desde ambas partes del cristal caían
> y los hombres, debajo de ellos, llevan
> tierra en carretillas hacia bancos de cemento,
> chirrían las carretillas cargadas y se mueven,
> y el flexible tablón también oscila
> cuando el pie se retira del sendero.

Un viaje dentro de otro:
el billete perdido o extraviado,
la puerta inaccesible, partiendo siempre el barco
desde el muelle inseguro de madera,
saludando los niños... Dos caballos
hundidos en la nieve con las riendas cruzadas,
mientras un gran trineo da bandazos tras ellos,
oscilando en su ascenso por la empinada cuesta...
Sobre mí ellos se quedan un instante,
tiembla su negra piel, después arrancan
y otra vez se deslizan por la colina abajo.

3

Como cuando la arena en suspensión se posa
en el fondo del agua de un estanque,
adhiriendo sus granos
alrededor de la maleza hundida,
o un cangrejo inseguro

[.../...] ☞

Meditations of an old woman

First meditation

1

On love's worst ugly day, / The weeds hiss at the edge of the field, / The small winds make their chilly indictments. / Elsewhere, in houses, even pails can be sad; / While stones loosen on the obscure hillside, / And a tree tilts from its roots, / Toppling down an embankment.

The spirit moves, but not always upward, / While animals eat to the north, / And the shale slides an inch in the talus, / The bleak wind eats at the weak plateau, / And the sun brings joy to some. / But the rind, often, hates the life within.

How can I rest in the days of my slowness? / I've become a strange piece of flesh, / Nervous and cold, bird-furtive, whiskery, / With a cheek soft as a hound's ear. / What's left is light as a seed; / I need an old crone's knowing.

2

Often I think of myself as riding– / Alone, on a bus through western country. / I sit above the back wheels, where the jolts are hardest, / And we bounce and sway along toward the midnight, / The lights tilting up, skyward, as we come over a little rise, / Then down, as we roll like a boat from a wave-crest.

All journeys, I think, are the same: / The movement is forward, after a few wavers, / And for a while we are all alone, / Busy, obvious with ourselves, / The drunken soldier, the old lady with her peppermints; / And we ride, we ride, taking the curves / Somewhat closer, the trucks coming / Down from behind the last ranges, / Their black shapes breaking past; / And the air claps between us, / Blasting the frosted windows, / And I seem to go backward, / Backward in time:

> Two song sparrows, one within a greenhouse, / Shuttling its throat while perched on a wind-vent, / And another, outside, in the bright day, / With a wind from the west and the trees all in motion. / One sang, then the other, / The songs tumbling over and under the glass, / And the men beneath them wheeling in dirt to the cement benches, / The laden wheelbarrows creaking and swaying, / And the up-spring of the plank when a foot left the runway.

Journey within a journey: / The ticket mislaid or lost, the gate / Inaccessible, the boat always pulling out / From the rickety wooden dock, / The children waving; / Or two horses plunging in snow, their lines tangled, / A great wooden sleigh careening behind them, / Swerving up a steep embankment. / For a moment they stand above me, / Their black skins shuddering: / Then they lurch forward, / Lunging down a hillside.

3

As when silt drifts and sifts down through muddy pond-water, / Settling in small beads around weeds and sunken branches, / And

Sobre las *Meditaciones*

LUIS JAVIER MORENO

Mención aparte, en la obra de Roethke, merece el ciclo de sus *Meditaciones*, traducidas en esta muestra al español por primera vez. En sus libros últimos, Roethke escribió conjuntos independientes de poemas, series autónomas dentro del libro, con título propio; las conocidas como *The Dying Man* y *North American Sequence* son poemas de excepcional interés, pero la (en mi opinión) más importante de estas series es *Meditations of an Old Woman*, uno de los conjuntos poéticos en inglés más intensos e importantes de todo el siglo XX. Los cinco poemas de *Meditaciones* son monólogos dramáticos; el poeta los pone en boca de una anciana cuyo modelo fue su madre, enfrentada a la inminencia de morir. La muerte es la referencia de esta mujer en tránsito que, incluso, puede que esté ya muerta. Roethke vuelve a dar cuerpo, el de su madre en las *Meditaciones*, a una de sus obsesiones recurrentes. ¿Es posible que el rumor de su suicidio esté en la presencia continua del finar? Conmovido por todas las formas de sufrimiento, Roethke sabía que estaba condenado. La muerte no es para él un cuarto de hora sin consecuencias, sino un salto esperado a lo desconocido que él aguarda con más curiosidad que inquietud: «¿Vamos hacia Dios o a otra condición?» Mira la muerte, ese «campo lejano» sobre el que ha escrito, del mismo modo que contempló la vida.

La anciana de Roethke recupera su pasado en su presente, se recuerda de muchacha flotando en un campo de localizaciones difusas, donde cada instante es un ciclo completo de momentos en los que ella es su vehículo, convertida en modelo universal del cambio, un camino que va del nacimiento a la muerte. La mujer de *Meditaciones* es imagen de un cuerpo que representa la corporeidad total, hombres, animales y plantas, en la figura del cuerpo de la anciana, una curvada mujer, por su edad, cuya inclinación comparte con el orbe, orgánico e inorgánico, en un proceso de mímesis que le lleva a corporeizar el orbe y sus funciones; así, por ejemplo, cuando ella respira, su cuerpo se llena de aire y cuando duerme, su cuerpo adquiere la pesadez de la piedra; y lo mismo que en la piedra, en el aire, la luz, el fuego... Cambio [☞]

one crab, tentative, hunches himself before moving along the bottom, / Grotesque, awkward, his extended eyes looking at nothing in particular, / Only a few bubbles loosening from the ill-matched tentacles, / The tail and smaller legs slipping and sliding slowly backward– / So the spirit tries for another life, / Another way and place in which to continue; / Or a salmon, tired, moving up a shallow stream, / Nudges into a back-eddy, a sandy inlet, / Bumping against sticks and bottom-stones, then swinging / Around, back into the tiny maincurrent, the rush of brownish-white water, / Still swimming forward– / So, I suppose, the spirit journeys.

4

I have gone into the waste lonely places / Behind the eye; the lost acres at the edge of smoky cities. / What's beyond never crumbles like an embankment, / Explodes like a rose, or thrusts wings over the Caribbean. / There are no pursuing forms, faces on walls: / Only the motes of dust in the immaculate hallways, / The darkness of falling hair, the warnings from lint and spiders, / The vines graying to a fine powder. / There is no riven tree, or lamb dropped by an eagle.

There are still times, morning and evening: The cerulean, high in the elm, / Thin and insistent as a cicada, / And the far phoebe, singing, / The long plaintive notes floating down, / Drifting through leaves, oak and maple, / Or the whippoorwill, along the smoky ridges, / A single bird calling and calling; / A fume reminds me, drifting across wet gravel;

A cold wind comes over stones; / A flame, intense, visible, / Plays over the dry pods, / Runs fitfully along the stubble, / Moves over the field, / Without burning. / In such times, lacking a god, / I am still happy.

Dolor

I have known the inexorable sadness of pencils, / Neat in their boxes, dolor of pad and paper-weight, / All the misery of manilla folders and mucilage, / Desolation in immaculate public places, / Lonely reception room, lavatory, switchboard, / The unalterable pathos of basin and pitcher, / Ritual of multigraph, paper-clip, comma,vEndless duplication of lives and objects. / And I have seen dust from the walls of institutions,vFiner than flour, alive, more dangerous than silica, / Sift, almost invisible, through long afternoons of tedium, / Dropping a fine film on nails and delicate eyebrows, / Glazing the pale hair, the duplicate grey standard faces.

Heard in a violent ward

In heaven, too, / You'd be institutionalized. / But that's all right,– / If they let you eat and swear / With the likes of Blake, / And Christopher Smart, / And that sweet man, John Clare.

☜ [.../...]

se encoje por el fondo
antes de caminar grotesco y
extendiendo su vista con mirada difusa,
(sólo algunas burbujas
sus pinzas asimétricas desprenden,
la cola y cortas patas
resbalan y deslizan hacia atrás con pereza),
así aspira el espíritu a otra vida,
a otro sitio y manera donde continuar,
o como un salmón, fatigado,
subiendo por un río poco hondo,
con esfuerzo, al remanso de una poza arenosa
chocando con las ramas y las piedras del fondo,
para girar después, volver a la corriente
escasa, hacia el impulso oscuro de las aguas,
nadando todavía hacia adelante...
así, supongo, que el espíritu viaja.

4

He penetrado en yermos lugares solitarios:
los que están más allá de lo visible,
en terrenos perdidos y hacia el borde
de humeantes ciudades. Cuanto más allá existe,
como los terraplenes, no se derrumba nunca,
como una rosa estalla, o sus alas abre
sobre el Caribe. No hay formas
que persigan ni rostros en los muros,
sólo motas de polvo en los inmaculados
corredores;
la negrura del pelo que cae,
advertencias de arañas y pelusas:
las vides agrisándose hasta volverse polvo.
Allí no existe el árbol derribado
ni estrellados corderos
a los que el peso arranca de la garra del águila.

Todavía hay momentos... La mañana y la tarde,
el azul despejado por encima de un olmo
delgado e insistente como es una chicharra
y a lo lejos cantando un pájaro nocturno
que deja caer, llorando, lentas notas,
flotantes entre hojas de arce y roble
o el mismo chotacabras por la línea
del perfil de los montes nebulosa...
Nos llama y llama el solitario pájaro.

[...//...]

Aviva mi memoria el humo suspendido
entre la húmeda grava.
Frío un viento pasa sobre las piedras,
intensa juega una visible llama
sobre cáscaras secas y recorre
intermitentemente los rastrojos,
sin abrasar se mueve por el campo.

Es en tales momentos, cuando un dios no me asiste,
en los que soy feliz yo, todavía.

Dolor

Conocí la tristeza inexorable
de los lápices, ordenados en cajas,
el dolor del cuaderno y del pisapapeles,
la miseria total de las carpetas,
del pegamento, la desolación
en los inmaculados sitios públicos:
el vacío recibidor, la centralita,
el lavabo y el inmutable patetismo
de palangana y jarro; el ritual del multígrafo,
los clips, las comas y las repeticiones
interminables de vidas y de objetos.
También he visto el polvo en las paredes
de las instituciones, más fino que la harina,
vivo y más peligroso aún que el sílice,
cambiante, casi invisible,
a través de las tardes alargadas del tedio
recubriendo con una capa fina
las delicadas cejas y las uñas,
iluminando el pálido cabello,
las caras grises, vulgares, repetidas.

Oído en un manicomio

En el cielo también
te habrían internado.
Mas no importa...
No importa si te dejan
comer y blasfemar
con gentes como Blake,
como Christopher Smart,
y ese hombre dulce
cuyo nombre es John Clare.

[☜ Sobre las *Meditaciones*] y permanencia se funden en la imagen verbal que Roethke crea y en virtud de la cual la mujer se convierte en un paradigma que nos incluye a todos; al poeta, trasunto de la anciana, el primero. Naturaleza (toda) y espíritu se nos ofrecen regidos por las mismas leyes y la difusa confianza de un (¿incierto?) despertar último.

La relación de Roethke con los elementos religiosos o espirituales no es clara. El poeta habla de alma, de espíritu, pero esas alusiones no connotan una religiosidad específica, al modo en que Eliot lo refleja en su obra. La poesía de Roethke marcha a su propio ritmo, al margen de un espiritualismo definido. Cierto es que la anciana de *Meditaciones* parece depositar su esperanza en un tipo de vida, accesible tras su muerte... No está claro. Roethke transita entre percepciones difusas, confiando sólo en su intuición, a la que encomienda la función de bucear en lo subterráneo de este mundo, donde la realidad se confunde con la ilusión y las estaciones del año se asocian con la mente desde donde se accede a un espacio de naturaleza poético-textual y nada más. Su discurso renuncia a cualquier tipo de ortodoxia religiosa; la visión de Roethke sobre ese espíritu difuso que aparece en sus poemas requiere un tipo de credibilidad exclusivamente poética. Tanto la naturaleza como el espíritu, el poeta nos los ofrece como regidos por las mismas leyes. Despertar en otra vida es análogo y tan vago como hacerlo entre los brazos de los árboles de Michigan. ■

Roethke transita entre percepciones difusas, confiando sólo en su intuición, a la que encomienda la función de bucear en lo subterráneo de este mundo

Siempre se puede escribir un poema

Una excelente ocasión para llegar al núcleo de Bukowski a partir de su antología poética más completa

Los placeres del condenado
Charles Bukowski
Traducción de Ciro Arbós
Visor, 2011, 672 pp., 22 €

FERNANDO MENÉNDEZ

Sería deseable que 274 poemas reunidos en un solo volumen sirvieran de una vez por todas para limpiar la maleza que oculta el verdadero valor de la poesía de Charles Bukowski. ***Los placeres del condenado*** es la versión en castellano de *The Pleasures of the Damned. Poems, 1951-1993*, la antología poética más completa del autor de ***Escritos de un viejo indecente***. Pero no sólo destaca esta antología por su aspecto cuantitativo: su verdadera trascendencia radica en el autor, John Martin, editor y amigo de Bukowski, responsable de la edición de la mayoría de su obra en verso. Traducida y prologada por Ciro Arbós, el traductor señala en la introducción que la antología que el lector tiene en sus manos «es útil sobre todo para quienes se acerquen por primera vez a este poeta singular».

Y no sólo para quienes pudieran ser sus primeros lectores. También para el notable número de seguidores (muchos de ellos también escritores) que tiene en nuestro país, pues la dimensión de Bukowski, alimentada por él mismo con la continua mezcla entre su escritura y su figura pública, sigue siendo notable tiempo después de su muerte. Y eso a pesar de que confesara a F. Pivano que «la mejor imagen que tendrían que hacerse de mí, la imagen auténtica, es simplemente leer lo que he escrito y no los inventos fuera de los libros» (***Lo que más me gusta es rascarme los sobacos,*** Anagrama, 1983). Lo cierto es que resulta difícil ceñirse a ese deseo, por otra parte tan íntegro. Lamentablemente, la sombra del ciudadano maldito, bebedor, irreverente, misántropo... ha ensombrecido tanto su propia obra que, no pocas veces, se ha caído en lecturas superficiales, míticas, complacidas de encontrar en sus versos y en sus relatos lo que se estaba deseando encontrar. Y cuántos poetas primerizos, fascinados por una poética del exabrupto, se empecinan en seguir «la senda del perdedor» cuando apenas han recorrido los bulevares de algún centro comercial.

Los placeres del condenado puede ser una buena oportunidad para desbrozar y desbrozar hasta llegar a la verdadera esencia de su poesía: un patetismo desolador, una vitalidad sesgada, incluso una ternura revestida de aspereza. Todo protegido por la carcasa de bravatas, ligues, cervezas.

Bukowski eligió la poesía como cordón umbilical con su vida, de manera más obvia aún que la narrativa. Escribe lo que vive. Formalmente combina la versificación más breve con otra más larga que a menudo se corresponden respectivamente con los poemas más cortos y con los más extensos. En ocasiones sus poemas son pequeños puños cerrados, al estilo de un haiku que se proyecta a lo largo del tiempo a través de pequeñas reverberaciones: «a medida que / mengua / el espíritu / aparece / la forma. (arte)».

Desdeñoso y caprichoso con la puntuación, logra, sin embargo, y de

En la hora insegura

Una recopilación de ensayos en los que la dialéctica interior/exterior aporta la clave de bóveda a la crítica ideológica

La desaparición del exterior. Cultura, crisis y fascismo de baja intensidad
Antonio Méndez Rubio
Eclipsados, 2012, 14 €

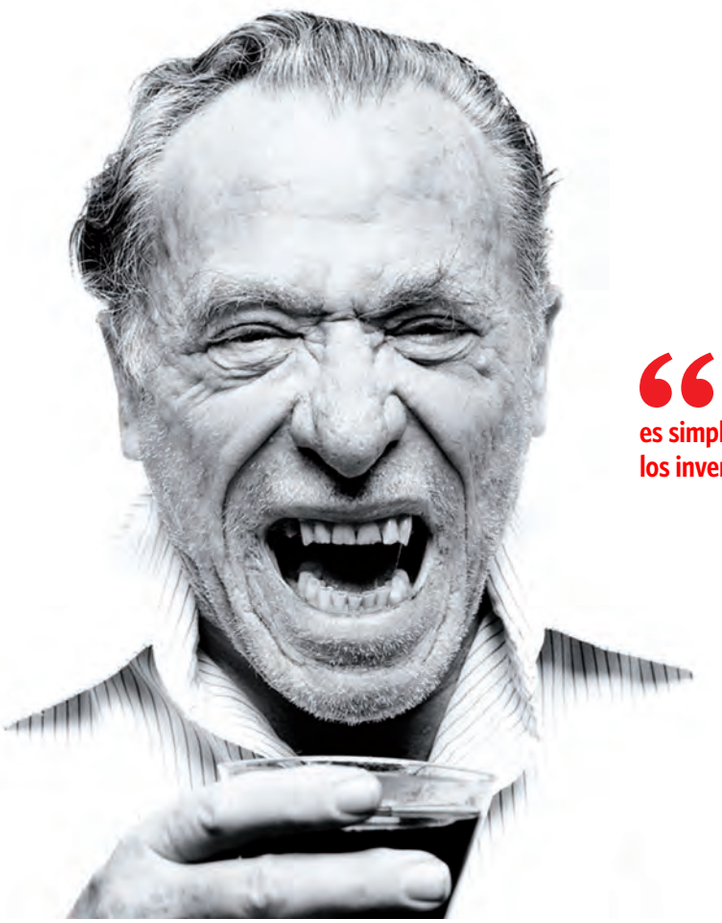
JAVIER GARCÍA RODRÍGUEZ

Manifiesta radicalmente el colofón de esta obra —como sólo dice la palabra desgajada, el cierre que es principio— que la misma «se acabó de imprimir cuando el sol daba aún en algunos cristales. Era la hora insegura. Corría enero de 2012 hacia un destino por construir». Era, es, la hora insegura, «la que anticipa la intensidad crítica de un mundo donde la frontera entre los interior y lo exterior se estuviera volviendo insoportable». La hora insegura en que «la desaparición de todo exterior funcionaría como pauta de orden (o como imperativo de hegemonía) en un mundo que se totaliza a sí mismo como mundo sin afuera, en la medida en que ese mundo se piensa a sí mismo sin límites». La hora insegura en que el «extravío, la extraterritorialidad o el exilio se vuelven oportunidades extraordinarias (literalmente, ocasiones para inventar salidas del orden), y la crisis se vuelve al fin fecunda en la producción de desasosiego, de pulso crítico, liminar, y no simplemente repliegue o miedo». La hora insegura en que «se puede rastrear una filiación entre fascismo y modernidad, y más concretamente entre holocausto, industrialización y estatalismo». La hora insegura que «apuntaría a la existencia de un vínculo pragmático e inercial entre el ambiente social actual y un fascismo de baja intensidad». La hora insegura de «la desaparición del espacio público, la neutralización expansiva de la información como propaganda y publicidad (cuando no como mero entretenimiento para todos los públicos), la invisibilización del otro tras el humo que lo figura como amenaza, y, por último, la producción adictiva de pobreza a gran escala». La hora insegura en la que Garfield dice: «El exterior sólo es un nido de problemas. Allí pasan cosas horribles. Así que servidor no se mueve de aquí». La hora insegura en que «la dialéctica polar entre exterior e interior es solo una versión, o una simple denominación conceptual, de la tensión moderna entre lo público y lo privado». La hora insegura de la «descompensación de la *res publica* a favor de privado, de lo exterior como espacio de lo común a favor de una interioridad autocomplaciente y segura de sí misma». La hora insegura «que desemboca en la implantación de un poder difuso, de una especie de espacio total, sin exterior, donde la amnesia ocupa el lugar tradicional de la memoria, la actualidad ocupa el protagonismo que tuviera la historia, y el mundo se traduce a códigos acelerados de interconectividad sin límites». La hora insegura de la «totalización del espacio», de la «centralidad de la cultura para la globalización», de la necesidad de «resistir a los discursos eufemísticos sobre la evanescencia y la diseminación cultural, o celebratorios del desanclaje en las relaciones sociales y la liberación de los vínculos culturales», de la «práctica o espaciamiento subalterno», del «conflicto», «de la experiencia de la multitud como fantasmagoría», de los «*pasajes*», de la «sutura entre el aislamiento doméstico y la ceguera pública». En la hora insegura de la «mediatización del espacio social», de la «virtualización de lo vivido», de las «potencialidades comunicativas propias de la vida social como espacio abierto de intervención y lucha», de la «reconversión del espacio público

En la hora insegura de las «músicas sin sitio, en tierra de nadie o fuera de lugar», en la que «la risa no se deja manejar como arma de autoridad o de poder como una herramienta de provocación y de lucha libertaria». En la hora insegura en que «desde el espacio en precario de la vida en común, la poesía busca abrirse a una tierra de nadie»

forma sostenida, una base rítmica reconocible en todos y cada uno de sus poemas, inspirada en la cambiante línea melódica de lo conversacional. «La poesía —afirmaba Bukowski— siempre es lo más fácil de escribir, porque se puede escribir cuando uno está completamente borracho o completamente feliz o completamente desgraciado. Siempre se puede escribir un poema.» El convencimiento de que siempre se puede escribir un poema demuestra rastros de fe en un ciudadano y escritor de beligerante individualismo; enemistado con la humanidad.

Ciro Arbós, en su esclarecedor prólogo, se preocupa de fundamentar en la biografía del poeta la forja de un rebelde (clara importancia tiene, por ejemplo, la presencia de un padre severo y violento). También se preocupa de enumerar y comentar los temas más habituales de sus versos, desarrollados dentro de «un mundo de perdedores en su acepción típicamente anglosajona, así como los faltos de éxito o dinero. Su poesía bien puede considerarse social, política incluso, pues no sólo concede el protagonismo a los excluidos, a los ricos y poderosos. Por sus versos desfilan colgados y vagabundos, putas y camareros, currantes de triste rutina y míseros jubilados, los unos vencidos, los otros de dignidad resistente».



Bukowski engrosa, así, la brillante nómina de escritores dedicados a desvelar la trastienda oscura del sueño americano.

En uno de los pocos prólogos con que se descolgó el autor de ***Pulp*** dejó escrito que «lo peor de todo es que algún tiempo después de mi muerte se me va a descubrir de verdad. Todos los que me tenían miedo o me odiaban abrazarán de repente mi memoria. Mis palabras estarán en todas partes. Se crearán clubes sociales y sociedades. Será como para volverse loco. Se hará una película de mi vida. Me pintarán mucho más valiente de lo que soy y con mucho más talento del que tengo. Mucho más. Será como para hacer vomitar a los dioses. La especie humana lo exagera todo: a sus héroes, a sus enemigos, su importancia».

“La mejor imagen que tendrían que hacerse de mí, la imagen auténtica, es simplemente leer lo que he escrito y no los inventos fuera de los libros»

Pues eso. Y que las contradicciones sean meras contradicciones; las bravatas, bravatas. ■

---

en espacio publicitario», de la «Gran Instalación o el Gran Interior como modelo social contemporáneo», de la «relación entre práctica simbólica y el problema del poder», de la «pregunta por lo común», del «actual interiorismo posmoderno», de la «tematización de la comunidad», de la «apertura del espacio simbólico que el arte provoca», de la «intervención poético-política en el espacio público», donde «el sistema es de hecho el nuevo protagonista», donde «el mero protagonismo de la publicidad en nuestra cultura es ya un síntoma de la voracidad de la propaganda», en la que «cultura, política y economía funcionan en un circuito imparable de reciprocidades», en la que el capitalismo invisible y global recurre «a una fuente multipolar de recursos ilimitados: el espacio sin fronteras del deseo, del imaginario, de lo simbólico». En la hora insegura en que «la cultura es materialmente dialógica», en la que «las trampas del lenguaje [son] trampas del pensamiento y de la realidad (entendida como construcción simbólica y social)», en la que «la información y el espectáculo de la guerra son negocios de primer orden», en la que «la indiferencia es entonces más una condición estructural de la práctica que una opción ética o subjetiva», en la que «la producción de orden se asimila así a la producción del miedo», en la que la propaganda se activa «en los géneros más *inocentes* de la cultura masiva», en la que se produce la «neutralización de la opinión pública, de toda comunidad crítica y creativa, por medio de una extensión sin precedentes de los mecanismos de la propaganda postmoderna». En la hora insegura «de la realidad como estado de sitio», de «la negación absolutista de todo antipoder», «de una nueva hegemonía que podría caracterizarse como *fascismo de baja intensidad*», en la que «parece vital, como mínimo, arriesgar la pregunta» porque «crece por momentos la urgencia de remover los espacios que aún queden de convivencia, de encuentro y desencuentro». En la hora insegura de «la conjunción de consenso ideológico y uso de la fuerza», de «la hegemonía de lo obvio», del «miedo como inminencia del daño», de «la identificación acrítica entre mundialización y democracia», de la «gestión y eliminación de residuos humanos», de «trabajar por una mínima distancia que facilite la reflexión, la discusión y la acción [...] que haga viable en fin la labor de mirar, la utopía desafiante del ver». En la hora insegura en que «las estructuras educan», de «un mundo concebido como un campo de concentración», del «riesgo inminente de desechabilidad» frente a quienes vienen de fuera, en que «la reflexión teórico-crítica se vuelve crucial», en la que es la cultura «la dimensión común de la práctica social, el nomadismo interdisciplinario de la cultura popular se enfrenta así al diseño monológico de lo masivo», en la que publicidad y propaganda «se convierten en resortes cruciales para la gestión simbólica del consenso», en que se «deja oír el silencio del poder, el vacío de los discursos oficiales». En la hora insegura en la que la «vergüenza es el último recurso de la necesidad», en la que «lo ajeno es propio: el otro nos constituye». En la hora insegura en que «Cervantes, Dostoievski, Bajtín: ahí se comenzó a repensar críticamente los no siempre visibles vínculos entre dialogía, carnaval, cultura popular y desestabilización utópica de lo real». En la hora insegura de «recorrer de nuevo la trayectoria de epistemologías inter y antidisciplinares, como ocurre en los momentos menos conformistas de los estudios culturales y la crítica de la cultura», en la que la «oposición entre don Quijote y Robinson Crusoe llega a ser frontal». En la hora insegura de las «músicas sin sitio, en tierra de nadie o fuera de lugar», en la que «la risa no se deja manejar como arma de autoridad o de poder [...] como una herramienta de provocación y de lucha libertaria». En la hora insegura en que «desde el espacio en precario de la vida en común, la poesía busca abrirse a una tierra de nadie». En la hora insegura. ■

Manifiesta el colofón de esta obra que «se acabó de imprimir cuando el sol daba aún en algunos cristales. Era la hora insegura. Corría enero de 2012 hacia un destino por construir»

› TABUCCHI

LIBROS Y PAISAJES

El escritor recopila las «teselas» vitales y literarias de sus muchos viajes justo antes del gran Viaje

Viajes y otros viajes
Antonio Tabucchi
Trad. de Carlos Gumpert
Anagrama, 2012, 267 pp., 17,90 €

En la «Nota del autor» del libro, publicado unos días antes de su fallecimiento, estas palabras agoreras: «Releo estos viajes que en cierto modo son las teselas del Viaje que he hecho hasta ahora». Así es fácil tener la amarga sensación de que estos viajes son la antesala de ese otro Viaje que a todos nos espera. Y eso que en su mayor parte son textos publicados en revistas o periódicos italianos entre 1984 y el 2009, y ya formaban parte del mapa de la vida de uno de los escritores europeos más populares de estos últimos veinte años, al menos desde que publicó ***Sostiene Pereira***.

La pasión por los mapas le vino de niño, cuando buscaba los sitios de las novelas que devoraba en un atlas y terminaba embobado con las fotos que acompañaban a los mapas. El libro pretende ser una colección de imágenes editadas por el recuerdo de quien declara orgulloso: «Es que, a fin de cuentas, he viajado mucho, lo admito». Y le parece un privilegio, porque «posar los pies en el mismo suelo durante toda la vida puede provocar un peligroso equívoco, el de hacernos creer que esa tierra nos pertenece».

Ya el título nos avisa de que hay varios tipos de viajes. Podríamos hacer divisiones geográficas: Europa (Tabucchi es el prototipo del escritor europeo: italiano y comprometido con su país, aunque algunos piensen que fuera portugués por su pasión hacia esta cultura, pasión que nació en Francia, donde leyó por primera vez a Pessoa, aunque sus mejores amigos fueran griegos y españoles), Asia (en particular la India y Japón), América (Brasil, México y Estados Unidos) y Australia; o idiomáticas, lo portugués, lo hispano y lo anglosajón; o literarias. Y aquí está el mayor interés de este libro: no hay lugar, paisaje o anécdota que no le evoque un recuerdo literario tan valioso como el espacio o personaje en sí. Esos «otros viajes» que indica el título se refieren a los que comenzaron en las páginas de ***La isla del tesoro,*** siendo un niño, o que continuaron de forma casi enfermiza en los versos de Pessoa, hasta el punto de que a Saramago le molestaba que no sólo aspirara a parecerse al portugués literariamente, sino que llegara a transformarse físicamente en él.

Aquí está el mayor interés de este libro: no hay lugar, paisaje o anécdota que no le evoque un recuerdo literario tan valioso como el espacio o personaje en sí, desde *La isla del tesoro* hasta los versos de Pessoa

Son seis capítulos que reúnen más de cincuenta artículos, la mayoría muy valiosos y también muy subjetivos. Como botón de muestra, el que titula «Kioto. Ciudad de la caligrafía». Comienza con un poema de Szymborska (una de sus poetas preferidas, a la que cita varias veces); continúa con una anécdota personal que da entrada a un comentario sobre ***El imperio de los signos,*** de Roland Barthes; una visita a varios de los famosos templos de la ciudad, entre ellos el Kinkakuji, el Pabellón Dorado, que sirve para citar la novela de Mishima, cuyo estilo contrapone con el más sobrio de Tanizaki, lo que lo lleva a visitar su tumba en uno de esos templos, lo que da pie a contar una anécdota sobre el ideograma que hay en la tumba, a todas luces incierta, pero que le sirve para dar una imagen de la diferencia que existe entre la forma de ser japonesa y la occidental.

Así es el libro: una colección de textos que nos sirven para conocer algo más del mundo tan diverso que habitamos, de algunos de sus escritores y del personaje central: el propio Antonio Tabucchi. ■ **RAFAEL SUÁREZ PLÁCIDO**

Harold Norse (1916-2009), l'ánxel bastardu

XABIERO CAYARGA

Magar merqué en 1992 ***Memoirs of a Bastard Angel*** nun se fizo una traducción de la obra de Norse, daqué que confirma lo que se convirtiera na so obsesión: la falta de reconocimientu. Acasu Harold Norse nun disfrute d'esi *after shave* de la mázcara mortuoria a la que damos en llamar fama póstuma, pero tres d'una vida llarga y rica n'esperiencies bien pudo proclamase un favoritu de los dioses. Norse ñació y medró en Brooklyn acostinando una montonera d'estigmes: la madre fuera una inmigrante xudía lituana, el padre'l secretu d'una semeya mariella; yá de neñu embaecía cola dramaturxa de la ilesia: «Medré queriendo alcontrar el Santu Grial, pero, sobremanera, a los xóvenes caballeros de la Tabla Redonda». Na etapa de bachiller, visita l'*Observer,* una publicación universitaria que lleva un profesor, miembru de la elite social local, y convencíu comunista que «marchó a lluchar colos lleales na guerra civil española. Cuando regresó en 1937, reanudemos la nuestra relación». Esi veranu, un mozu de dieciséis años preséntase na redacción, llámase Chester Kallman. Nel Añu Nuevu de 1939 son amantes. Pero l'idiliu nun dura: «Descubrí que tenía que compartilu colos militares. Anotara al menos tres mil conquistes nel so cinturón, que con tanta facilidá desabrochaba. Yéramos inseparables, pero tengo que reconocelo: yera la Reina de les Putes».

Harold Norse, durante su época de bailarín, hacia 1937. Fotografía Marcus Bleckman

El seis d'abril de 1939, empobinen al primer recital d'Auden y Isherwood nos Estaos Uníos. En terminando, los dos mozos abánguense sobre los poetes.

> **«Medré queriendo alcontrar el Santu Grial, pero, sobremanera, a los xóvenes caballeros de la Tabla Redonda»**

De resultes Isherwood cola pa California y Chester pasa ser l'amante oficial d'Auden. Tampoco va durar la fidelidá na casa d'Auden. Eso sí, Kallman publica mientres que Norse, que renuncia al tratu carnal con otros editores —Klaus Mann mediante—, queda inéditu.

España la guerra y a Norse sálvalu l'esame sicotécnicu: tener fantasíes sexuales con varones invalídalu pal exércitu. Una madrugada d'iviernu de 1943 caleyando per Greenwich Village topa una solombra: un xoven negru, probe y homosexual de diecinueve años y güeyos saltones llamáu Jimmy que se convierte nuna amistá de per vida. Una nueche esti pása-y un mamotretu mecanografiáu pa que lu llea: «yera la primer vez na mio vida que vía'l tema de la homosexualidá nuna novela contemporánea. Cada escena y personaxe, cada frase y parágrafu, fortalecíos con cadencies bíbliques y espirituales resonaben con autenticidá». Los trámites pa la publicación vuélvense abegosos, los editores esixen purgar el llibru. En 1953 ***Go Tell It on the Mountain*** dase a la estampa y Jimmy tresfórmase en James Baldwin.

N'agostu de 1944, conoz a un dramaturgu que-y ofrez compartir la llitera d'una cabaña, llámase Tennessee Williams y ta revisando la versión final de ***The Glass Menagerie.*** La vida de Norse ye una sucesión d'alcuentros fortuitos, d'escenes íntimes, de confesiones qu'enseñen los llaos más nobles y ruinos de mitos futuros: Allen Ginsberg, Marlon Brando, Dylan Thomas, William Carlos Williams, e e cummings, Anaïs Nin, Moravia, Passolini, Polanski, William S. Burroughs, Paul y Jane Bowles, Robert Graves, Leonard Cohen, Charles Bukowsky, Arnold Schwarzenegger. Norse fálanos de lliteratura, pero sobre too muéstranos un home desnudu de cintura p'abaxo. ■

EL AUTOR SOMOS TODOS

Un fantasma exquisito

Manuel Fernández registra en *Two hundred and sixteen colors* numerosas claves de un tiempo incierto

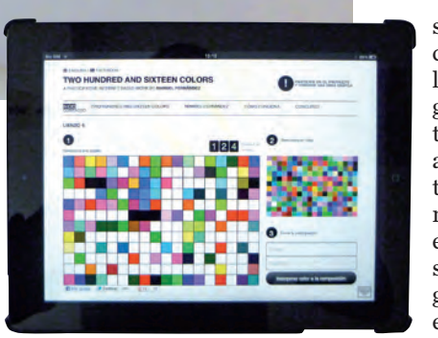
Manuel Fernández
Two hundred and sixteen colors
Galería Adriana Suárez

JUAN CARLOS GEA

La filosofía de Descartes, con su búsqueda de un nuevo origen y fundamento para la razón humana, suele considerarse también como el punto de inicio de una época histórica entera: la modernidad. Su método geométrico para representar un sistema de referencia, las coordenadas cartesianas, es a su vez el origen de la geometría analítica y un excelente emblema matemático de ese afán de refundar el mundo y el pensamiento a partir de un nuevo orden que ha caracterizado medio milenio de la historia de Occidente. Con esa referencia en el trasfondo, *Two hundred and sixteen colors,* el proyecto que Manuel Fernández (Málaga, 1977) presenta en la galería Adriana Suárez, bien podría considerarse como la representación artística multimedia de una realidad que procede de la modernidad, pero que —como este tiempo— ya no es ni puede ser la modernidad.

Two hundred and sixteen colors es fundamentalmente un sistema de representación plástica que funciona mediante procedimientos colaborativos. Su herramienta es internet (o, más concretamente, una aplicación *online* llamada twohundredansixteencolors.com); su materia, los 216 colores de 8 bits que se utilizan en la elaboración de las páginas web; su estructura, una retícula rectangular de 18 × 12 cuadrados coloreados, y sus soportes, diversos: la gráfica de esa retícula coloreada tal como se puede ver en la web del proyecto, una proyección en tiempo real de esa misma gráfica en un muro de la galería, un gran lienzo en el que se ha reproducido mediante impresión digital un *estado* de la retícula y una serie de obra gráfica basada en ese mismo *estado.*

Pero lo más peculiar de *Two hundred and sixteen colors* está en su autoría colectiva, fragmentaria, aleatoria y abierta. Como en un masivo *cadáver exquisito,* haciendo uso de la herramienta *online,* cualquiera puede seleccionar a su antojo una de las ubicaciones disponibles en la retícula y adjudicarle un color mediante la misma mecánica que se emplea para participar en cualquier red social. A partir de cada cuadrícula completa, Manuel Fernández generará las piezas que completan el proyecto y lo materializan mediante distintos lenguajes plásticos y en distintos grados.

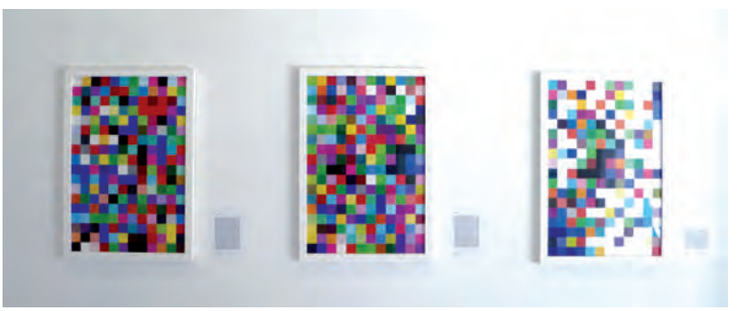


Quizá lo más sugestivo es ver en esa cuadrícula aleatoriamente coloreada una forma de emblematizar este tiempo ya-no-moderno de un modo tan elocuente como las coordenadas cartesianas figuraron la modernidad

Fiel al rigor de estirpe conceptual que ha exhibido en toda su trayectoria y al interés por explorar los nuevos mecanismos de reproducción de información, Fernández plantea de la manera más pulcra y visualmente seductora un haz de reflexiones de calado, completamente pertinentes: la ambigua naturaleza material o inmaterial de la obra artística, la atomización de la autoría y de la reproductibilidad, la capacidad de los usuarios de las redes sociales para generar significados y efectos fuera de ellas, la renovación de los sistemas de representación del mundo...

En este último sentido, resulta especialmente sugerente comprobar el modo en el que los postulados de cierta vanguardia histórica (el constructivismo, el suprematismo, la abstracción geométrica), tan teñidos en su momento de matices políticos, espirituales e incluso esotéricos y místicos, se han convertido en un código universal y cotidiano, como en su momento sucedió, por ejemplo, con la perspectiva. O quizá con el lenguaje mismo. La paleta de colores estándar en internet, la configuración pixelizada de las figuras que vemos durante horas cada día en las pantallas del ordenador e incluso las proporciones a las que se ciñen esas figuras. Los formatos de las piezas de *Two hundred and sixteen colors* guardan la misma relación que los utilizados en las distintas resoluciones de pantalla de los PC, unas proporciones que vienen a ser algo así como la proporción áurea para el ojo de la era digital.

Pero quizá lo más sugestivo es ver en esa cuadrícula aleatoriamente coloreada una forma de emblematizar este tiempo ya-no-moderno de un modo tan elocuente como las coordenadas cartesianas figuraron la modernidad. *Two hundred and sixteen colors* detecta y registra con rigor geométrico la indeterminada y quizá espectral naturaleza de este momento histórico. En ese sentido, más que un *cadáver exquisito* es un *fantasma exquisito.* ■



DESTRUIR, CONSTRUIR, RECONSTRUIR

La pintura como proceso y materia

Estrella Sánchez ahonda en su curiosidad investigadora y su libertad creativa en *Reconstruir*, que expone en Amaga

Reconstruir
Estrella Sánchez
Galería Amaga
c/ José Manuel Pedregal, 4, Avilés
Hasta el 21 de mayo

CARLOS VARA

Fijémonos en las montañas. En sus equilibrios y detenciones acumuladas con el apoyarse de los años en la tierra. Aquello que siempre estará allí, lo que hace que los mapas tengan referencias y nosotros a través de ellas. Pero no. Las montañas son monumentos que yergue la tierra a la imposibilidad de detenerse. Y si ellas mismas no cesan en menguar o alzarse, menos aún dejan de variar las luces, las distintas luces que sobre ellas capta la mirada. En este caso, la mirada de Estrella Sánchez en la exposición que tiene lugar en la galería Amaga de Avilés y que lleva por título *Reconstruir*. En esta muestra todo parte de los lienzos en los que estos accidentes geológicos están reflejados. Es el comienzo del ciclo que recorre las paredes de la sala. Es el punto de aparente quietud desde el que se explora el principio tan incesante como necesario del cambio.

Las montañas son elementos recurrentes en la obra de Estrella Sánchez, por eso no sorprende la decisión de retomarlas como punto de partida: permiten establecer —sin abandonar del todo la figuración— juegos entre los contornos y los colores, creando límites de tensión y equilibrio mediante la utilización superpuesta de papeles y pintura acrílica. Esta riqueza técnica aunada a la capacidad de redescubrir ideas cercanas en diversos momentos de su trayectoria hablan de dos de las características fundamentales de la autora: curiosidad investigadora y libertad creativa. No muy proclive a la constante exposición de su obra, Estrella Sánchez es una pintora formada en la tradición que acepta que lo fundamental de una obra es el proceso, el camino creador como una manera de enriquecerse y conocerse. Una vez concluida cada obra, ésta es libre y el autor se convierte en su primer espectador. Esta concepción del arte, no especialmente amiga de los circuitos crítico-expositivos, sirve en este caso para garantizar una libertad que ha permitido a la autora explorar en los últimos años áreas como la obra gráfica o la fotografía, sin olvidar en ningún momento el dibujo como columna vertebral sobre la que sustentar todo lo que ha de surgir.

↑↑ *Quebranto*, 2012, acrílico/lienzo, 65 × 46 cm ↗ *Constelaciones*, 2012, fotografía y dibujo, 35 × 35 cm
↑ *Del cielo la caída*, 2012, acrílico/lienzo, 130 × 100 cm

Esta importancia del dibujo es manifiesta en las tres piezas denominadas *Constelaciones*. En cada una de ellas, mediante la pureza de la línea y una bella geometría, se plantea el libre juego de unas fotografías fragmentadas que mantienen el equilibrio con la única ayuda del frágil armazón de un trazo. El blanco y negro destilado hasta la pureza: el paso siguiente de unas montañas que ya han perdido su unidad.

En los sucesivos lienzos vamos observando la constante búsqueda del origen, el motor último de la destrucción necesaria, para poder —desde ahí— volver a construir, a reconstruir. Una serie de lienzos en los que el negro va dejando lugar al blanco van despojándose ante la mirada del espectador, se desnudan en búsqueda de la esencia. El orden va dejando lugar al trazo cada vez más catártico, pulsional, hasta que éste salpica y rebota contra la superficie, porque ya no sale de ella sino que, como ocurre en *Quebranto,* apenas la roza. Pero al llegar al límite, aún se nos permite una mirada a lo que siempre está más al fondo; lo que antes estaba velado por fin se muestra. Y esto ocurre en el lienzo que cierra el círculo, el cual lleva por título el esclarecedor *Del cielo la caída*. Porque ahí es donde nos encontramos, en el punto indeterminado donde todo se resuelve como parte de un mismo proceso, en el lugar en el que lo que para una mirada es pérdida, para otra se descubre como necesidad. Ante lo oculto y su rumor sordo que nos dice que todo, para que alguna vez sea reconstruido, primero ha de desaparecer. ■

Su concepción del arte, no especialmente amiga de circuitos crítico-expositivos, garantiza una libertad que ha permitido a la autora explorar en los últimos años la obra gráfica o la fotografía, sin olvidar en ningún momento el dibujo como columna vertebral de todo lo que ha de surgir