



Jules Dubosc - - Henry Matisse – Roberto Echavarren - Marion Bethel - Jüri Talvet

LA PATRIA
SUB-DECANO DE LA PRENSA NACIONAL

suplemento orureño de cultura

año XVIII n° 434 Oruro, domingo 3 de enero de 2010





"Atopiano" Acuarela, 30x20 cm
Erasmio Zarzuela Chamblé

Los recursos del cielo

Leído en Raymond, de ese anglosajón sir Lodge: 'Algunos difuntos, poco repuestos de las costumbres de la tierra, solicitan, al ingresar al cielo, whisky escocés y cigarros de hoja. Listos a toda eventualidad, los laboratorios del cielo afrontan el pedido. Los bienaventurados degustan esos productos y no vuelven a pedir más'

Jules Dubose, *Avez-vous une Ame?* (1924)



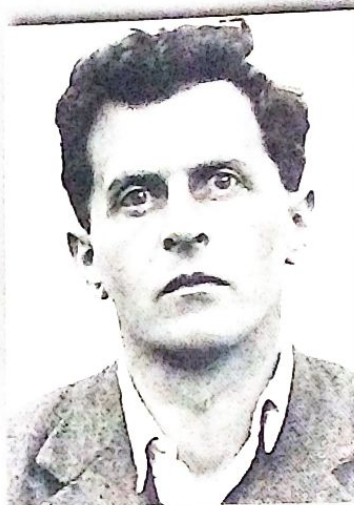
el duende
director: luis urquieta m.
consejo editor: alberto guerra g. (†)
benjamín chávez e.
erasmo zarzuela e.
adolfo CÁCERES r.
coordinación: julia garcía o.
diseño: david illanes
casilla 448 tel/fax. 5276816-5288500
elduende@zofro.com
elduendeoruro@yahoo.com
lurquieta@zofro.com

el duende on line: www.zofro.com/elduende



El Duende no mantiene correspondencia obligatoria de publicación con colaboraciones no solicitadas; tampoco comparte necesariamente las ideas expresadas por sus autores

Ludwig Wittgenstein: Opiniones acerca de la música y los músicos



Mendelssohn es como un hombre que sólo puede estar alegre cuando todo está, sin más, alegre, o bueno cuando todos los que le rodean son buenos y no propiamente como un árbol que se mantiene firme, tal como está suceda lo que suceda alrededor de él. Yo mismo soy así y me inclino a serlo.

Mendelssohn no es una cumbre, sino una altiplanicie. Lo inglés que ha en él.

A alguno la música les parece un arte primitivo por sus pocos tonos y ritmos. Pero sólo su superficie es sencilla, en tanto que el cuerpo que posibilita la interpretación de

este contenido manifiesto posee toda la complejidad infinita que se nos indica en lo externo de las obras de arte y que la música calla. En cierto sentido es la más refinada de todas las artes.

Estructura y Sentimiento en la Música. Los sentimientos acompañan a nuestra percepción de una pieza de música del mismo modo que acompañan a los acontecimientos de nuestra vida.

Las composiciones hechas al piano, en el piano, las compuestas pensando con la pluma y las compuestas sólo con el oído interior, deben tener un carácter *completamente* distinto y producir una impresión totalmente distinta.

Creo que Bruckner componía sólo con el oído interior e imaginando la interpretación por la orquesta, Brahms, en cambio, con la pluma. Desde luego, esto se expresa de un modo más simple de lo que es en realidad. Pero en ello se encuentra una característica.

En la época del cine mudo se tocaron todos los clásicos como acompañamiento de las películas, pero no a Brahms ni a Wagner. (No a Brahms porque es demasiado abstracto. Puedo imaginarme una parte emocionante de una película acompañada por música de Beethoven o de Schubert y la película podría darme un cierto entendimiento de la música de Brahms. En cambio Bruckner va con la película.

Tocar el piano: una danza de los dedos humanos

El contrapunto podría plantear un problema extraordinariamente difícil para un compositor; a saber, ¿en qué relación tengo que entrar yo, con mis propias inclinaciones, con el contrapunto? Podría haber encontrado una relación convencional y sentir que no es la *mya*. Que no está claro el significado que el contrapunto *debe* tener para él. (Pienso con ello en Schubert; en que al final de su vida todavía quería tomar lecciones de contrapunto. Me refiero a que su finalidad no era quizá aprender sencillamente más contrapunto, sino encontrar más bien su relación con él).

Se podría llamar a los motivos de Wagner frases musicales en prosa. Y así como existe la "prosa rimada", así podrían unirse desde luego estos motivos en una forma melódica, pero no producen una melodía.

(De la misma manera, el drama de Wagner tampoco es drama, sino una seriación de situaciones que están como ensartadas en un hilo, que a su vez ha sido inteligentemente hilado, pero que carece, lo mismo que los motivos y las situaciones, de inspiración.

¿Será una nostalgia no realizada lo que convierte a un hombre en loco? (Pensé en Schuman, pero también en mí).

Ludwig Wittgenstein (1889 - 1951) dejó varios manuscritos que van del año 1914 al 1951. En sus márgenes, anotaciones a vuelo dan cuenta de los múltiples intereses del filósofo vienes. Estas anotaciones se publicaron en castellano bajo el título de *Aforismos*. De ahí extractamos una mínima muestra referida exclusivamente a la música, una de las pasiones del influyente pensador quien en cierta ocasión anotó: *Mi estilo se asemeja a una mala frase musical*.

Henry Matisse

Cómo hice mis libros

Comencemos por mi primer libro: *Las poesías de Mallarmé*.

Aguafuertes de trazo regular, muy delgado, sin sombreado, lo que deja a la hoja impresa casi tan blanca como lo era antes de la impresión.

El dibujo llena la página sin márgenes, cosa que aclara aún más la hoja, y el dibujo tampoco está en la mayor parte de los casos centrado en el papel, sino que se irradia por sobre toda su superficie.

Los grabados están en las páginas impares frente a los pares que llevan el texto, impreso en Garamond bastarda cuerpo 20. El problema estaba en encontrar el equilibrio entre las dos páginas, ya que era blanca, la del aguafuerte, y la otra, relativamente negra, con la tipografía.

Conseguí el resultado buscado por mí, modificando mis dibujos de manera que la atención del espectador estuviera tan atraída por esa página blanca, como por la promesa de la lectura del texto.

Comparo mis dos hojas a dos objetos elegidos por un malabarista. Imaginemos, en relación con lo que estábamos tratando, una bola blanca y una negra, y por otra parte imaginemos a mis dos páginas, la clara y la oscura tan diferentes y sin embargo enfrentadas.

A pesar de las diferencias entre ambas bolas, el arte del malabarista logra un conjunto armonioso a los ojos del espectador.

Mi segundo libro: *Pasifae*, de Montherlant.

Grabados hechos con un simple trazo blanco sobre un fondo absolutamente negro. Un simple trazo sin sombreados ni medias tintas.

Ahí el problema es el mismo que se planteó en el de Mallarmé, pero con elementos invertidos. ¿Cómo equilibrar la página negra del grabado con la página relativamente blanca de la tipografía? Tenía que componer mi dibujo jugando con la página del texto de manera tal que las dos enfrentadas constituyeran armónicamente un bloque. La parte grabada y la parte impresa debían actuar con la misma fuerza en el ojo del espectador. Las dos páginas abrazadas por un gran margen circular que unía las dos páginas completamente.

A esta altura de la composición tuve la visión clara del carácter un tanto siniestro del libro negro y blanco. Sin embargo, un libro generalmente es así, pero en este caso especial esa página grande, casi enteramente negra, me pareció un poco fúnebre. Entonces pensé en mayúsculas rojas dibujadas. La búsqueda me exigió bastante trabajo, ya que habiendo pensado en letras dibujadas, pintorescas, llenas de fantasía, invenciones de pintor, tuve que acomodarme a una concepción de aspecto más severo y clásico, acorde con los elementos establecidos en el campo de la tipografía y el grabado. Así, entonces: negro, blanco, rojo. No está mal...

Entonces a encarar la tapa. Imaginé un azul, un azul primario, un azul, y ubicar en esa superficie un grabado de trazos blancos. Como esta cubierta debía figurar en la caja que iba a contener el libro o en la encuadernación, tuve que respetar su carácter de "papel". Aligeré el azul, sin hacerlo menos azul, gracias a la trama que daba la impresión. Debido a mi ignorancia se hizo un ensayo en el cual el papel quedó tan impregnado de azul que parecía en realidad cuero. Entonces lo rechacé porque había perdido ese carácter de "papel" que yo quería respetar.

Este libro por las numerosas dificultades que presentó en

su preparación me llevó más de diez meses de trabajo diario, y muchas noches también.

Para mis otros libros, sobre todo *Visages*, *Les Poésies de Ronsard*, *Letres Portugaises* y por los que están en vías de impresión, a la espera de su turno para entrar en máquina, aunque en apariencia difieran, fueron siempre trabajados según los mismos principios que son:

- 1) Correlación con el carácter de la obra.
- 2) Composición condicionada a los elementos empleados así como a su valor decorativo: negro, blanco, color, tipo de grabado, tipografía. Esos elementos se determinan según la necesidad de la armonía buscada para el libro, en el curso del trabajo. Nunca están decididos de antemano, ya que se procede oportunamente según la inspiración y la evolución de la búsqueda. Yo no hago diferencias entre la elaboración de un libro y la de un cuadro: voy de lo simple a lo compuesto, pero siempre listo a reconcebir desde lo simple. Si al principio compongo con dos elementos, agrego el tercero si hay necesidad de reunir los dos procedentes, enriqueciendo el acorde (iba a escribir, "musical").

Expongo mi manera de proceder, sin pretender que sea la única; es la mía, y se ha ido organizando natural y progresivamente.

Quiero decir dos palabras sobre el grabado en linóleo.

El linóleo no debe ser elegido por economía como reemplazante de la madera, ya que da al grabado un carácter particular, muy diferente del que da el grabado en madera. Para obtenerlo hay que emprender una búsqueda especial.

Pensé a menudo en este medio, tan simple, es comparable a un violín con su arco: una caja, un mástil, cuatro cuerdas tensas y un mechón de crines. Su equivalente: una superficie y una gubia. La gubia, como el arco, está directamente relacionada con la sensibilidad del grabador. Y es tan verdad esto, que la mínima distracción durante el trazado de un rasgo oca-

siona involuntariamente una ligera presión de los dedos sobre la gubia, y esto influye sobre el trazo de manera desgraciada. De igual manera, basta con presionar levemente los dedos que sostienen el arco del violín para que el sonido cambie, y pase de uno suave a uno fuerte.

El grabado en linóleo es un verdadero medio ideal para el pintor-ilustrador.

Olvidé un precepto precioso: veinte veces, y ya en camino, hay que recomenzar la obra. En este caso, recomienzo hasta quedar satisfechos.

Ideas sobre ilustración de libros

Es hermoso ver a un buen poeta transportar la imaginación de un artista de manera tal que le permita crear su propio equivalente de la poesía. El artista plástico, para aprovechar al máximo sus posibilidades, debe tratar de no atarse servilmente al texto. Por el contrario, debe trabajar libremente, tratando de enriquecer su propia sensibilidad con su contacto con el poeta que va a ilustrar. Cuando llego al final de esta ilustración de poesías de Mallarmé quisiera sólo decir: "He aquí el trabajo que hice después de haber leído a Mallarmé con íntimo placer".

Nota dirigida a Raymond Escholier: "Encuentro acertada la distinción que usted hace entre el libro ilustrado y el libro decorado. El libro no puede ser completado con una ilustración que trate de imitarlo. El pintor y el escritor deben trabajar en conjunto, sin confusión, pero paralelamente. El dibujo debe ser un equivalente plástico del poema. Yo no diría: primer violín, segundo violín, sino conjunto concertante".

¿Qué es ilustrar un texto? Matisse responde a Georges Charbonnier:

"Ilustrar un texto no significa completarlo. Si un escritor necesita de un artista para explicar lo que él dice, es porque ese escritor es insuficiente. Encontré escritores en cuyos textos no había nada que hacer: lo habían dicho todo. La ilustración de un libro puede ser también su adorno y enriquecimiento por medio de arabescos, conformándose de acuerdo con el punto de vista del escritor. Se puede también hacer ilustraciones con medios decorativos: un hermoso papel, etcétera. La ilustración tiene su utilidad, pero no aporta gran cosa a la literatura esencial. Los literatos no necesitan de los pintores para explicar lo que quieren decir. En ellos debe haber suficientes recursos como para expresarse.

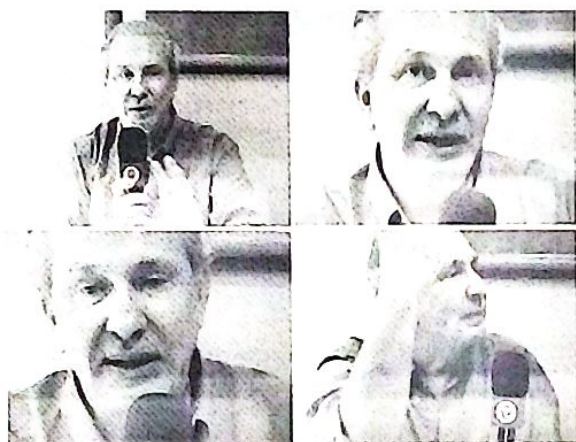
Henry Matisse. Pintor francés. Le Cateau-Cambésis, 1869 – Niza, 1954. El texto está incluido en *Reflexiones sobre el arte*.





El neobarroco trajo un nuevo

Esta entrevista realizada por Benjamín Chávez, al poeta uruguayo Roberto Echavarrén, se publicó en la revista *Alejandro* (N° 15, La Paz) con el propósito del FESTIVAL INTERNACIONAL DE POESÍA, BOLIVIA, 2010 que se realizará en las ciudades de La Paz y Oruro.



Benjamín Chávez (B. Ch.) – En el 91 publiqué *Transplatinos*, Muestra de poesía rioplatense. Allí aclaras que no se trata de una antología sino de una muestra y, como tal, dices, “reclama el interés impune de ser reemplazable por la siguiente”. Un lustro después publicaste, junto a José Kozar y Jacobo Sefami, *Medusario*, Muestra de poesía latinoamericana. ¿Fue ésta la siguiente muestra de la serie?

Roberto Echavarrén (R. E.) – Bueno, yo no asumo responsabilidad de continuar con una serie de entregas, quizá otras personas deberían hacerlo si se sienten motivadas. Quiero decir, yo sólo sugerí un formato “muestra” en vez de antología, mi tarea fue como la de un curador de una exposición plástica, o el disk jockey de una disco. Me propuse establecer un trayecto, un continuo de lecturas y nada más. Está muy arraigado el modelo de antología, y yo quise desplazarlo. Para tener mayor libertad de selección, y no depender de las “reputaciones consolidadas” en cualquier campo o país. Si hoy hiciera otra muestra, no la haría latinoamericana, como *Medusario*, sino más restringida, de un país o de varios países, o regiones. En cierto modo, la oferta es hoy más

amplia, aunque no necesariamente mejor en calidad. Me inclinaría por un proyecto más restringido.

B. Ch. –Ambas muestras se inscriben en el espectro de la poesía neobarroca y, si como afirmas, “la poesía neobarroca es una reacción tanto contra la vanguardia como contra el coloquialismo más o menos comprometido”, hoy ¿podrías referirte a la vigencia o, acaso, desarrollo de la vanguardia y el coloquialismo en Latinoamérica?

R. E. –La Vanguardia es histórica, supone escuelas, capillas, y como he dicho, un método único de experimentación. La última vanguardia latinoamericana fue el concretismo en el Brasil en los años cincuenta. Eso, la vanguardia, es algo que ya no se hace. Se ha perdido el empuje utópico, se ha perdido la idea de transgresión, se ha perdido también y sobre todo la idea de un iluminado que tenga una “receta” acerca de cómo debe ser el arte o la escritura. En cuanto al coloquialismo y tendencias que hoy se da en llamar “realismo” y también “sencilismo”, que abogan por una expresión transparente incapaz de criticar los supuestos de la persona (identidad, género, transparencia de la lengua) me parecen siempre insuficientes, indigestos diría, aunque no me quita el sueño que alguien se dedique a eso si así le parece.

B. Ch. –¿Cuál es la situación actual de la poesía neobarroca?

R. E. –Un poeta muerto, Néstor Perlongher, conserva íntegra, diría, su capacidad de convocatoria. Basta comprobar cómo se lo lee en Argentina y otros sitios, basta pensar en el interés crítico que ha suscitado y suscita. Un grupo de poetas jóvenes lo sigue y su traza se nota en las nuevas escrituras. Simposios y reuniones de que participé, como “Poetry of the Americas”, organizado por Eduardo Espina en Texas en abril 2007, o el festival “Tordesilhas”, organizado en Sao Paulo por Claudio Daniel en noviembre de 2007, son ocasiones para discutir y reevaluar la poesía y la poética neobarrocas. Por otro lado, poetas como José Kozar, que goza de buena salud, han continuado produciendo. Kozar es hoy un referente indispensable entre los poetas de mediana edad y jóvenes de todo el continente.

Me da la impresión, y tiene que ver también con mi experiencia personal, que la poesía neobarroca se presenta a muchos poetas jóvenes como una alternativa a considerar y un estímulo para su propio desarrollo.

B. Ch. –¿Y qué opinas de la poesía visual y de la proliferación de libros objeto, entre los jóvenes poetas del continente? Pues, como habrás visto en encuentros y festivales de poesía, abundan las cajas, los plegables, los latas, los cd's, las tarjetas y otros formatos.

R. E. –La relación entre poesía y artes visuales es algo que planteó el concretismo brasileño. Pero lo antecedían algunos ejemplos de la vanguardia hispanoamericana, por ejemplo los Veinte metros de poemas, del peruano Oquendo de Amat. En Uruguay hoy hay una editorial de poesía, Yagurú, que se especializa en formatos diferentes y en ejercicios tipográficos. La editorial Vox de Argentina también se especializa en ediciones especiales y en cajas. Éste es un campo ilimitado, tanto como la creatividad de los artistas. En algunos casos lo que podría llamarse poesía concreta es considerada obra plástica sin más ni más. Los cd's llevan la poesía hacia la música y hacia la performance. En estos casos por lo menos un resto de lengua, montada en los aparatos visuales, táctiles y sonoros, parece sobrevivir. Lo mismo, diría, en las letras de las canciones, que a veces son sólo una mera apoyatura o textura vocal de la música. Para mí poesía es trabajo con la lengua, pero estoy abierto a los productos encabalgados del proceso tipográfico o musical. Ezra Pound, al estudiar, siguiendo a Fenollosa, el ideograma chino, y al incorporarlo a los Cantos, explora un montaje alternativo de pictograma, jeroglífico, y escritura alfabética.

B. Ch. –¿Y la poesía performática?

R. E. –Ésta es una pregunta que parece pertinente hoy día, ya que muchos poetas, en vez de leer sus poemas, se dedican a insertarlos en acciones y en espectáculos performáticos (gesto, movimiento, música, iluminación). Me parece que siempre hay una tensión irresuelta entre poema y performance. Es una cuestión siempre abierta hasta qué punto el histrionismo de la performance ayuda (al público) a acceder al poema y hasta qué punto al contrario lo distorsiona, lo transforma en grito, lo embadurna o lo deforma. Yo he organizado y participado con otras personas en espectáculos de performance, incluyendo música, luz, otros efectos. En mi experiencia, la performance tiene una consistencia y una validez propia, equivalente a la de la poesía leída en la página. Entre las dos hay una relación difi-



aire y un nuevo compromiso

La Paz, marzo de 2008). Poco tiempo después, también apareció en *Letras* 5 de Santiago de Chile. El Duende la reproduce ahora, a lo entre el 8 y el 13 de febrero, con la presencia de destacados poetas de varios países del mundo, entre ellos, Roberto Echavarren.

cil. Dentro de la performance muchas veces el poema se transforma en ruido.

escrito en un contexto determinado.

B. Ch. —¿Se puede hablar de diferencias cruciales entre la lectura silenciosa de un poema, y la lectura en voz alta?

R. E. —Hay una línea que reivindica el poema en la página. La desaparición de la rima, incluso del verso métrico, aparta al poema de la práctica mnemónica que significaba el recitado tradicional en voz alta o la canción. El acceso de muchos a la obra escrita, a los libros, resta importancia, parece, a la oralidad. Pensemos en *El golpe de dados* de Mallarmé: es un poema hecho para mirar en la página. O la poesía concreta o los recursos tipográficos de que hablábamos. Hay poetas histriotes que sobreactúan cuando leen. Otros, al contrario, usan un tono neutro y monótono. Estos últimos parecerían indicar que la instancia decisiva del poema se juega en la página y no en la voz. Al ser leído en voz alta (presumiblemente por el propio autor) el poema queda unificado por una voz, por un ego, por una identidad que interpreta y da coherencia al escrito. En cambio, la lectura silenciosa en la página tiene otra riqueza. El intérprete no es el autor, sino el lector. Él decide qué énfasis o carga dar a cada elemento. Además, un poema escrito tiene (o puede tener) varias voces, heteroglosia o polifonía, y pone en cuestión, desconstruye, la identidad y el género, de que hablábamos al principio. Un escrito puede ser ambiguo, una lectura en voz alta tiende a ser unívoca. La lectura silenciosa descubre en el poema otros elementos, una pluralidad e incertidumbre que la lectura en voz alta le resta.

B. Ch. —Tú que has explorado esos temas, tanto en tus ensayos y prólogos como en tu poesía, ¿crees que la lectura no silenciosa del poema pueda tener alguna relación significativa con el canto o la tradición oral de culturas no occidentales?

R. E. —Sin duda. El arrastre de la voz es un modo de inspiración, de invocación, de descarga y de aventura. Incantatorio, chamánico, el impulso oral tiene de por sí un poder, una virtud imprevisible, es una dimensión expresiva con carga y posibilidades propias. Puede estar más allá de la palabra, derivar hacia el quejido o la música. Guerra, amor, excitación, peligro, risa, una gama de estados de ánimo, de emociones, de reacciones, se expresa en la voz sin necesitar la palabra. Pero también hay un encadenamiento del idioma a la memoria oral. Si hablamos, a veces las palabras vienen solas. Lo que da fuerza a la escritura muchas veces, más allá de los cultismos y de la sintaxis alterada, es el impulso oral que se percibe en ella como articulación efectiva, que da pertinencia y vuelo al

B. Ch. —Si se tratase de habitar un mundo delineado por palabras (voces de poetas) ¿Cuáles serían los puntos cardinales de ese mundo que te gustaría habitar?

R. E. —Qué pregunta difícil. Y fácil a la vez. Los puntos cardinales de la poesía que me gustaría, y me gusta, habitar, tienen que ver a la vez con la voz y la escritura. Tomemos el caso de Federico García Lorca. Hay una enorme gravitación de lo oral en su poesía. Hasta podría decirse que es teatral, aún en los casos en que no escribe obras de teatro. Algunos poemas líricos (del *Romancero gitano*, y otros) se desarrollan en forma de diálogo. Incluso el énfasis en lo oral puede resultar paradójico en el caso de una persona homoerótica, porque en su tiempo esa preferencia no podía vocearse, decir su nombre. Pero su oralidad se fractura en diálogo, en conflicto, en heteroglosia y por lo tanto escapa al peligro que mencioné antes, de caer en el ego romántico, en el recitado, en la voz que apuntala una supuesta identidad del poeta-personaje. Y leída en la página (pensemos en *Poeta en Nueva York*, por ejemplo) su poesía es ambigua, rica, misteriosa. Podemos perdernos en ella, en la desolación de un paisaje equívoco, disperso, visionario. El impulso oral, el impulso de lo hablado, del diálogo, da fuerza, contundencia, a su poesía. Aquí oral y escrito no se contradicen, la voz de Lorca es plural, tanto como su escritura.

B. Ch. —En ese mismo sentido, ¿cuáles consideras que son los puntos cardinales del actual mundo, de la América que habitamos?

R. E. —Tal como lo veo, creo que hemos superado, al menos en parte, aquella poesía coloquial llena de slogans, oportunismo y resentimiento, que caracterizó a buena parte de la cosecha de los sesenta. Quiero pensar, y creer, que el neobarroco trajo un nuevo aire y un nuevo compromiso, relacionado, no con la toma de un poder central, el viejo leninismo truculento, machista y puritano, servidor de los personajes de la macropolítica y los dictadores, sino con cuestiones de minorías, de género, de raza, de estilos de vida, de intensidades, de experiencias límites (con drogas o no), de solidaridad micropolítica: el desarrollo singular de la persona. El mundo, en suma, que nos merecemos.

Roberto Echavarren Hizo estudios de postgrado en filosofía en la Universidad Goethe, de Frankfurt am Main, Alemania. Se doctoró en letras en la Universidad de París VIII, Francia. Fue docente en la Universidad de Londres, Inglaterra, en la Universidad de Nueva York, EUA, en el Instituto Rojas de la Universidad de Buenos Aires, Argentina y en la Facultad de Humanidades de la Universidad de Montevideo, Uruguay.



Marion Bethel

Marion Bethel (Nassau, Bahamas, 1953). Es poeta, ensayista, narradora y dramaturga. Ha publicado el poemario: *Guanahani, mi amor* (Premio Casa de las Américas, 1994). Fue becaria de varias instituciones, como el Mary Ingraham Bunting Institute del Colegio de Harvard y Radcliffe, Cambridge, Massachusetts. Su obra está recogida en importantes antologías de poesía del Caribe. Marion Bethel participará en el FESTIVAL INTERNACIONAL DE POESÍA, BOLIVIA, 2010.

En un cayo de coral

En un cayo de coral donde el turismo es rey
divino y la banca, un príncipe de plata
donde nunca hubo azúcar, ni escasamente
donde nunca hubo algodón, no mucho
para la mano de piel suave
ya muerta la ballena
para la mano endurecida
ya rota la línea de la ballena
Nos hicimos a la mar nos hicimos a la mar.
Ya no pescamos ballenas ni naufragamos
corsarios, piratas o traficantes de ron
según cambian las mareas económicas
No lamentamos nuestra pérdida
de los bahameses del casabe
en el mar de los sargazos
Porque somos los bahameses en su concha
no nos duele lo que
no sabemos que hemos perdido.
En un cayo de coral donde vivimos
En una plantación turística, un feudo
bancario donde el aire está acondicionado
como lo están las manos que no saben
de la cuerda de pescar o el suelo de la pina
No producimos nada, o apenas
servimos al mundo, o casi
En nuestro servicio con aire acondicionado
Somos los benditos carnareros de la gracia divina.

Las manos de Miss Jane

Miss Jane insuflaba aire
en los pulmones de Cherokee Sound
nuestra aldea de corderos monárquicos
balando "Rule Britannia" para siempre
ella una niña esclava de Georgia
una mujer liberada en Ábaco, libre
para dar vida, para acomodar
sus pezones auto-alquilados en
las lenguas de ovejas mamonas
Miss Jane se esforzaba hacia entrañas
hipantes desatando sus nudos de muerte
hurgando hondo dentro de sí misma
cortó el cordón umbilical de su propio hijo
ella dio a luz a la abuela Beble
confortándola con sus chorreantes
pechos tan fofos como bebe de caracol
Bebble, una mujer de piel cacao-ciruella
viajaba a las riberas de una isla
con sus oscuros brillos aceitados de coco
cada Día de la Emancipación para celebrar
la manumisión de su Dios viviente
el misterio de las manos de Miss Jane.

Profecía reggae

El toque del reggae duro golpea
el corazón murmura un lamento previsto
dolor, labios dedos se integran
a una simple melodía armoni-
zando con la borrasca quejumbrosa
de un bajo el rocío en la piel señala el
alba de una nueva canción que se acopla
caderas muslos ska rocksteady
reggae brisas mañaneras de
calor veraniego convierten los ritmos
en uno solo. A golpe de lengua los instru-
mentos aúllan su último
estribillo, cuerpos sudorosos -de- amor
se aferran a la última, planifera
nota absorbida por el olvido.
Cada toque tiene su medido
Fin que deja resonantes ecos
Inexorables de una canción futura.

Renacimiento taino

Si tú plantas bejucos de yuca
en un cayo de coral de un mar poco profundo
tus manos calentando el lomo
de una cordillera submarina
si caminas en un cayo de coral sabiendo
que tu pie masajea un aplastado
pico de montaña, si nadas
en un mar poco profundo oliendo
lamiendo un musgo intemporal
si te acuestas en un cayo de coral
de un mar poco profundo sintiendo
el peso y la maravilla
de doscientos millones de años
de arena viviente es probable que seas
un taino o bahamés vuelto a nacer.

Acercas de *Guanahani, mi amor*, libro ganador del Premio Casa de las Américas, La Habana, Cuba 1994, dicen los editores: "Guanahani, mi amor, de Marion Bethel, abre las puertas a la articulación más amplia de una literatura emergente que se integra a un rico y variado sistema literario existente a lo largo de la Cuenca Caribeña y otros territorios de la región. Entretejiendo ritmos, palabras sencillas, rimas, la autora medita sobre Granada y Nicaragua pero su objetivo inmediato es el de ubicar el espacio de Bahamas, su geografía, su gente y sistema de valores, a la vez que indaga sobre su propio lugar como ser humano, mujer y poetisa."

Jüri Talvet, un poeta "molestamente independiente"

En el contexto europeo, la literatura estonia culta constituye un fenómeno relativamente reciente. Si bien las voluminosas colecciones de poesía tradicional contienen miles de páginas con materiales que se remontan a los tiempos precristianos, los primeros intentos conscientes de creación literaria se originaron solamente entre los siglos XVIII y XIX. Se ha fijado el año 1637 como la fecha de aparición del primer poema escrito en lengua estonia, el "Carmen Alexandrinum Estonicum", compuesto por el pastor báltico-alemán Rainer Brockmann, pero en realidad el primer poeta genuinamente estonio por su origen es Kristian Jaak Peterson (1801-1822).

La métrica tradicional estonia, basada fundamentalmente en la duración silábica (característica del idioma estonio), se vio en cierto modo relegada ante las influencias extranjeras, si bien fue utilizada tanto por Friedrich Reinhold Kreutzwald (1803-1882) en su *Kalevipoeg* ('El hijo de Kálev', 1862), considerada la epopeya nacional estonia, como por algunos poetas posteriores.

La cultura estonia, pues, se ha desarrollado esencialmente en la esfera europea de las influencias. Por esos, el lema que divulgó el grupo literario Noor Eesti ('La Joven Estonia') en los años que precedieron a la primera independencia del país (1919), "Seamos estonios, pero hagámonos europeos", tenía más de reafirmación de la identidad nacional que de orientación hacia una nueva realidad. El autor de este lema fue el ideólogo del grupo, Gustav Suits (1883-1956), poeta y profesor de la Universidad de Tartu y primer divulgador de la literatura universal en Estonia.

Hacerse europeos significaba sobre todo, en aquel momento, participar más intensamente en la vida artística occidental y recibir, al mismo tiempo, sus influencias. Varios artistas y escritores estonios, sin salir del Imperio ruso, encontraron refugio temporal en el ambiente mucho más liberal de Finlandia. Pero también se formó una colonia importante de creadores estonios en París, que era en aquellos tiempos la meca de las artes. En los años que siguieron, influyeron notablemente en las letras estonias el decadentismo, el simbolismo europeo finisecular, la literatura escandinava y, después de 1910, el expresionismo alemán. Impulsada por estas corrientes, la poesía estonia alcanzó, poco antes del estallido de la segunda guerra mundial, uno de sus momentos culminantes, una época de esplendor con al que daría al traste la ocupación soviética.

Gracias al entusiasmo de algunos de esos intelectuales, la cultura estonia se fue enriqueciendo a lo largo del siglo XX con las aportaciones alemanas, francesas, inglesas, rusas, incluso italianas y, desde luego, de las culturas finlandesa y de los países escandinavos. Las primeras traducciones del castellano, sin embargo, y los primeros contactos con España (reflejados, por ejemplo, en *Teekond Hispaaniasse* ['Un viaje a España', obra publicada en 1918 por uno de los miembros de Noor Eesti, Friedebert Tuglas], constituyeron una excepción en las relaciones culturales estonias. Se habían hecho algunas traducciones de obras españolas al estonio, pero a las letras españolas y latinoamericanas les faltaba un portavoz tan entusiasta como Jüri Talvet.

Bien es cierto que en este contexto Jüri Talvet puede nombrar con agradecimiento a dos maestros suyos que, al igual que él, han conjugado su vocación de hispanistas y poetas con la de traductores e investigadores. Ain Kaalep (1926), poeta y traductor de García Lorca y Lope de Vega, editor hasta fecha muy reciente de la revista *Akadeemia*, en Tartu, e Ivar Ivask (1927-1992), editor en el exilio de la revista *Books Abroad / World Literature Today* (en la universidad de Oklahoma, EE.UU.), poeta y gran amigo de Jorge Guillén, al que consideraba su "padre espiritual". Con Kaalep, Talvet ha colaborado intensamente, sobre todo en la traducción de autores españoles y latinoamericanos, mientras que a Ivask le unieron muchos años de amistad.

Nacido en 1945 en la ciudad balnearia de Pärnu, en el oeste de Estonia, Jüri Talvet se licenció en Filología Inglesa en la Universidad de Tartu, y en 1981 defendió su tesis doctoral sobre el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán y la novela picaresca española en la Universidad de Leningrado (hoy San Petersburgo). Inició su actividad literaria con traducciones del español; gracias a él podemos leer en nuestra lengua los cuentos de Gabriel García Márquez, el *Lazarillo de Tormes*, el *Oráculo manual* de Gracián, *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, la poesía de Quevedo y selecciones de la obra poética (traducidas en colaboración con Ain Kaalep) de Vicente Aleixandre y del poeta catalán Salvador Espriu, entre otros. Hay que añadir a ello numerosos ensayos y artículos de los que se ha publicado una selección representativa en el libro *Hispaania vaim* ('El espíritu español', 1995), así como ponencias en varios simposios internacionales y algunos manuales literarios. Desde 1992, Jüri Talvet es catedrático de Literatura Universal en la Universidad de Tartu. Por iniciativa suya se fundaron, en 1994, la Asociación Estonia de Literatura Comparada y la revista tetralingüe anual de ésta, *Interliteraria*. Su labor más trascendental, sin embargo, en lo que afecta a las relaciones de Estonia con el ámbito hispanohablante, es la introducción, a partir del curso 1992-1993, de los estudios hispánicos en la universidad de Tartu (y, de hecho, en las repúblicas bálticas).

Jüri Talvet ha desempeñado, pues, un importante papel de mediador en la investigación y la divulgación de la cultura hispánica en Estonia, actividad que ha sido destacada tanto en su propio país como en España: su ensayo *Teekond Hispaaniasse* ('Un viaje a España', título que toma del de la mencionada obra de Tuglas), fue galardonado con el Premio Literario Anual de Estonia; además, en 1992, España reconoció sus méritos haciéndole caballero de la Orden de Isabel la Católica.

El espíritu español tampoco está ausente en la poesía de Jüri Talvet, según ha confesado él mismo: "Casi todos mis intentos de traducir poesía han tenido un efecto favorable sobre mi propia creación poética, me han enseñado alguna cosa: Aleixandre, la amplitud; Espriu, la sutileza y la densidad; Quevedo y los poetas modernos cubanos, la diversidad". No obstante, Talvet ha negado que su poesía fuese "hispánica hasta el tuétano". En una entrevista concedida al poeta y filósofo norteamericano H. L. Hix ha afirmado que el poeta tiene que estar abierto al mundo y no ser demasiado selectivo, que no debe aferrarse excesivamente a la esfera estética y cultural: "Estoy de acuerdo con Hegel cuando previene a los jóvenes poetas contra las aspiraciones excesivamente filosóficas, contra el recurso a lo abstracto

ya en sus primeros ensayos poéticos. Son preferibles, al principio, imágenes concretas y hasta sensuales, para ir introduciendo sólo más tarde, paulatinamente, las imágenes de su propia filosofía." (*Estonian Literary Magazine*, Tallin, primavera de 1997).

La vigencia de este consejo es evidente en su propia trayectoria poética. Su primer poemario, *Äratused* ('Despertares', 1981), resulta, dentro del contexto de la poesía estonia, insólitamente sensual y rico en matices, abiertamente corporal y, a veces, hasta excesivamente extático para el gusto del lector nórdico.

Su segundo libro de poemas, *Ambur ja karje* ('El sagitario y el grito', 1986), también está transido de anhelos de renacimiento, de purificación y de liberación; de la temática predominantemente amorosa del libro anterior, pasa a un nivel más abstracto y filosófico. Las "voces" entre paréntesis que comentan y concretizan el texto poético proporcionan el punto de vista del "otro", lo cual produce una impresión de polifonía. Abundan las alusiones a la cultura universal y, cómo no, a las literaturas hispánicas; se reflejan las impresiones de la larga estancia de Talvet en La Habana (su primer viaje a un ámbito de habla española, en los años 1979-1980).

Tal vez lo más sugestivo de la poesía de Jüri Talvet quede reflejado en su tercer libro, *Hinge kulj ja klüna üllatused* ('El progreso del alma y las sorpresas climáticas', 1990). El poeta está obsesionado por las interrelaciones entre el mundo material y el ideal, sus poemas intentan dar sentido a la esencia de la vida humana y a la cultura mediante unas imágenes concretas y a la vez variadas.

El título del ciclo "Las sorpresas climáticas" tiene relación con las metamorfosis históricas y las que se producen en nuestros días, de las que son ejemplos el derrumbamiento del sistema comunista, la reunificación de Alemania y la recuperación de la independencia de Estonia, juntamente con algunas impresiones de Latinoamérica (Talvet visitó México en 1986 y Nicaragua en 1988). Los motivos interculturales, polítecamente matizados, por los que Estonia se vincula a Europa y a la cultura mundial, se retoman en los poemas del libro *Eesti elegia ja teisi luuletusi* ('Elegía estonia y otros poemas', 1997), que además de poemas nuevos recoge una selección de su poesía anterior. Su última producción poética aparece publicada en *Kas sul viinamarju ka on* ('¿Tienes también uvas?', 2001).

"El amor", de Jüri Talvet, mereció en 1997 el prestigioso premio Juhan Liiv, que se otorga a un solo poema publicado durante el año anterior. En el caso de estos breves versos de Talvet, el jurado destacó su sencillez humana a la vez que su profundidad filosófica.

Por mucho que queramos caracterizar la significación de la poesía de Jüri Talvet en el contexto de la poesía estonia, no podemos evitar reiterarnos en lo que ha dicho el poeta un crítico de nuestro país: "Es molestamente independiente". Esta caracterización debe entenderse, sin duda, en sentido positivo, ya que quiere destacar, sobre todo la originalidad poética de su obra.

Janika Kronberg, Tartu, 2001



Adolfo Cáceres Romero

LA MÁQUINA DEL TIEMPO

Literatura boliviana del período republicano

Escritores representativos



Adela Zamudio



Natali Aguirre

Antecedentes

Como en todo el continente americano, una vez consumada la independencia de las nacientes repúblicas, la siguiente tarea, nada fácil por cierto, quedaba en manos de los intelectuales, quienes ahora tenían la misión de orientar la emancipación cultural de sus países. Como bien señala Herder: *el poeta es el creador de la nación a través de la creación del lenguaje. La particularidad que le imprime sella el carácter también particular de la nación como entidad humana en la historia.*

A partir de 1825, año de la fundación de la República, se distinguen tres etapas definidas en el romanticismo boliviano. La primera etapa culmina con la caída del Mariscal Andrés de Santa Cruz, en 1839, teniendo un pivote notable entre el neoclasicismo y el romanticismo—en la presencia del poeta y escritor español José Joaquín de Mora (1783-1864), secretario de Santa Cruz. La segunda etapa, tal vez la más profícua cuantitativamente, va del 39 al 70, año de la guerra del Pacífico. Durante la presidencia de José Ballivián, la presencia de Bartolomé Mitre, es bastante significativa aún para el vencedor de Ingavi, que se puso a escribir una novela. Con el Presidente Linares, es el género teatral el más beneficiado, en torno a Félix Reyes Orúz, Melgarejo exilia a muchos escritores, entre ellos Tristán Roca y Santiago Vaca Guzmán; este último escribió sus novelas y su Historia de la Literatura Boliviana en Buenos Aires. El tercer periodo, de 1879 se extiende a 1928, año de la muerte de Adela Zamudio, es el periodo de mayor madurez, con la aparición de Juan de la Rosa (1885), novela histórica que inmortaliza a Nataniel Aguirre. Es también notable la obra poética de Natalia Palacios, especialmente en sus sonetos, y la de Adela Zamudio, que fuera coronada en 1926, como una de las máximas figuras de la poesía nacional, por el gobierno del Presidente Siles.

Para caracterizar el romanticismo republicano en Bolivia, se hace necesario hablar de un romanticismo moral, otro artístico y otro filosófico.

El romanticismo moral emerge de las actitudes del poeta frente a la vida; de esas tendencias espirituales que modelaban su conducta y de las repuestas que daba, desde el seno de su hogar, a esa realidad tan compleja, sacudida por las luchas políticas, por la anarquía y el caudillismo regional. La moral del intelectual romántico se hallaba condi-

cionada por las limitaciones que le imponían su vida social y política. En gran medida también se hallaba obsesionado con la idea de la muerte, sabiendo que combatía por consolidar su ideal de libertad. Cuando cantaba al amor o a la vida, sus acentos eran lastimeros y dolientes, pues más contaba para su inspiración el peso de sus desventuras que de sus alegrías.

El romanticismo artístico partía de hechos concretos. Confiado en sus percepciones sensoriales, el poeta sustituía el racionalismo abstracto por el poder creador de la palabra como emanada del espíritu. Su rebeldía lo llevaba a romper con la retórica neoclásica, como si con ello se apartara de los patrones que había constituido el período colonial. El artista romántico concebía el arte como un paliativo divino para mejorar su existencia material. Como observa Alfredo A. Roggiano: *La época romántica, la más formadora del mundo nuevo, marca el comienzo de las nacionalidades hispanoamericanas procurando repúblicas, naciones y culturas con identidad propia. Hasta qué punto esta identidad diferenciada se ha logrado, depende del grado en que ha influido la supervivencia indígena durante la intervención transformadora de lo foráneo.*

El romanticismo filosófico impregnado de cierto grado de estoicismo, se hallaba en conflicto con la idea de salvación de una naturaleza oprimida, la intención de la obra en gran medida se hallaba en su contenido, ya sea como desahogo, crítica, lamento o denuncia. Una de las principales corrientes de ese siglo había sido determinada por la Revolución Francesa, la misma que se vio plasmada en la emancipación americana. El intelectual boliviano, consecuentemente, llevará consigo la inspiración revolucionaria que no sólo es una lucha contra el orden político, sino como una ruptura con las antiguas formas de vida del espíritu; entonces, concebirá lo nuevo fijándose en la originalidad de su paisaje, de sus costumbres y por ello, Santiago Vaca Guzmán expresará al ver obras extranjerizantes: *Falta pues, la fisonomía, el tinte local, el corazón del montañés con su serenidad, su arrojo y su retraimiento; la espontaneidad del morador del trópico con su franqueza y su buen humor habitual; falta la patria en aquel cúmulo de producciones que llevan traje europeo y que podrían presentarse en cualquier parte, salvo raras excepciones, sin dar a conocer su cuna ni su origen.*