



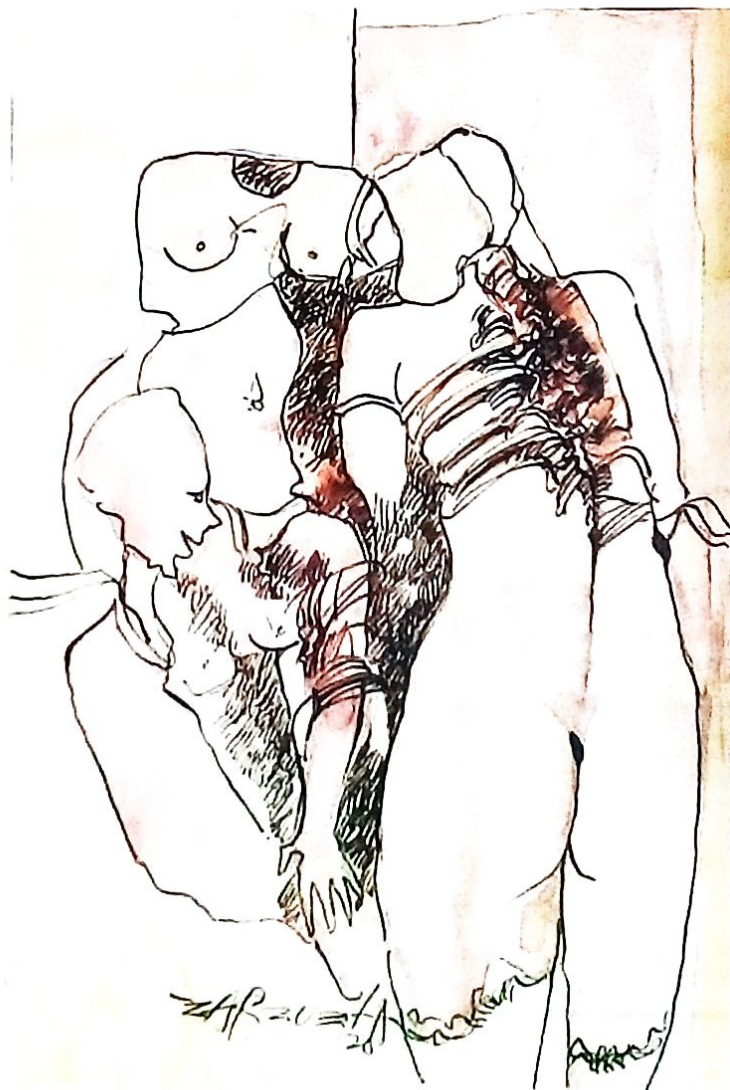
D.L. 5 - 3 - 63 - 10

ISSN 2219-0376

### Todo en ruinas

Mirar la ruina  
y en ella  
todas las cosas  
de una sola vez.  
Ver las esquinas,  
los remiendos  
las cosas rotas  
y aferradas  
o los vestidos arados del amor.  
El polvo  
que es el tiempo que tocó los  
cuerpos  
levemente  
y los desmoronó.  
Hay siempre en todo  
una cosa entera  
y ferozmente cierta,  
como cierta es la ruina,  
y es voraz  
y es bella.

Andrea Cote



2Braunfels: Urbanismo occidental. 2Siles: El lenguaje de la fe 3Ospina: Las ciudades en la poesía. 4Guzmán: Ciudad y memoria. 5Zelaya: Cuerpo, movimiento, muerte 6Domín: Poemas. 7Lobo Antunes: Mi muerte 8Kantor: Fragmentos

# LA PATRIA

SUB-DECANO DE LA PRENSA NACIONAL

suplemento orureño de cultura

año XXVI n° 697 Oruro, domingo 11 de octubre de 2020



Ruinas.  
Técnica mixta.  
Erasmus Zarzuela

## Frases

La mayoría de las veintuna grandes culturas enumeradas por Arnold Toynbee poseyeron una capital. Fueron capitales en las que se concentraron todas las fuerzas políticas, intelectuales, económicas y religiosas de los grandes imperios. (...) En estos centros, la ciencia y la literatura tienen que agradecer su florecimiento al interés crítico de todos por todo. El refinamiento del estilo de vida, al que también contribuyeron las artes plásticas, nació de la rivalidad de élites, así como de la competencia de éstas en sus ofrendas a la divinidad. (...) Esta tesis se puede formular y demostrar también desde el punto de vista opuesto. Mientras que en una estructura estatal hubo varios o tal vez incluso numerosos centros culturales, el país en cuestión no tuvo capital. Así ocurrió en el Sacro Imperio Romano y en Italia hasta bien entrado el siglo XIX. Hasta fines del siglo XII, París y Londres no fueron capitales o empezaron a desarrollarse como tales entonces. Las culturas monástica y catedralicia de los dos estados respectivos se desarrollaron independientemente de ellas.

Wolfgang Braunfels en: *Urbanismo occidental*.



el duende  
director: benjamín chávez  
director honorario: luis eduardo  
urquiza molledo (+)  
consejo editor: edwin guzmán o.  
patricia urquiza c.  
ernesto zarzuela  
martín zelaya s.  
Coordinación: julia garcía o.  
duendejulia@yahoo.es

El Duende no comparte  
necesariamente las opiniones  
de sus colaboradores.

[www.lapatriaonline.com.bo/elduende](http://www.lapatriaonline.com.bo/elduende)

## El lenguaje de la fe

Jaime Siles

El universo lírico de Louise Elisabeth Glück (Nueva York, 1943) tiene cierta afinidad con el de las desleídas y disueltas acuarelas de flores de la O'Keeffe, con cuyas intimidades líricas posee un parecido natural. Su clásico uso del apóstrofe logra que el discurso no transcurra fuera sino dentro del lector. Lo que vuelve del olvido constituye la base de su voz. Y su fondo son «sombras azules» y profundas en celeste aguanininas que ofrecen el espectáculo de un texto que procede por planos de escritura que funcionan no como instantáneas sino como movimientos y en los que el análisis de los mismos es consecuencia de una precisa síntesis entre inteligencia y percepción. Su desarrollo no viene dado en el final sino insinuado y concluido casi en su principio, como si fuera «una imagen de la parte, y no de la totalidad». La palabra fluye desde el yo como un líquido en el que tomara cuerpo la conciencia y cuyo protagonista máximo no fuera otro que la luz que va iluminando la materia y que, al hacerlo, la libera de todo lo que la historia ha ido poniendo encima de las cosas y que se interpone entre ellas y nosotros como una oscuridad. Louise Glück practica, pues, una especie de desvelamiento que nos obliga a hundirnos «en la oscuridad y la luz al mismo tiempo» y que genera una vivencia de la indeterminación muy próxima a uno de los principios de la física moderna, pero también a ese neokantismo estético que inspiró tanto la pintura cubista como la poesía pura, aunque hay que decir que ésta no lo es. A lo que si se aproxima, y mucho, es a las formulaciones de la ascética. Una de las claves implícitas de su poética es que «en nuestro mundo» hay siempre algo escondido que el poema ayuda a desvelar. Su punto de ignición es la sorpresa, pero ésta no surge del lenguaje sino de la observación de la realidad. Por eso se sitúa en «el instante en que nada es pasado todavía», aunque el punto inmóvil que esta escritura busca no es el Eliotiano sino otro que algunas veces se puede identificar con el vacío, aunque el vacío aquí tiene siempre algo detrás.



Por su libro «Anarata» desfila un sinfín de íntimos fantasmas: padres, hermanos, tíos, hijos, sobrinos, esposas, pueblos y sitios con los que el yo establece un diálogo, más objetivo que cordial. Libro más aristotélico que platónico, su tema no es otro que el amor o -mejor- las formas del amor con su inagotable catálogo de múltiples variantes. Eso y el misterio que acompaña a toda relación y a las heridas que inevitablemente el trato siempre causa: «argumento significa historia de amor». Uno de sus poemas-clave es «Vividas», en el que puede verse un modo poco usual de feminismo y un tratamiento en profundidad de este estado civil de la mujer. Pero ya he dicho que este libro participa del espíritu griego y, por eso, no duda en introducir en él a las Furias, que son aquí no tanto un trasfondo como un componente. La figura de la madre o de la hermana muerta, el linán del afecto perdido o las limitaciones y angustias del hablante conforman un magma que hace que una herida en el corazón lo sea también en la mente, y que, en su lectura, sintamos piedad de nosotros mismos. No hay aquí catarsis sino la sensación de un constante e inútil sufrimiento que el poema transmite. Poesía de dureza moral, no oculta las cosas sino que las deja reducidas a la más cruda desnudez de su verdad, que es lo que constituye su materia poética. Podría, pues, hablarse de cierto realismo, en el que la objetividad de la visión deja fuera el lenguaje de las emociones y en el que la persona poemática se comporta con la frialdad de un sociólogo. Incluso podría decirse que ciertas zonas de su escritura son menos poéticas que sociológicas, porque lo que algunos de sus poemas critican e interpretan son las disfunciones de su cultura y de su sociedad. Esta es la parte más trágicamente griega de su obra, pero también la más genuinamente americana. Estamos, pues, ante una poesía realmente moderna por su lenguaje hablado y, más que por sus tonos, por lo que podríamos llamar «su entonación», que es lo que permite identificar la compleja sencillez de su técnica, consistente en focalizaciones instantáneas. El conocimiento que transmite es saber que la muerte no tiene contrapunto ni armonía ni intérpretes; que «amar la forma es amar los finales»; y que «una lengua muere porque -o cuando- no necesita ser hablada». Lo que en esta escritura nos subyuga es la calidad de un lenguaje poético que parece no serlo y el haber sabido encontrar en su habla de mujer los rasgos opcionales de su eficiente lenguaje poético. En «Averno», el texto que da título al libro, supone una mirada sobre todo aquello de lo que uno se despierta y que quiere de alguna forma conservar porque el tiempo sin memoria carece de sentido.

Para Louise Glück la poesía es un modo de conocimiento más que un sistema de expresión. La dialéctica que lo rige es la de un tiempo rescatado que funciona «como un pulso» entre el cambio y la inmovilidad, al que no escapa su vida amorosa, convertida aquí en objeto de meditación. Las siete edades recorren la vida de su autora. Concebido como vida en hipótesis, este libro indaga en lo que ella misma llama un «lenguaje de la fe» que le permite regresar no a un tiempo dado sino a un deseo sentido.

Tomado de: [abe.es/cultura](http://abe.es/cultura)



# Las ciudades en la poesía

William Ospina

Oímos decir a menudo que, dado que la civilización se ha pasado a vivir a las ciudades, ya es hora de que la poesía se haga urbana. Muchos críticos rastrean las obras de los poetas contemporáneos tratando de asistir al momento en que la ciudad se apodera de sus versos y les incorpore no sólo los paisajes urbanos sino los juguetes de la industria y de la tecnología.

Quienes abogan porque la poesía se vuelva urbana olvidan que la poesía comenzó siéndolo. El poema más antiguo y más vivo de la tradición que solemos llamar occidental, la *Iliada*, no sólo es un poema urbano sino el canto a la destrucción de una ciudad. Es decir, empezamos cantándole, ni siquiera al nacimiento de las ciudades, sino a su aniquilación y su ruina.

Las ciudades son tan antiguas como la civilización. Lo que llamaban los griegos la *Polis* no era un conjunto de edificaciones, con calles, ágoras, templos, bibliotecas, escuelas, plazas, jardines, comercios y lupanares, sino el orden social del que florecían esas cosas. La *Polis* hace posible el mundo urbano, pero es sobre todo el orden mental, el sistema de relaciones que teje una cultura, y su hilo principal es el lenguaje.

Llena de ciudades estuvo siempre la poesía. De la Troya de la *Iliada*, de las urbes de los griegos en el Peloponeso y en las islas, de Creta, ciudad de reyes y de laberintos. La Biblia abunda en poemas urbanos, en torno a los templos de Jerusalén, a las murallas de Jericó, a los palacios de Egipto, donde vivió su destierro José el muy bello. Los patriarcas habían venido de Ur de los Caldeos, que por primera vez tuvo observatorios para vigilar y bautizar a las estrellas. El salmo 137 de David comienza en Babilonia, donde los hebreos capturados en masa recuerdan con lágrimas la destrucción de su ciudad, le piden a su Dios que la lengua se les pegue al paladar si olvidan a Jerusalén, y afilan las uñas del resentimiento prometiéndose estrellar en el futuro contra las rocas a los pequeños hijos de Babel.

En el vértigo de los milenios es fácil sentir que uno de los primeros sueños humanos fue la ciudad, y que ya la antigüedad tendía a especializarla. Atenas del conocimiento, Tiros y Nínives del comercio, Babilonia y Persépolis del lujo, Florencia del arte, Roma del poder, Sodomas de la voluptuosidad. Los poetas, por su parte, se han movido entre la celebración o la deploración de sus ciudades reales, y la invención de ciudades fantásticas. Y aún cuando los poemas no describan a una ciudad evidente, la ciudad está tácita en sus versos.

Influídos por el romanticismo, pensamos a veces en poetas aislados, viviendo solitarios lejos del mundo, pero la poesía supone



diálogos incessantes, debates literarios y filosóficos, escuelas retóricas, academias, certámenes de erudición, cruces de lenguas y de mitologías. Cuando el poeta Rubén Darío pasó en 1892 por Cartagena de Indias y entró a visitar a Rafael Núñez, parece que éste le preguntó cuál era su rumbo. "Vuelvo a Nicaragua", le contestó. "Pero no, dijo Núñez, usted necesita estar en alguna de las grandes capitales de la cultura, donde haya interlocutores y debates". Allí mismo le propuso que fuera cónsul de Colombia en Buenos Aires, entonces una de las dos grandes capitales de la lengua castellana. La historia demostró que Núñez tenía razón. En Buenos Aires, Rubén Darío se convirtió en la voz de una generación que en el continente entero estaba renovando la lengua, y pudo llevar ese mensaje y ese magisterio hasta la España fatigada del fin de siglo, que languidecía, viuda de poder, añorando el imperio que había perdido y olvidando que habla sembrado una lengua vigorosa en un mundo nuevo. La América Latina le envió con Rubén Darío a España ese bálsamo, la certeza de que la lengua seguía viva y llena de espíritu creador en dieciocho naciones de ultramar. Fue gracias a ese polen que Madrid volvió a convertirse en una de las capitales de la lengua castellana.

Un español de aquella época nos dejó una célebre traducción del hermoso poema novelado "Los amores de Dafnis y Cloe", que empieza hablando de Mitilene, la ciudad en la isla de Lesbos, cruzada por canales y frecuentada por navíos, desde la cual Longo evoca sus escenas pastoriles: "Tocaba ya a su fin la primavera y empezaba el estío. Todo era vigor en la tierra. Los árboles tenían fruta los sembrados, espigas. Grato el cantar de las cigarras, deleitoso el balar de los corderos,

dulce el ambiente perfumado por la fruta en sazón. Parecía que los ríos; cantaban al correr mansamente; que los vientos daban música como de flautas al suspirar entre los pinos; que las manzanas caían enamoradas al suelo..."

Muerta Grecia, Roma llenó de poesía a Occidente. Fueron tales allí el abigarramiento y la muchedumbre de la vida urbana que, según Víctor Hugo, la ciudad se confundía con el Universo. Oscuros aventureros -dice- se encontraban el trono en su camino, entraban, le daban una dentellada al género humano y después se iban. Ese desorden movió al poeta de la Leyenda de los siglos a decir que Roma era la puerca que se revolcaba en los estercoleros, e hizo que los poetas empezaran su cíclica añoranza de las sencillas armonías de la vida silvestre.

Hay una intemporal poesía de la Arcadia, la nostalgia de paraísos campestres o salvajes, donde sólo hay bosques y fuentes, cantar de pájaros y correr de vientos, pero lo más probable es que esos jardines de la nostalgia o de la ilusión hayan sido soñados y anhelados por hombres que vivían en ciudades. Las Bucólicas de Virgilio, entonadas con flauta campesina, "obra grata a la gente labradora", como leemos en la traducción de Miguel Antonio Caro, fueron escritas por un varón de esa laberíntica Roma Imperial que ya se preparaba para cantar a la Cartago de Dido, esa ciudad de origen Tirio que se había alzado allá, lejos, frente a la ribera donde el Tíber se derrama en el mar. De ese mismo entorno brotaron las Sátiras de Marcial y los yambos de Cátulo, y los poemas de amor de este poeta a Lesbia, la cruel, que no era otra que la libertina Clodia Pulcher, a la que el poeta le labró un nicho

divino en sus versos pero en realidad murió degollada a las orillas del Tíber por alguno de esos gladiadores borrachos con los que se trezaba en las tabernas.

Pero Roma fue tan dilatada que su agonía duró siglos, y por esa dispersa ciudad moribunda discurrieron después los asuntos refinados y decadentes del Satiricón de Petronio. Chesterton, quien hizo todo lo posible por hermoear al cristianismo, decía que esa religión vino a limpiar de pecado los bosques, que estaban como envilecidos por el olor de las guimaldas de Priapo, y que el universo cristiano tuvo que lavar el agua y cauterizar el fuego, porque el paganismo había profanado los elementos, cargándolos, supongo, de sensualidad. Pero eran hermosos y vanos intentos por salvar lo insalvable: el agua bendita de los templos medievales era portadora de pestes como toda agua estancada, y el fuego de las piras de la inquisición no fue precisamente un homenaje a la inocencia de los elementos.

Hombre de ciudad, Dante Alighieri, nos hace sentir al comienzo de su Comedia, buena prueba de que la humanidad acababa de atravesar siglos aciagos, que la imagen más acabada de lo espantoso es "una selva oscura". ¡Ahí quanto a dir qual era è cosa dura esta selva selvaggia e aspra e forte nel pensiero rinoia la paura! (Ay, qué duro es decir cómo era aquella selva salvaje y áspera y fuerte que renueva el pavor en el pensamiento).

La Edad Media había sido consecuencia de la caída de Roma. La gran ciudad que centró a Europa se había derrumbado, las aldeas se hundieron en un sueño de siglos, los caminos se hicieron intransitables, los bosques volvieron a ser tierra de duendes y espantos. Todo vuelve, y a veces la poesía de la ciencia ficción nos hace sentir que eso que ya ocurrió puede volver a ocurrir, que esta edad nuestra de cosmópolis podría colapsar, y que otra vez la humanidad podría verse refugiada en los campos, en aldeas fanatizadas contra los forasteros o contra la tecnología. Bastaría una sola peste de las que ahora se ciernen sobre la humanidad para reducir a tierra de nadie estas megalópolis de más de diez millones de habitantes que hoy asfixian y fascinan al mundo. Y como sólo lo inesperado ocurre, Umberto Eco ha dicho que estamos a las puertas de una nueva Edad Media.

William Ospina. Poeta, ensayista y traductor colombiano (1954). El texto completo puede leerse en: [Circulo.de.poesia.com](http://Circulo.de.poesia.com)

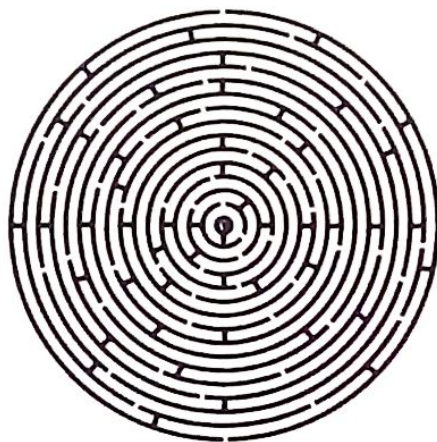




## Ciudad y memoria

Edwin Guzmán Ortiz

-Primera parte-



*"Cuando en fin, Oruro era todavía nuestra casa, nuestro solar, el patio donde podíamos quedarnos a tomar el sol con recato, el hábitat solemne del misterio, de la danza y de la herida amansada por la música y el viento" (Héctor Borda Leña)*

La ciudad es una realidad que alternativamente se erige, crece y se agosta en el tiempo. No sólo desde las casas, edificaciones, barrios o monumentos, también en el imaginario. El Oruro de mi niñez no es exactamente el de mis años juveniles; el Oruro que visito ahora, esporádicamente, es otro, sin dejar de ser paradójicamente el mismo, ya desde mi condición de antiguo migrante.

Mi niñez me revelaba una ciudad enorme y desconocida, misteriosa. La casa paterna, el barrio -la Murgula del Lucancho, la Tetilla-, el Calvario, las cachinas en el parque Bolívar, los amigos íntimos, el colegio e

incursiones frecuentes a ciertos vecinos -el San Felipe y el Pie de Gallo- marcaban mi territorio. La juventud en cambio me reveló una ciudad hecha de casas amigas, espacios mayores donde primaban los sitios del encuentro con los pares, las fiestas, el carnaval, el rock, reiteradas reuniones en la plaza, el trájín por la Bolívar, la 6 de octubre, en fin. Territorio de un orureño de clase media estándar, con hábitos relajados y escasas preocupaciones. Al fondo, siempre frontera, un altiplano inmensurable y hondo, arduo al entendimiento y caro a la imaginación.

Oruro, ahora, al cabo de mis no pocos años, se muestra intermitente y poroso, cobijado más que nada por la memoria. Al visitarlo, y recorrer sus calles el imaginario y el cuerpo se llenan de recuerdos, más que de la constatación de ganancias y pérdidas. Si, es verdad, nuevos edificios y barrios, otros locales y un renovado comercio, nuevas generaciones, migrantes diversos, otro sonido, una llamante terminal, una urbe magnetizada por antenas y cibernautas, la imponente mega Virgen, una entrada de carnaval monumental, que contrasta con el carnaval de mi niñez que se apagaba a media tarde y los danzantes se recogían a sus gremios y barrios periféricos. Aquella ciudad que desde el

Cerrato uno contemplaba su extensión y sus límites, que oía a copagira, vibraba junto a unos maravillosos metales en la puerta de la casa, o retumbaba con el ruido hereje de cachorros de dinamita, regidos por los mineros.

La memoria de la ciudad no se halla sólo en infolios, archivos, documentos y la historiografía que también porta su nombre. Ni exclusivamente en los museos y los monumentos que evocan y simbolizan apetencias de perennidad. Más allá de los órdenes institucionales de la memoria, se hallan las voces y los cuerpos, individuales y colectivos, que a pesar de su carácter efímero y disperso llevan el poderoso capital de lo vivido, gozado, sufrido y representado. De ese Oruro, que también está hecho de silencio, fervor, de cuerpos en el trabajo, la cotidianidad y la danza, y cuya vivencia y existencia es irreductible. Pues, no se trata de otras cosas que la memoria de la ciudad contada a través de la experiencia corporal y el flujo de imaginarios en los que Oruro se reproduce y proyecta. Aquello que horrorosamente va en las historias mediadas por la letra, los memoriales y, acaso se expresa mejor en el arte, la fe y la oralidad. Ahí, "la historia de los sentimientos, esa gran muda", decía Berr,

Por ello, no resisto la tentación de citar uno de los textos testimoniales de René Zabalza Mercado que dejando de lado el rigor del historiador, con ojos de poeta evoca:

"En determinados aspectos la memoria de mis ojos documenta lo que mi exilio escribe. Recuerdo por ejemplo -y ahora sé por qué hubo quienes pensaban que conocer es recordar-, el 9 de abril de 1952, bajo el absoluto cielo de metal de Oruro, cuando los mineros de San José se descolgaron desde la roca de los cerros del contrafuerte, tomaron la ciudad y dieron fin a la marcha de los regimientos del sur sobre La Paz. Con sus harapos vistieron el día que, de otra manera, habría pasado desnudo y sin historia (...) Quién sabe ahora de estas horas? Era la tarde limpia, pura como un balazo".

Cierro los ojos y, ¿qué ciudad entrevéo? Esta que me dicta titubeante la memoria, ¿el Oruro de mis afectos y mis pesares? ¿La ciudad de los niños, los otros y del nosotros, esa, que se multiplica en la piel y el desco? Casi parafraseando a Octavio Paz que escribía "es el centro del mundo cada cuarto", me atrevo de mi parte a proclamar: es el centro de Oruro cada casa y cada barrio.



# Cuerpo, movimiento, muerte

Los errantes de Olga Tokarczuk

Martín Zelaya



El constante desplazamiento -movimiento perpetuo, diría Monterroso- como única certeza de subsistencia, como fuga y búsqueda eterna. El viaje como paradigma de la vida. La errancia como la más real opción de trascendencia. La escurridura como desplazamiento.

Ese es el círculo eterno sobre el que gira *Los errantes* (Anagrama, 2019) de Olga Tokarczuk, la escritora polaca ganadora, en 2019, del Premio Nobel de Literatura 2018 (ya sabemos todo el rollo de la academia sueca). El libro transcurre, entonces, entre fragmentos y episodios. Estaciones de partida y llegada, pero ante todo de paso, en las que se interponen historias en diferentes voces y ámbitos:

Philip Verheyen, anatomista flamenco que conserva su pierna amputada en un frasco y le habla y le venera y le escribe cartas como esta:

"¿Por qué me duele aquello que no existe?  
¿Por qué noto esa falta, siento esa ausencia?  
¿Estaremos condenados a ser un todo y cada desmembramiento, cada descurtamiento,  
no es más que una apariencia que solo se manifiesta en la superficie, mientras que por debajo el plan se mantiene intacto e invariable?  
¿No sigue perteneciendo acaso a un todo el más magnífico fragmento?" (205)

O la historia de Kunicki, que pierde por algunos días a su mujer e hijo en una isla vacacional, y de cómo el misterio que rodea a las horas de ausencia jamás abandona su vida.

Y del doctor Blau que va tras los pasos de un genial taxidermista recién fallecido y cuyo largo y ambicioso viaje se trunca cuando la viuda de aquel intenta seducirlo.

"Cada parte del cuerpo merece un sitio en la memoria. Cada cuerpo humano, la perdurabilidad. Es un escándalo que sea tan frágil y delicado. Es un escándalo que se lo deje pudrir bajo tierra o ser pasto de las llamas, que se lo quemó como se hace con la basura. Si del doctor Blau dependiera, habría creado el mundo de manera diferente: el alma podría ser mortal, al fin y al cabo, ¿qué provecho sacamos de ella?, no así el cuerpo, este debería ser inmortal" (127)

Y la historia de Annushka, madre y esposa ejemplar de un niño enfermo y un marido traicionado por la guerra, que sale un día a hacer diligencias y decide no volver más, perdiéndose para siempre en la inmensidad del metro de Moscú.

O las increíbles circunstancias en torno al entierro de Chopin, o la triste misión de la bióloga polaca que vuelve a su país tras varias décadas solo para ayudar a su amor de juventud a morir dignamente. Todo matizado por anotaciones y relatos en primera persona, siempre en torno a nuevos destinos y acampamentos. Al viaje: al movimiento.

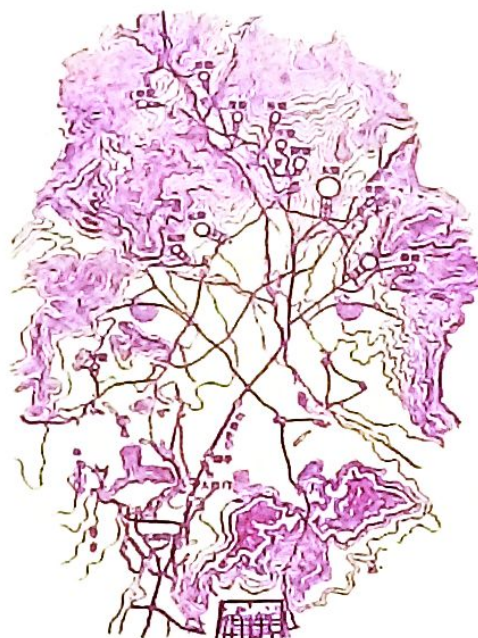
"Contonéate, muévete, no dejes de moverte. Solo así lo despiertas. Quien rige los destinos del mundo no tiene poder sobre el movimiento y sabe que nuestro cuerpo al moverse es sagrado, solo escapará de él mientras te estás moviendo. Ejerce su poder sobre lo inmóvil y petrificado, sobre lo inerte y quieto" (250)

Pero hay otro eje fundamental: la muerte; en realidad, la presencia tras la muerte, lo que queda del cuerpo, ante la imposibilidad e inasibilidad del alma. Y es por eso que no pocas historias giran en torno a taxidermistas, disecadores, embalsamadores: al intento desesperado, instintivo, por entender, por preservar el cuerpo ante la muerte.

OLGA TOKARCZUK

## Los errantes

PREMIO MAN BOOKER INTERNACIONAL



ANAGRAMA  
Panorama de narrativas



"Ruysch convertía al ser humano en un cuerpo y lo despojaba de todo misterio ante nuestros ojos; lo descomponía en elementos primarios como si desmontara un complicado reloj. El pavor de la muerte se desvanecía. Nada que temer. Somos un mecanismo, algo así como el reloj de Huygens" (196)

"...El mío se llama Síndrome de Desintegración Perseverante. Traducido de forma directa y nada ingeniosa, significa que en esencia la conciencia insiste en regresar una y otra vez a ciertas ideas o, incluso, en buscarlas compulsivamente" (21)

Declamamos al inicio, y con esto queremos cerrar, que el constante desplazamiento marca el tono de este libro; la errancia que, como lo aclara la autora, es también una suerte de condena en clave de paradoja.



# Hilde Domin

*Hilde Domin* (Hilde Löwenstein). Poeta alemana y dominicana (Colonia, 1909 – Heidelberg, 2006). Ha publicado, entre otros los poemarios: *Herbstzeitlose* (1955), *Ziehende Landschaft* (1955), *Wo steht unser Mandelbaum* (1957), *Nur eine Rose als Stütze* (1959), *Rückkehr der Schiffe* (1962), *Linguistik* (1963), *Hier* (1964), *Tokaidoexpress* (1964), *Höhlenbilder* (1968), *Ich will dich* (1970), *Unaufhaltsam* (1962) y *Der Baum blüht trotzdem* (1999).

## Poesía

la nopalabra

tendida  
entre

palabra y palabra.

## Lingüística

*Tienes que hablar con el árbol frutal.*

*Inventa una nueva lengua,  
la lengua de la flor del cerezo,  
palabras de flor de manzano,  
palabras rosadas y blancas,  
que el viento  
silencioso  
se lleva.*

*Encomiéndate al árbol frutal  
cuando te suceda una injusticia.*

*Aprende a callar  
en la lengua rosada  
y blanca.*

## No cansarse

No cansarse  
y a la maravilla  
suavemente  
tenderle la mano  
como a un pájaro.

## Palabras

Las palabras son granadas maduras  
caen a la tierra  
y se abren.  
Todo lo interno se vuelve hacia afuera,  
el fruto pone su secreto al descubierto  
y muestra su semilla,  
un nuevo secreto.

## Pájaros con raíces

*Mis palabras son pájaros  
con raíces*

*cada vez más profundo  
cada vez más alto  
el cordón umbilical.*

*El día se vuelve azul  
las palabras se fueron a dormir.*

## El plumaje de la lengua

Acariciar las plumas de la lengua  
las palabras son pájaros  
con ellos  
alzar el vuelo.

## Sólo una rosa como asidero

Me preparo una habitación en el aire  
bajo los acróbatas y pájaros:  
mi cama sobre el trapecio del sentimiento  
como un nido en el viento  
sobre la punta más lejana de la rama.

Me compro una frazada de la lana más suave  
de las ovejas más dulcemente peinadas  
a la luz de la luna  
como nubes relucientes  
traídas al firme suelo.

Cierro los ojos y me envuelvo  
en la lana de animales confiables.  
Quiero sentir la tierra bajo sus pequeñas pezuñas  
y oír el clic del pestillo  
que en la tarde cierra la puerta del establo.

Pero estoy echada sobre plumas de pájaros,  
meciéndome alto en el vacío.  
Me da vértigo. No duermo.  
Mi mano  
quiere agarrarse a algo y sólo encuentra  
una rosa como asidero.

*El poeta peruano-español Diego Valverde Villena, traductor de los poemas aquí publicados, dice acerca de la autora: Hilde Dina Löwenstein nació en Colonia en 1909. El lacerante exilio la hizo peregrinar por diversos países durante veintidós años. Como contrapartida, le regaló su propio rostro: cuando publicó su primer libro, a los cincuenta años, lo hizo con el nombre de Hilde Domin –un homenaje a su patria de adopción, la República Dominicana–. El epígrafe del libro estaba en español y era de Lope de Vega: "Dando voy pasos perdidos/ por tierra, que todo es aire". Dialogó toda su vida con Lope: en su corazón era una poeta española que escribía en alemán.*

*Ese primer libro se titulaba Sólo una rosa como asidero. Hilde recorrió los caminos del mundo con su rosa, la rosa de Angelus Silesius, esa rosa que es la maravilla del arte inexplicable, y era también su lengua, que la salvó en la lejanía, que le permitió llevar su patria consigo. Cantó sobre el viaje, el exilio, la poesía y el amor, sobre todo el amor.*

*Murió en Heidelberg, en cuya biblioteca universitaria el Codex Manesse preserva los retratos de los trovadores alemanes, que fueron, como ella, Minnesinger, cantores del amor. Su epitafio es una respuesta a Lope, una invitación a seguir conversando por la eternidad: "Puse el pie en el aire, / y me sostuvo".*



# Mi muerte

Antonio Lobo Antunes

Hablo poco. Hablo poco y cada vez hablo menos. En primer lugar porque me distraigo y olvido el tema de las conversaciones y en segundo lugar porque las personas no esperan que les responda sino que las oiga, lo que es fácil si asientes de vez en cuando y dices

-Pues claro  
cuando me miran con las cejas levantadas a la espera de aprobación y aplauso. Me he hecho un especialista del

-Pues claro  
que sé pronunciar por lo menos en veintitrés tonos diferentes según el humor y el ímpetu  
(o la falta de él)  
del interlocutor, y si me preguntan con sorpresa

-¿Pues claro qué?  
tuerzo la boca en una sonrisa enigmática y sutilmente aprobadora para que el otro, tranquilizado, deshaga sus dudas, me dé en el hombro una palmada satisfecita, suelte con alivio

-Me di cuenta enseguida de que estabas de acuerdo conmigo  
y se lance a un relato sinuoso en cuya primera curva me pierdo, aunque vuelva a murmurar pensando quién sabe en qué

-Pues claro  
en los intervalos de silencio que de vez en cuando me abren, destinados a mi admiración y a mi aplauso.

Porque yo no puedo hablar  
(y no hablo)

pero estoy de su parte, estoy siempre de su parte, y estoy de su parte por no haber escuchado nada y porque detesto argumentar, tener razón,

opiniones, convicciones, motivos. Por eso me limito al

-Pues claro  
y al asentimiento mudo. Con-

centrado. Fruncido el ceño. Fraternal. Algunas veces sustituyo esta forma de aplauso por un suspiro que significa

-A mí me lo vas a decir  
o por el adverbio

-Exactamente  
que al contrario de lo que se pueda imaginar es el más vago, el más inocuo y estimulante de los comentarios, aquel que posibilita a mi compañero explorar diversas variantes de su tema, cotejarlas, elegir las, rechazarlas, enfrentar unas con otras, valorar su densidad y su peso

-Exactamente  
que en general hago seguir de la frase

-Ya te digo  
que hasta ahora se ha revelado como un éxito seguro. Por eso no comprendo lo que ocurrió la semana pasada, cuando Pedro me telefoneó y quedamos en la cafetería de al lado de la casa. Yo pedí un té de limón y él pidió un café y comenzó a hablar. Eran las tres de la tarde, sólo había un señor mayor resolviendo crucigramas en una mesita cerca del escaparate y el camarero limpiando botellas detrás de la barra. No comprendo porque me comporté como de costumbre. Dije

-Pues claro  
asentí con la cabeza, esboqué la sonrisa enigmática, alentadora, murmuré en cuatro o cinco ocasiones

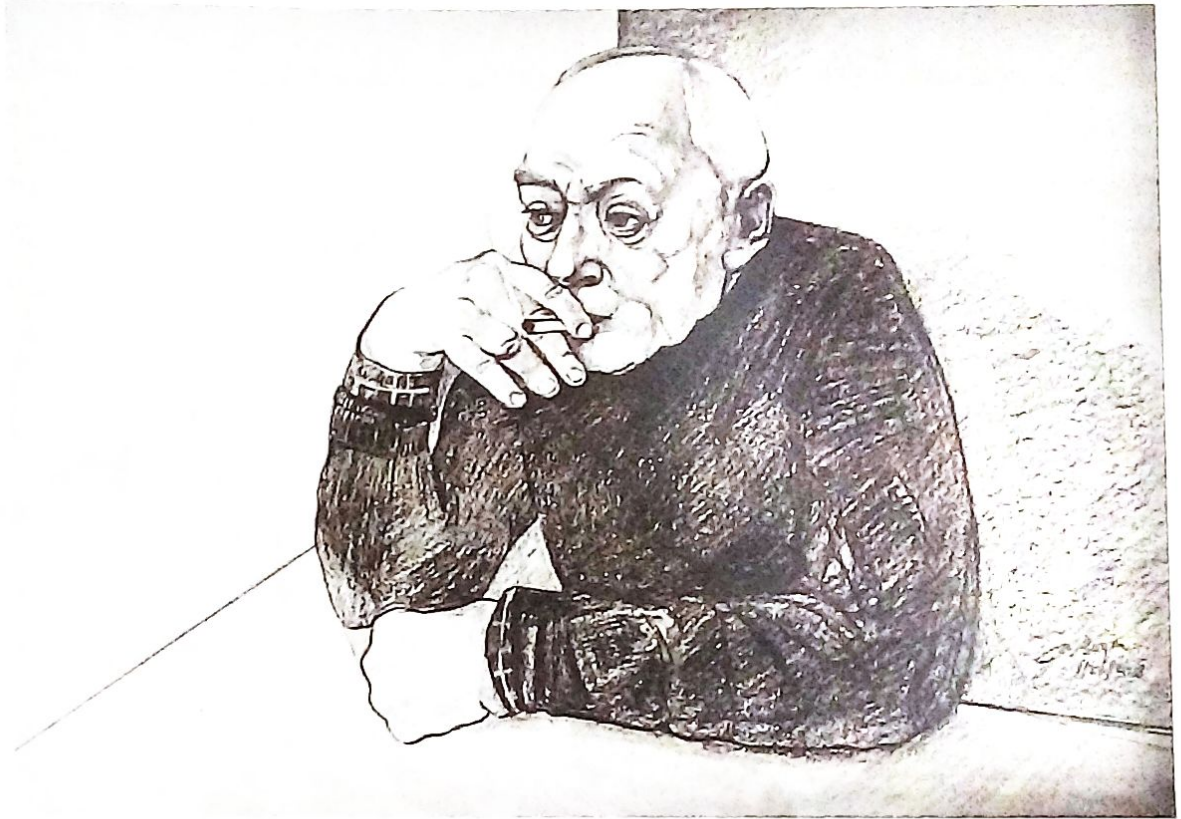
-Ya te digo  
suspiré solidario

-A mí me lo vas a decir  
Pedro me dio en el hombro una palmada satisfecita

-Me di cuenta enseguida de que estabas de acuerdo conmigo  
y aproveché para añadir, pensando en Ana, en el cuerpo de Ana, en los besos de Ana

-Si yo fuese tú haría lo mismo  
y no entiendo el motivo que lo llevó a sacar el revolver y a pegarme dos tiros en el pecho.

Me preocupa sobre todo que Ana se quede sola con los niños por tener a su marido en la cárcel. Me preocupa también no poder visitarla por estar aquí en el hospital conectado a este aparato sin poder levantarme. Es poco probable que vuelva a verla: el médico ha accedido a esperar a que mi hermana menor llegue del Fundao para despedirse de mí antes de desconectar el aparato.







Lúdicamente bautizada como Tabla bla, esta página "habla" o señala, como un cañón de luz en la penumbra del escenario, ciertos textos que reflexionan sobre el llamado arte de las tablas y que se ocupa de publicar fragmentos teóricos sobre teatro.

## Tadeusz Kantor

*Fragmentos de/por/sobre el genio polaco del teatro*

La ilusión es una reproducción del mundo visible. Reproduce aquello que ya ha sido realizado con anterioridad, por la naturaleza, o por Dios. Preferentemente por Dios, porque esto deja una oportunidad.

[...]

No se si he estado más inspirado por las fiestas judías o por las fiestas católicas. Mi abuelo, o para ser exactos, el hermano de mi abuelo, fue sacerdote. Era un hombre muy liberal. Tuvo muchos problemas con el obispo, que residía en Tarnow. El obispo era tradicionalista. No amaba a los judíos, está claro. Mi tío abuelo sí que apreciaba a los judíos. Recuerdo una magnífica escena en el entierro de mi tío abuelo. Numerosos sacerdotes habían venido un poco de todos lados. Iban todos de negro. Nadie advirtió que a lo lejos, tras el cortejo, toda la comunidad judía les seguía con el gran rabino y los miembros del consejo judío. Iban vestidos de fiesta y llevaban las tabletas. Todos los sacerdotes católicos huyeron a través de los campos. Se tenían que atravesar los campos para llegar al cementerio. Uno se sentía como en una película de Buñuel. Todos los sacerdotes huyeron. Al acabar, ¡no quedó más que la familia y los judíos!

[Andrzej Wajda, cineasta...]

Para Kantor, Cracovia era una ciudad de apariencias. Pero Wielopole era la verdadera vida. Sentía por su ciudad un profundo apego. Vino a Cracovia, pero nació en Wielopole. Y Wielopole le acompañaba en Cracovia, en Nueva York, París, Londres, allí donde interpretaba llevaba Wielopole con él. Eso es lo que constituía su originalidad. Esa era su fuente de su inspiración y la explotaba. Ese apego a la provincia no era una coquetería.

[Teatro...]

Embalajes, empaquetados, el manifiesto. Los embalajes aíslan del mundo, protegen de la estupidez, de la ignorancia y de la vulgaridad. Embalajes, empaquetados Embalajes.

[...]



La tendencia humana, la pasión por la conservación, por la disimulación, por la transmisión, casi un proceso autónomo. ¡Qué oportunidad!

[Wiesław Borowski, galerista...]

Junto con el embalaje y la silla, el paraguas ha sido el objeto mayor de la obra de Tadeusz Kantor. Ha estado presente en toda la creación de Kantor. El paraguas es un embalaje porque protege de la lluvia. Protege del sol. Es un objeto divertido. "Un objeto lleno de aventuras", como decía Kantor.

[Maria Stangret-Kantor, pintora...]

Tenía mucho carisma. Gracias a él, comprendimos lo que es la vanguardia. Nosotros, los jóvenes, conocíamos la vanguardia de la época de la Revolución, Maakovski, Esenin. Más tarde fuimos confrontados con la realidad. Eso nos abrió los ojos. En la época del realismo socialista, el arte estaba tan asfixiado que nadie reaccionaba. Todo había sido decidido de antemano, todo respondía a las directrices comunistas. Nos enseñó que podíamos hacer otras cosas.

[...]

Existe un estado de pesadumbre, un estado de vacío. En este tipo de vacío, no hay ni escenario ni teatro. Sólo un guardarropa, una sala de espera, un vestíbulo, un almacén de decorados, un depósito, los espectadores forman parte de

ese depósito. Los considero como un depósito. El lugar donde actuamos tiene a la vez algo de depósito, de guardarropa, de sala de espera.

[Krystyna Czerni...]

Encuentro admirable que sometiese todo a su arte. Sometió todo a su arte: sus allegados, su propia vida, su biografía. Utiliza todos estos materiales en su arte. Esto es el ejemplo perfecto del artista total, por no decir totalitario. Era el ejemplo del artista que pretende el poder absoluto. Quería ejercer el poder absoluto sobre sus actores. Los trató realmente como instrumentos. Quería ejercer un poder absoluto sobre su arte.

[Ensayando...]

Kantor era una especie de filósofo del tiempo, del tiempo que pasa... Es así como podríamos definir su concepción: la única cosa que nos ha sido verdaderamente dada, que poseemos concretamente, es el pasado. El presente no existe. Pasa demasiado rápido. En cuanto al futuro, no lo conocemos. Todo lo que poseemos en realidad, es el pasado. Sus últimos espectáculos espectáculos, se dirigen todos al pasado. Están enraizados en el pasado. Y su visión del pasado ofrece un carácter infernal. Pero no está desprovista de amor. Permanece ligada a su pasado.

