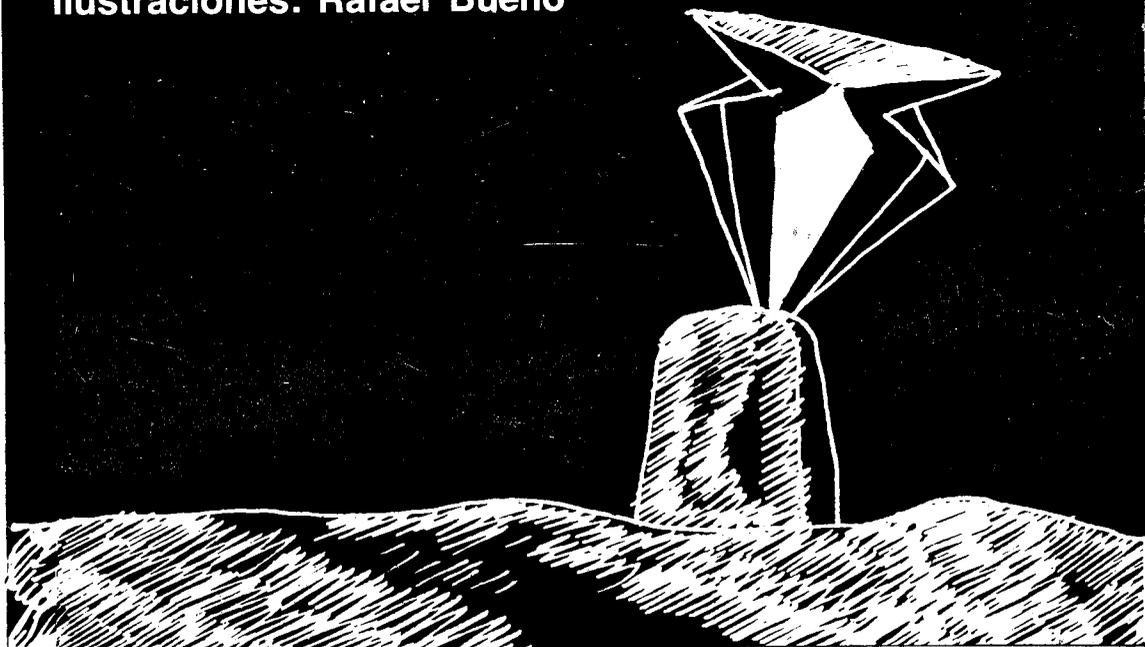


# XUL

**SIGNO VIEJO Y NUEVO**  
Revista de poesía

Nº 1 Octubre de 1980  
\$ 5.000.-

**Poemas: Xul Solar, poesía japonesa del siglo XX**  
**Textos: Cesare Pavese, J. Ricardo**  
**Versiones: Rodolfo Alonso, Alfonso Barrera**  
**Ilustraciones: Rafael Bueno**



# XUL

SIGNO VIEJO Y NUEVO  
Revista de Poesía.  
Nº 1. Octubre de 1980.

EDITOR: Jorge Santiago Perednik.

COLABORADORES: Rodolfo Alonso, Alfonso Barrera, Guillermo Boido, Reynaldo Jiménez, Laura Klein, Lobo Boquincho, J. S. Perednik, Víctor Redondo, Jorge Ricardo, Guillermo Roig, Leonardo Scolnick, Susana Villalba, Jorge Warley.

DIAGRAMACION: Carlos Boccardo.

## Indice:

Editorial	1
La viña, Cesare Pavese	3
Poemas, Lobo Boquincho	5
Poemas, Reynaldo Jiménez	9
Balance y perspectivas, Jorge Ricardo	11
Un siglo de poesía japonesa	18
Poema, Xul Solar	21
La poesía en Argentina, una cuestión de existencia, J.S. Perednik	23
Poemas, Leonardo Scolnick	27
Ultimo Reino	29

Rafael Bueno nació en Buenos Aires en 1950. Realizó exposiciones individuales y colectivas en el país y el exterior desde 1974. Obtuvo el 1º Premio Dibujo Salón Galería El Mensaje (1977) y

el 1º Premio Pintura XXIII Salón Hebraica (1978). Es autor de la totalidad de dibujos que ilustran el presente número.

Registro de la propiedad intelectual en trámite. Hecho el depósito que marca la ley 11.723. Los artículos firmados reflejan la opinión de sus autores y no necesariamente la de la revista. Se permite la reproducción de textos por cualquier medio a condición de citar el nombre del autor

correspondiente y el de la fuente y enviar tres ejemplares de la publicación a XUL. Correspondencia, cheques y giros a nombre Jorge Santiago Perednik, Casilla de Correo 179, Sucursal 53, Buenos Aires, Argentina.

Impresión: Impresos RA-GO - Huaura 854 - Morón.

# E

## ditorial

Sirbenet ni Xul

Una Revista de Poesía es un *rara avis*. A los poemas, hoy día, se los juzga un condimento secundario, bueno para sopas y guisos y que en la cocina habitual de una revista cultural llena los huecos dejados por la mala diagramación o las conciencias sucias.

Xul no es un error de diagramación, es una revista que se centra sobre la Poesía, que trata de llevar adelante los problemas que ella presenta y dar una vía de expresión a la nueva actividad poética argentina.

Ante la opción de hacer una revista *literaria* o una revista *cultural*, ambas capaces de atraer a un mayor público, se ha elegido el riesgo de la especificidad. Esto presupone —vista la confusión de los géneros literarios que se manifiesta últimamente y la reivindicación de su indiscernibilidad en algunas importantes teorías— afirmar lo poético como algo cualitativamente distinto

y en este sentido reconocerse continuando una tradición.

El punto de partida, hay que reconocerlo, es una premisa cuestionable: tratar de rescatar un campo particular, el de la Poesía en este caso, implica también adentrarse en las búsquedas y los problemas que conforman nuestra cultura. Entonces, contra las concepciones que ven la vida cultural como un espacio vacío (que hay que llenar) o como una suma de trivialidades (sección ballet, sección cine, sección música, sección literatura, etc.) se parte aquí de la hipótesis que la vida cultural es unitaria en su complejo y que su esencia es la discusión.

De ahí el nombre de la revista, que engloba varios conceptos. El primero y más evidente, la figura de Xul Solar, un creador argentino que logró dar carácter personal a su obra y a la vez concurrir esencialmente en el movimiento artístico mundial, sin copiar sus modelos y anticipándose en muchas de sus manifestaciones.

También Xul, Signo Viejo y Nuevo —como el verso tomado de un poema de Edgar Bayley— por esa dualidad implícita en el signo entre tradición y ruptura, entre institución y rebelión, el signo que constituye, a la vez que una barrera, el último punto alcanzado, un límite más allá del cual sólo existe el silencio.

Y Xul por lux, por la necesidad actual, frente a la desorientación que reina en el panorama poético y que no puede durar mucho, de no tomar posturas como la meteísta, de evitar las actitudes apresuradas y los callejones sin salida que más que modificarla la alimentan y en cambio sí volver la mirada atrás para continuar por nuevos caminos, tal lo que entendemos como genuina tradición poética, dentro de la cual se puede ubicar, en nuestro país, por ejemplo, al grupo Poesía Buenos Aires.

Siguiendo este rumbo, Xul se propone tautológicamente como una encrucijada, una línea que vuelve sobre sí misma, un viraje brusco. Voluntariamente deja de lado los *manifestos* preliminares cediendo a las obras la palabra. Por este camino no hay más remedio que terminar en alguna parte. Contra lo que dijo Hegel, paradójicamente, lo único arbitrario es el final.

Cesare Pavese

## LA VIÑA

Versión de Rodolfo Alonso

Una viña que se alza sobre el dorso de una colina hasta incidir en el cielo, es una visión familiar, y sin embargo las cortinas de las hileras simples y profundas parecen una puerta mágica. Debajo de las vides hay tierra roja roturada, las hojas esconden tesoros, y más allá de las hojas está el cielo. Es un cielo siempre tierno y maduro, donde no faltan —tesoro y viña también ellas— las nubes compactas de setiembre. Todo eso es familiar y remoto —infantil, para decirlo brevemente—, pero sacude cada vez, como si fuese un mundo.

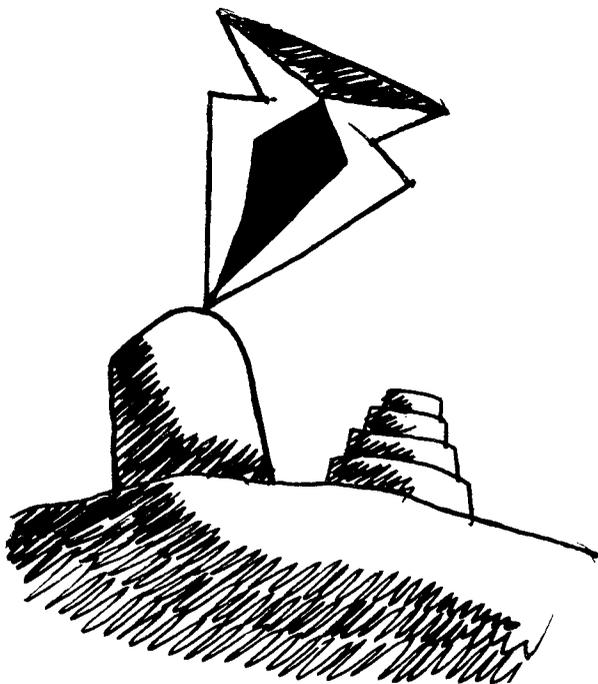
La visión se acompaña con la sospecha de que éstos no son sino los bastidores de una escena fabulosa en espera de un evento que ni el recuerdo ni la fantasía conocen. Algo inaudito ha sucedido o sucederá sobre este teatro. Basta pensar en las horas de la noche, o del crepúsculo, cuando la viña no cae bajo los ojos y se sabe que se distiende bajo el cielo, siempre igual y recogida. Se diría que nadie ha caminado nunca allí, y sin embargo hay quien la trabaja sarmiento a sarmiento y en la vendimia está toda alegre de voces y de pasos. Pero después se va, y es como una habitación en la cual desde hace tiempo no entra nadie y la ventana está abierta al cielo. El día y la noche reinan allí; a veces está fresco y cubierto —es la lluvia—, nada cambia en la habitación, y el tiempo no pasa. Ni siquiera sobre la viña el tiempo pasa; su estación es setiembre y vuelve siempre, y parece eterna. Solamente un muchacho la conoce realmente; han pasado los años, pero frente a la viña el hombre adulto .contemplándola reencuentra al muchacho. La sospecha de aquello que debe —que ha debido— suceder, la mantiene la misma y resucita en el recuerdo la infancia. Pero nada ha sucedido realmente y el muchacho no sabía esperar eso que ahora escapa también al recuerdo. Y lo que no sucede en un principio no puede suceder ya más.

*El tiempo,  
los recuerdos, la geografía.  
Una foto unido  
clave para adentrarse  
en la poesía de  
Pavese.*

Si no ha sido quizá justamente esta inmovilidad la que encantó a la viña. Un sendero la atraviesa hacia arriba, dividiendo las hileras y recortando una puerta sobre el cielo vecino. El muchacho subía por estos senderos, subía y no pensaba en recordar; no sabía que el instante iba a durar como un germen y que un ansia de aferrarlo y conocerlo a fondo lo iba a dilatar en el porvenir más allá del tiempo. Quizá este instante estaba hecho de nada, pero en eso estaba justamente su porvenir. Una simple y profunda nada, no recordada porque no valía la pena, distendida en los días y después perdida, vuelve a aflorar frente al sendero, a la viña, y se descubre infantil, más allá de las cosas y del tiempo, como era entonces cuando el tiempo para el muchacho no existía. Y ahora algo ha ocurrido de veras. Ha ocurrido hace un instante, es el instante mismo: el hombre y el muchacho se encuentran y saben y se dicen que el tiempo se ha esfumado.

El hombre piensa estas cosas contemplando la viña. Y toda la acumulación, la lenta riqueza de recuerdos de toda suerte, no es nada frente a la certeza de este éxtasis inmemorial. Hay cielos y plantas, y estaciones y retornos, reencuentros y duzuras, pero esto es solamente pasado que la vida vuelve a plasmar como juegos de nubes. La viña está hecha también de esto, una miel del alma, y algo en su horizonte abre plausibles vistas de nostalgia y de esperanza. Insólitos sucesos pueden ocurrir allí que la sola fantasía suscita, pero no el evento que subyace a todos y a todos va a abolir: la desaparición del tiempo. Esto no ocurre, es; más, es la viña misma.

Frente al sendero que sube al horizonte, el hombre no se vuelve muchacho: es muchacho. Por un instante, en el cual logra hacer callar todo recuerdo, se encuentra dentro de los ojos la viña inmóvil, instintiva, inmutable, la que siempre ha sabido que tenía en el corazón. Y no sucede nada, porque nada puede suceder que sea más vasto que esta presencia. No sucede ni siquiera que se detenga frente a la viña y reconozca sus trazos familiares e inauditos. Basta el instante del encuentro y ya el muchacho y el hombre adulto han comenzado su diálogo que, rico de días, desde un principio no cambia.



# LOBO BOQUINCHO

## Poemas

Lobo Boquincho (seudónimo)  
nació en Adrogué en 1952.  
Vivió muchos años en un circo ambulante.  
Cursó estudios secundarios en Brasil.  
Es inédito.

## Ya va tocar la sirena

Llegan a sus imedias  
las cuatro, ipícanse más luego  
pero ya más siempre  
su marcha de tijera  
agazapándose en lo de pie  
contra lo concreto del silencio  
y su hormigueo armando  
la carrera a marcar la propia tarjeta  
(el ve sus impaciencia, arriba  
tras los vitrales y le sonrío a su rolex)  
(él es un muy tierno cadáver)  
Los ve 5 minutos antes  
de lo debido, sin hacer, irse, esperar,  
endesperando el uuuancidio, ¡ ¡ ¡ ¡ se ríe!!  
¡ ¡ ¡ ¡ diviértese!, con lo que lo,  
penétranle esos 5 minutos sin trabajo  
engolosináráse luego, nel pago,  
su descarga deso que le bulle.

## Otro Páramo (a J.R. el único que cuenta)

¡Pedro levanta! ¡vigila!  
estos ruido, como que algo se mueve  
¡ ¡ ¡ ¡ desgrácialos!! ¡ ¡ ¡ ¡ que se callen!!!!  
esos ruido como que brazos y mandíbulas  
creo que algo jodido sucede afuera  
¡ ¡ Pedro!! ¡ haz algo! ¿cuéntamos?  
¿Están los paraguas, los bolitas?  
Pedro... ¡ ¡ ¿y los yanquis y los rusos?!  
¡ ¡ ¡ ¡ vigílalos!!!, que no te roben las llave  
¡ ¡ ¡ ¡ Cállalos! que se callen todos!!  
he soñado vida allá arriba  
una vida asqueroza, ¿me oyes?  
¡ ¡ Pedro!! ¿dónde testás? ¡ ¡ Pedro!!

## Autorretrato

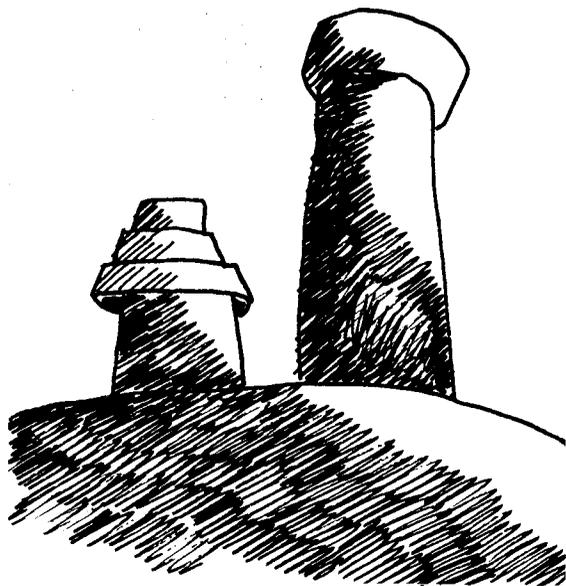
desta aplanadora tendencia  
y gracia destacadora  
andar sinuoso desa alma  
y su recurso ortopédico  
violentando iporquesí!  
su brazo, destartalado como un guiño  
molestando la buena voluntad ajena  
tan en lo suyo, desprevenida de lo suyo  
iy mal digerida! ifalsa prótesis!  
deshovándome en lo enfermo  
y contienda del hecho del diente  
nel engranaje arropador  
del hecho de soñarse nun lado  
pues porque está el sueño y el lugar.

## Esquela

el sábado:  
creíte estar escribiendo una carta  
pero te oscilabas nel techo  
creíte muchas cosa de tal atitú  
nada conseguiré mesquinándole  
tal odio que se encarta langustia  
le vi estarte, caminar, fumar  
estarme haciéndome hablar, escribir  
mirar las gente chupar  
te reconozco los verso que me brindo  
pero me jode hablar tanto  
nun puro exitado despera y espera  
me se destroza el lapis

al punto me despido esperando  
questés acabado y poderme estarme solo  
neste cuerpo, si resiste

chau



## Comunidad

¡Lector! ¡lector idiota!!  
desmán del arte  
(candor nel insulto)  
y su remedo de postales  
entonteciendo lo sutil  
vigencia vigilancia de la fábula  
anudando sesos al gusto  
¡trepide! ese guiño  
dentretodos es lindo  
lo de compromiso que gusta  
y líquida degustación lúdica  
de lo tenso, tenso del reviente  
ajeno, pero por todos, ajeno.

### (Levantar así los ojo...)

Levantar así los ojo  
pesadamente el ojo  
implica sepultear las cosa  
la cabeza sesimbra  
disturbando lo equilibrado  
del equilibrio, en lo de persona de nos  
¡vida! ¡vida! ¡vida! necesidad  
de, te ¡necesidad! ¡necesidad!

## UNA HERIDA así necesito y... ¡centro!

Madre sesesésa herida otra vez  
violentando el cráneo  
pesado alcohol el aire  
estos pastizales me acarician los seso  
a través desa herida  
sacudones invádenme el oído  
vibrando, vibraciones,  
la música del pulmón trabajando  
¡¡Que acabe, que se acabe!!  
enguísale un pudor madre  
quita tú lo sangriento nel rostro  
tengo ánimas en los dedo  
para dar charla a la visitas  
y que no sestén así, boquiflojos.

### Pienso-sensibilidad

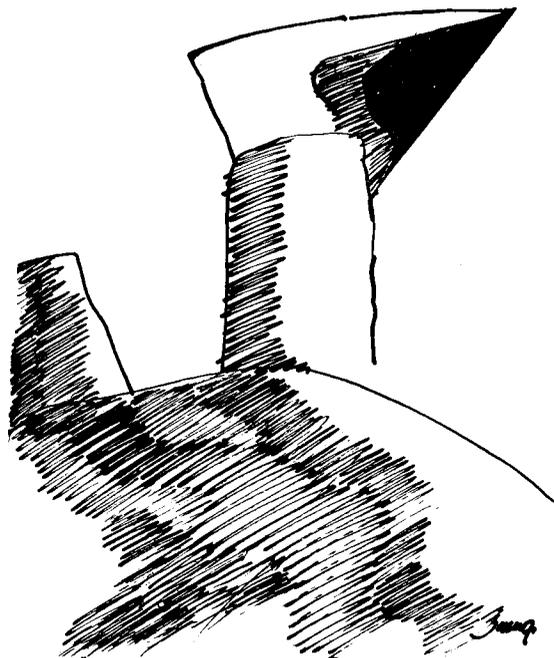
Lo de percibir, te digo  
es el sello densde como vemos  
lo que vemos de cerca, pero abajo  
un propio encaramarse al hecho  
y verle la cola al asunto  
vos vé lo mismo que yo  
lo que se percibe es distinto  
se me dice: que porque  
ese bicho me picó mal  
ante, entonces me repecute  
ahora mismo un pedacito  
dese aquél dolor  
como si este hecho me volviera  
ese picotazo pero más despacio ahora  
pero, ya ves que sestá muerto  
pero, ¡ái! me picotea  
más fuerte o más débil  
distinto que a los demás.

### **(Hilvanando el cero...)**

hilvanando el cero del aire  
sosténme palabra  
sendero hacia tu animal  
su privilegio, a fuer,  
no tanto la rienda  
arbolando la barba en tu oído  
veo, de puntillas estrellarse la imagen  
anterior (pues a ella me refiero)  
y trabajosamente embadurnarse tu mejilla  
y retiro ese fragmento vivido  
(me lo tumbo en la lengua)  
y resigno varias, no muchas, lágrimas  
por mi mundo  
al por menos quizá  
de lo tanto alejado  
pero por siempre, siempre  
su distancia al rebote feroz  
(que le corregiría)  
de, tu recibes, me acomo tresplicaron  
(culpa de no ver la misma película—  
pero, qué otra cosa que hablar del filme!

### **(Ritual partida eterna)**

Ritual partida eterna  
hacemos nuestra la ceremonia  
peso desorientador  
extraño matiz tiznando ideas  
y la referencia de lo algo hecho  
porque si dezazón, desazón  
erigiendo el escándalo ¡no verte más!  
pesadumbre lentificando la angustia  
acogemos acodador, tal libreto  
estudio de los ademanes  
me he encariñado al consuelo  
y recuerdo los instantes gratos  
como cuando hice de nuestra tolerancia  
un órgano de mi costado, respirador  
para convivir con vida.



# REYNALDO JIMENEZ

## Poemas

Reynaldo Jiménez nació en Lima, Perú  
en 1959.  
Vive en Argentina  
desde los cuatro años.  
Colaboró en diversas publicaciones periódicas.

### Aire de distancia

silbido de cagueros en la llama diáfana nocturna entre pájaros que pasan como puentes  
entre un solo y el cielo  
lengua de la luz que arrasa en su temblor  
tajo del cuchillo de su silencio  
en relámpagos de adiós sobre el lomo de piedra de la noche quieta en un canto de hojas que  
gotean  
mordiendo el vidrio en el país de árboles de sombra del aliento  
en la tierra que lo atrae  
en su gemido largo de maquinista furioso que golpea la niebla con sus manos que buscan como  
arañas su cara cortada por el viento.

## Nocturno para Géza Ováry

un viejo junto a la vela encendida que cubre el muro con su larga caravana de bosques  
quieto en su mesa murmura para los pájaros que caen en la memoria  
detrás del vidrio  
abre su canto en la noche  
a través de las hojas de fuego del aire  
las sombras se desprenden hasta alumbrarlo  
desde lejos por el túnel de casuarinas las manos del abuelo cruzan el cuarto hasta cubrirse de  
signos  
pasa un entierro de pueblo las siluetas se curvan inmóviles traspasadas de luz en un callejón  
sin puertas  
al otro extremo del aliento sobrevive esa gota oscura que se bebió la infancia  
el abuelo y sus brazos como lámparas mojadas remando  
en la garganta del día en la ausencia que se abre con sus aguas  
mientras miro la música sus manos se disuelven como sus ojos entre los tallos del jardín  
susurrado de siesta  
ya sin pasos trazo un camino en la sombra y me recorro como a un cuarto abandonado y  
hablo  
para llenar la noche bastaría la voz del viejo solitario en el monte de fiebre en la isla del  
silencio  
para que tiemblen los pulmones ciegos de la tierra  
para que cada piedra respire y cada árbol se vuelque de cuajo hasta quebrar el equilibrio de  
los cielos.

## Conjuro en alta voz

muerto de miedo iluminado en el olvido que vuela contra los muros de la noche  
en esta hambre de amanecer en esta casa al borde del olvido  
contra la noche contra el dolor muerto de frío  
atravesado de olvido contra los muros  
en este hambre de vuelo en esta casa contra el amanecer al borde del dolor  
contra los muros fríos en este hambre contra el dolor iluminado contra el miedo  
atravesado muerto en esta casa.

Jorge Ricardo

## BALANCE Y PERSPECTIVAS

Tras analizar  
6 décadas de poesía  
argentina,  
Ricardo define  
a la actual promoción  
como "barroca".

Para los que piensan que las *aventuras del espíritu* no suelen ser indiferentes a la realidad temporal; los que piensan que las búsquedas estéticas que llegan a buen puerto —esto es, a la confección de una obra universalmente válida y perdurable, susceptible de renovadas lecturas— parten de una matriz histórica que, se vea o no a simple vista, las condiciona y se abastece de ellas; para quienes piensan de esa manera no puede ser indiferente ni el momento en que se hacen estas lubricaciones ni la evolución del arte poético en nuestro país en las últimas décadas.

A mi juicio, haría falta balancear por lo menos unos cincuenta años de poesía nacional si se quiere comprender este momento de relativa ebullición —testimoniado por la aparición de algunos libros y ciertas revistas— y a la vez de desconcierto.

Ezra Pound imaginaba un desarrollo orgánico del arte de la expresión verbal. Pensemos que exis-

te cuando menos una relación dialéctica entre la vida material y espiritual de una nación, de la que surgen sus mejores momentos estéticos y también sus frustraciones, que no carecen de dramatismo y que aportan, a veces de manera lateral, algo a lo que nos interesa: el desarrollo de un lenguaje poético en el país.

### LA VANGUARDIA DEL '20.

En los años '20 había estallado en Buenos Aires la reacción contra un movimiento literario que cubrió largamente las dos primeras décadas del siglo: el modernismo. Pero sucedió algo curioso. El objeto de las burlas martinfierristas y del desprecio de Boedo era un fenómeno típicamente americano. Y aunque le disgustara a Boedo, el rubendarismo se convertiría en un movimiento de vastas repercusiones, que perduraría a través de sus epígonos en el alma popular. El modernismo surgió para lim-

piar la lírica americana de sentimentalismo superficial. Suntuoso y marmóreo, alentó en él una gran angustia: la del autor de *Prosas Profanas*. Los vanguardistas arremetieron en todo caso contra su retórica vaciada por los imitadores: sabiamente, apuntaron su artillería pesada contra el cretinismo literario, que es el saldo negativo de cualquier escuela.

La reacción circuló por el canal festivo de Florida y por las húmedas trincheras de Boedo. Vale decir que surgió escindida.

La contienda Boedo-Florida no fue falsa como pretendieron algunos de sus protagonistas, pero tampoco fue una guerra entre el Contenido y la Forma ni a favor o en contra del progreso estético. Apareció más bien como el reflejo de una tensión interna en un solo y único movimiento que pretendió la puesta al día de la literatura nacional. La prueba es que la síntesis nos la dieron los escritores "entre Boedo y Florida" (es decir fuera de los dos grupos): Arlt, mal que le pese a alguno, fue la quintaesencia del boedismo, su alma verdadera, y perduró más allá de Boedo; pero Raúl González Tuñón, Borges, Marechal, trascendieron largamente a Florida.

En Florida, hija auténtica aunque provinciana de las vanguardias europeas, co-existían en dandysmo y dadá; la visión aristocrática de la tierra y el radicalismo criollista y porteñista; la imaginería poética y el fustazo; la risa y el sueño. Pero una risa sin espesor existencial. Vale decir: cuando el dadaísmo europeo convertía su inicial mueca de loco en un credo intelectual y programático —sostendré siempre que el surrealismo fue intelectual y romántico—, en Florida seguían volando los chascarrillos y corría la cerveza festiva. Fueron verdaderamente años de tirar manteca al techo. Descubrimiento del humor, fiesta de los sentidos; y junto a ello la actitud combativa del que cree en lo que hace. De *Martín Fierro* baste rescatar un epitafio como muestra de la vena humorística con que nacía la *maldad* porteña, ese modo cruel de ataque y defensa que es un atributo del espíritu nacional: "Soiza Reilly, su diarrea/literaria terminó./Esta su lápida sea:/L.P.Q.L.P.". Y compárese esto con los reproches de Mariani (alma pura de Boedo) por el bandazo de Florida desde el "respeto comprensivo e inteligente" por Lugones a la

“idolatría de labriego asombrado” (labriego y no pajuerano u opa).

Todo lo cual se explica por el hecho de que la vanguardia europea fue hija de una profunda crisis, mientras que Boedo y Florida se paraban en terreno firme. Ni en Boedo ni en Florida eran visibles las contradicciones latentes que llevarían al golpe del '30, punto de arranque de la inestabilidad política argentina. En otras palabras, había supuestos morales que se toleraban o se sufrían, se repudiaban o escarnecían, se denunciaban o se provocaban, pero no se adivinaba detrás de ellos ningún abismo. Nadie se quedaba sin parientes en una noche de luna, como escribió Ramón Gómez de la Serna hablando de Apollinaire. Lo testimonia *Martín Fierro*: “Abollar cráneos vacíos que brillan al sol; hacer sus reservas ante el pliegue de una frente consagrada; abrirse paso sin miedo ni vacilaciones hasta el mismo centro de la feria cotidiana, todo eso puede y debe hacerse, a condición de que, además, se construya” (Año I Nº 1). Pero lo testimonia también Boedo que sólo se proponía “arañar los ojos y pinchar nuestra sensibilidad” (son palabras de Mariani en la misma carta de reproches a *Martín Fierro*), con un humanismo y un realismo frontales.

Boedo y Florida estaban lejos del pantano ideológico sobre el que patinaban las vanguardias europeas. Ambos fueron frutos pampas. En ellos no había crisis moral, porque se sostenía aún el bloque histórico que había contenido al modernismo. La palabra libertad tenía igual sentido en ambos bandos y si creían en Florida que el arte puede predisponer al hombre a una mejor consideración de sí mismo (Xul Solar precisamente hablaba de “embellecer el alma de la patria”), en Boedo postulaban en cambio una literatura que desnudara las llagas y contribuyera a romper las cadenas de la opresión social. Se puede decir que en Girondo acechaba ya el abismo de *En la masedula*, el mismo abismo que mordía a Arlt y quizá el mismo que llevó a Borges a sus angustiosos laberintos de espejos. Pero esto es lo que certifica que en todo movimiento literario hay un fondo y un trasfondo; en ese sentido nuestros años '20 nos difirieron de los *twenty* norteamericanos, aquellos de la generación perdida, ni estuvieron a la zaga de lo que ocurría en Europa.

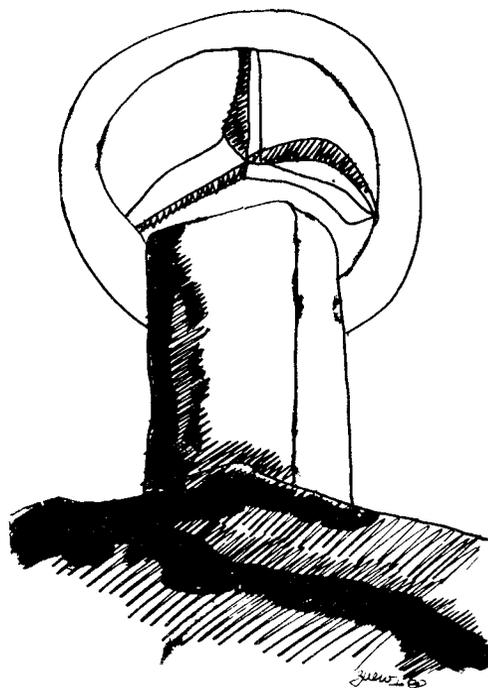
## LA GENERACION DE “CANTO”

El '30 terminó con todo. Ahora es fácil verlo. Es la década del desconcierto. Un solo hecho notable (o anotable): la generación de los “novísimos”, acaudillados por Cambours Ocampo, que reniega de *Martín Fierro* y del boedismo, y a quien se le debe el invento de que cada diez años alumbraba una generación. Por cierto, la gente nucleada en torno a Cambours prueba que es distinta a la de Boedo y Florida, pero no más original. Acusan a Florida de “fragmentarismo” e “insinceridad”, cargos a los que los interesados no responden. Reconocen su incapacidad de superar las “veleidades literarias” de Marechal y de “escribir pornogramas con tanta destreza como Nicolás Olivari”, lo cual, bien pensado, es una lástima. Significan un llamado al orden natural, si se quiere, pero que no logra plasmar una obra equiparable a la de sus antecesores. Esta “seriedad” prelude el '40. Girondo, que ya no era un niño, les espetaría retroactivamente, en 1949, falta de vitalidad e intelectualismo. “La carencia de apoyo y el justificado desaliento que ellos engendran (se refiere a los problemas que conmueven a la cultura), debieron impulsarla —a la juventud— a enfrentarse con tan angustiosa realidad para ir en busca, desesperadamente, de horizontes inexorables. La vemos en cambio muchas veces reconocer menjunjes donde no se puede gulusmear ni el intento de proporcionarle un tufillo desconocido”.

De allí en adelante gulusmear lo ignoto sería, en realidad, una tarea harto improbable. La generación del '40 muestra dos vertientes: la neorromántica, representada por poetas como Daniel Devoto y Roberto Paine, y otra de inspiración surrealista y vitalista que expresa Enrique Molina. Pero la del '40 es también la generación de Alberto Girri, figura menos solitaria que lo que cabría suponer por aquel entonces.

El común denominador de la época es, a mi juicio, el paso al costado de la nueva generación poética. Se palpa un presentimiento grave. Algo turbio, nuevo, se mueve entre bastidores mientras en Europa se combate nuevamente. La intelectualidad, un poco rastacuer, advierte la inquietud. Aseguere que nada tiene, como en el pasado, un lugar asegurado. El bloque histórico (el del '80) está quebrado. La intelectualidad no hace falta, no es adulada. No

puede ser alegre, por cierto, pero no necesita ser conservadora; sin embargo lo es. Abomina del provocador escándalo martinfierrista (mejor dicho, ya no lo recuerda); abomina del boedismo. Es idealizadora de las palabras y las imágenes, como escribió David Martínez, y permanentemente elegíaca. Por momentos representa una parodia del romanticismo: *Soledades de las tardes de otoño* se llama un libro publicado justamente por Sola González. Daniel Devoto publica *Aire dolido* y Roberto Paine *Elegía*. Calamaro, *Soledad invadida*. El primer libro de Girri se llama *Playa sola* y aunque su nivel es harto superior al de sus contemporáneos, no está libre del "pathos" del momento. La diferencia con la poética boedo-floridista es radical. Baste comparar los títulos de los libros enunciados con algunos de la década del '20: *La musa de la mala pata* (Olivari), *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (Girondo), *Fervor de Buenos Aires* y *Luna de enfrente* (Borges), *Versos a una p...* (Tiempo), *La calle del agujero en la media* (Tuñón). El romanticismo del '40 es reaccionario, restaurador, en la medida que sus cultores conforman un núcleo que aun está sometido al dominio espiritual de las clases dirigentes, las que se sienten inseguras. Mucho más inseguras que durante el alvearismo, esa tregua que aprovechó la generación del '20 para plasmar su obra impar. Los poetas viven por primera vez el desamparo, es una nueva sensación. No la experimentaron sus antecesores, que se comportaban —y eran de algún modo— niños mimados, *enfants terribles*. Es cierto que denostaban "la impermeabilidad hipopotámica del honorable público", pero *Martín Fierro* vendía 25.000 ejemplares: el circunstancial dominio político de la burguesía les permitía eso y algo más. El encuentro casual del presidente Alvear con los literatos de Florida en el café Tortoni —que forma parte de la leyenda del grupo— es significativo: un presidente que pasea solo por la Avenida de Mayo y se sienta a departir con los bardos es un "signo de la época". En cambio, el oficialismo tácito o formal de los poetas del '40 no salvó a la generación de *Canto* (tal el nombre de la revista que nucleó a los principales entre ellos) de ser poco menos que extranjera en su tierra. Mucho más extranjera que la gente de Florida, que ensayaba el dadá y el ultraísmo, y tanto más extranjera cuanto más abominaba de



“retóricas ultramarinas” y proclamaba una poética que recogiese el “signo geográfico y espiritual” de la Argentina. Aquel remansado lirismo aportó a la literatura argentina sino nombres perdurables por lo menos la primera experiencia de una poesía existencial. La primera noción de soledad y extranjerismo. Y el primer indicio de la discordia básica que se había entablado no sólo entre la sociedad y el hombre sensible, sino también, y fundamentalmente, entre el lenguaje poético y el convencional con que se manejaba a diario una comunidad que entraba de lleno a la era de las comunicaciones masivas. Excepción hecha de Girri —y también de Molina, que con sobrado derecho pertenece a lo que vendrá— los cuarentistas no *ven*. Reemplazan el abismo por imágenes puras; siguen el movimiento de expiración del romanticismo, no el de inspiración. No entienden su oficio como los hombres del '20. Vale decir, si aquellos comprendían los límites y concebían su trabajo como creación, como tarea, como obra de ficción, los cuarentistas sucumben a la idealización de su realidad. Esto es, se tornan ridículos.

## CONVERGENCIAS

En el '50 se produce la divergencia y confluencia de las vanguardias que se habían gestado en la segunda mitad de la década anterior: el surrealismo ortodoxo, sostenido por Molina y Aldo Pellegrini; el invencionismo propiciado por Edgar Bayley, y el “espíritu nuevo” auspiciado por la revista *Poesía Buenos Aires*, que a partir de 1950 y por doce años dirigirá Raúl Gustavo Aguirre. Esta publicación, donde dejarían su huella los hombres del '50, incluyó Bayley, que provenía de la experiencia invencionista, realizó también una recapitulación de la década del '20, cierto que con algunas omisiones, como Tuñón y Olivari. Como confesó Aguirre al autor de estas líneas en un reportaje, el grupo buscaba a tientas, partiendo del convencimiento de que el lenguaje poético debía ser construido sobre sus propias bases. De allí la variedad de nombres publicados, desde Apollinaire hasta Eugenio Montale, pasando por Dylan Thomas y los surrealistas. Negaron —esto también lo decía Aguirre— toda la poesía española, como una especie de reacción ante las formas tradicionales que

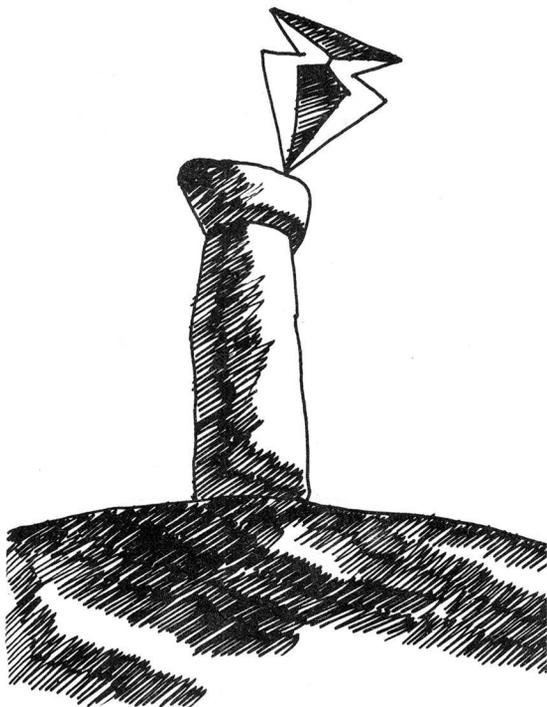
habían predominado en la década anterior. Pero buscaban algo. Con razón. Aguirre dice hoy que no podrían equipararse a *Sur* en su cosmopolitismo. La revista de Victoria Ocampo publicaba todo lo extranjero en tanto novedad; *Poesía Buenos Aires* lo hacía con algún propósito. En cierto modo, las publicaciones de la década jugarían el mismo papel de *Martín Fierro*, hasta la irrupción del populismo con su reivindicación del tango y la mitología urbana, así como una fuerte inclinación social emancipadora. Se repite, claro que con otras experiencias detrás y con menor ingenuidad, el florido-boe-dismo. Pero ahora en ambos bandos hay madurez existencial y política. Desde *Ventana de Buenos Aires*, Mario Jorge de Lellis arremete contra los “cables pelados”, esto es los surrealistas de Pellegrini; en su primer número (1952) la revista define un enemigo al que atacará con saña: los devotos de “la estupidez con cara difícil”. Otras revistas continúan la línea sustentada por *Ventana de Buenos Aires*, sustituyendo lo emocional de la actitud con reflexiones más rigurosas. Es que, desde el '55 en adelante, se produce la politización de la literatura, algo que alcanza también a los poetas. En los años '60 esto se hace más claro y de ello no se excluyen los invencionistas y la gente de *Poesía Buenos Aires*. Ellos convergen en *Zona de la poesía americana*, una experiencia que buscó reivindicar la poesía “no oficial” (según el esquema aceptado por el conjunto, la dicotomía básica y permanente de la cultura argentina es oficialismo-antioficialismo, lo que revela hasta dónde el enfoque político ha penetrado en el terreno literario) y lo hace desde cada carátula de la publicación, cuatro en total, dedicadas a Oliverio Girondo, Juan L. Ortiz, Macedonio Fernández y Enrique Santos Discépolo. Lo que reunía a los surrealistas, invencionistas y poetas de Buenos Aires —poesía como desarrollo de sentidos, profundidad del campo verbal, riqueza de imágenes *concretas*, posibilidad de auténtica y fraterna comunicación— no alcanza las alturas patéticas y verdaderamente choqueantes de algunos populistas: De Lellis, Gelman, que por lo demás no son indiferentes a las nuevas formas y han bebido mucho del surrealismo. La confluencia se producirá, en algunos casos, bajo la nivelación de concepciones ideológicas. Todos son, por otra parte, poetas de la crisis. La soledad está en ellos asumida, no provoca su idealización, como en el

'40. El país no se proclama: se vive. La nacionalidad, el carácter nacional de esta poesía, está dado por su inconformismo, su perspectiva crítica, su conciencia simultánea de la autonomía de lo poético y su ineludible participación en el destino común.

Lo que siguió es nuestra historia. El coloquialismo convertido en razón y virtud del poema; la melancolía "fraterna" y engañosa; la historia banal con pretensiones de poesía, es decir construída sobre un simple armazón retórico que le daría calidad de tal; el panfleto adornado con palomas y adoquines. Es que entre 1950 y 1966 se asiste a una efervescencia poético-literaria tal que pasará todavía mucho tiempo hasta que sus ecos se extingan.

Desde fines de 1971 a fines de 1972, apareció en Buenos Aires *El juguete rabioso*, a cuya redacción pertenecí, y en cuyas páginas convivieron De Lellis y Dylan Thomas, la reivindicación de la ficción y la exhortación política. Esa revista fue el pálido reflejo de un grupo que comenzó escribiendo bajo el ala tutelar del populismo más o menos ilustrado y que se enriqueció con el aporte de otras gentes, provenientes de otras experiencias. Esta gente publicó en 1972 la antología *Los que siguen*, cuya variedad poética es indudable y que esquemáticamente podría ser definida como una mezcla de partes iguales de nacional-populismo, surrealismo y poesía metafísico-existencial. Este grupo es el heredero de la crisis, como lo es en Rosario, por ejemplo, la gente de *El lagrimal trifurca* y *La cachimba*, como lo son en otros lugares del país, y sin grandes diferencias que justifiquen una dicotomía ciudad-interior, poetas de alrededor de los treinta años. Pero algunas revistas o grupos nacen todavía sobre la onda expansiva del sesenta. Contienen ya una voluntad de cambio, de replanteo, pero aún son productos de aquellas experiencias y muchas veces no las trascienden.

A diferencia de los *cuarentistas*, los nuevos poetas (1) viven un período de reflujo político, pero se parecen a ellos en el ostracismo al que se los condena. A diferencia de los *cuarentistas*, no lo disfrazan. A diferencia de los *cuarentistas* —y de la "novísima" generación del 31— tienen una adolescencia florido-boedista de la que no reniegan.



Por lo menos, es así en muchos de ellos. Es probable que se cometan omisiones —en realidad, se omite hablar de un cierto reverdecimiento neorromántico— pero creo que no son significativas en el sentido que nos importa: la evolución de un lenguaje poético en la Argentina.

La tendencia a observar es la creciente desconfianza hacia la eficacia del lenguaje hasta aquí desarrollado. La actual poesía parece desconcertada, se mueve con energía y libertad sobre un pantano.

A mi juicio, esa desconfianza o incredulidad asegura una independencia parecida a la del barroco, es decir exasperada. Esto merece una pequeña disgresión. Se acepta generalmente que en América han vuelto a florecer algunas de las características del barroco español; por ejemplo, cierta inasibilidad del contenido, acompañada de un espejeo verbal que simula precisión. En realidad, y desde su origen, el barroco es un movimiento hacia el infinito. Históricamente, aquella escuela puso al arte en consonancia con una nueva ubicación del hombre en el Cosmos, que derribaba la concepción antropocéntrica, como apunta Arnold Hauser. En lugar del miedo al Juez del Universo, instalaba el estremecimiento metafísico, “el asombro ante el largo e incesante aliento que penetra el Todo”. Trasvasado a América a través de las formas culturanas, verbalistas, el barroco encontró en estos parajes un terreno propicio, más vehemente; y culturalmente virgen. Devuelto como conciencia, como práctica del lenguaje sometido a las más altas pruebas de significación, de iluminación, a la vez burla y desconfianza de sí mismo, el barroco puede designar hoy múltiples experiencias; sin du-

da nuestros Borges, Macedonio Fernández —americano típico oscilando entre la nada cultural originaria y lo más standard y transplantando del lenguaje, como lo viera Gómez de la Serna— Oliverio Girondo, pueden ser encuadrados en ese empeño sin límites.

El balbuceo, las ráfagas de palabras disparadas al azar, los desplazamientos imperceptibles de sentido, unen a los poetas mencionados al pie de esta nota a esa gran corriente americana. Las pequeñas historias aparentemente banales o simbólicas, las invenciones de términos, las perfectas ecuaciones que no demuestran nada —es decir la imposibilidad de hablar, de connotar, de encontrar una zona de entendimiento o realización por el lenguaje, y con ello quizás su esperanza— son otras de las ejercitaciones que los colocan en esa dirección. La lateralidad o la simulación y fusión de lenguajes son también características que contribuyen a tal definición.

Predomina ya no *el encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección*, surrealista, sino el encuentro de diversos planos del lenguaje en el poema, lo que crea una polifonía —señalada por Santiago Kovadloff como una característica de los nuevos poetas— que da el tono asimétrico, tensionados, que a veces finge contar fábulas, suntuosidad, y en realidad hunde el término en su significado originario: del portugués *barroco*, “perla irregular”

De este modo se revela un momento especial de la vida nacional en el terreno del lenguaje, donde hay desconcierto o complejidad, pero no engaño. Lo que se pretende es ver, y desde luego no se espera “claridad”.

(1) Kovadloff, Boido, Freidemberg, Gruss, Kamenzain, Muñoz, Dalter, Piña, Gutman, Perednik, Bizzio, Lima, Scolnick y algunos otros.

# UN SIGLO DE POESÍA JAPONESA

Introducción Guillermo Boido  
Versiones Alfonso Barrera

*Ciruelo de mi puerta,  
si no volviese yo,  
la primavera siempre  
volverá. Tú, florece.*

*(Tradicional)*

A las dificultades que ofrece la traducción de todo poema se agregan, en el caso de la poesía japonesa, la particular polisemia de la lengua original, el culto por la ambigüedad y la sugestión al que adhiere la tradición poética oriental y, muy especialmente en relación con la forma *haiku*, el carácter iluminatorio que se adjudica a la composición y lectura del texto.\* (No es extraño que el más eminente poeta del Japón, Basho, haya sido al mismo tiempo un maestro Zen). Para el lector de lengua española, el acceso a la poesía japonesa se ha visto entorpecido además por la existencia de numerosas retraducciones de dudosa confiabilidad. Entre 1958 y 1959, en el marco de un programa de intercambio cultural entre Oriente y Occidente patrocinado por la Unesco, el poeta y diplomático ecuatoriano Alfonso Barrera realizó una cuidadosa tarea de recopilación y selección de versiones españolas de poemas japoneses, asistido por especialistas de la Universidad de Lenguas Extranjeras de Tokio. Cotejó y modificó traducciones existentes, y expuso el resultado de su trabajo en la antología que acompaña a su ensayo *La occidentalización de la poesía japonesa*, publicado en 1970 por la Casa de la Cultura Ecuatoriana (Quito). Desde Basho (siglo XVII) hasta los contemporáneos, la muestra configura un ajustado panorama de ese período de la lírica japonesa, sometida desde fines del siglo pasado al fuerte influjo de la poesía moderna occidental. Hemos creído interesante ofrecer aquí una breve selección de poemas correspondientes a esta última etapa por ser casi desconocidos entre nosotros.

(\*) Al respecto, el lector puede consultar, por ejemplo, *La literatura japonesa*, de Donald Keene, México, Fondo de Cultura Económica, 1956.

Si cantan los insectos,  
solitaria la noche.  
Si no, más todavía.

Otani Joseki (1875)

Víspera.  
Pasa el viento sobre las chozas.  
Dice algo el arrozal.

Yo golpeo las puertas de la vida.  
¿Alguien, adentro, está?

Yone Noguchi (1875)

De vuelta del trabajo,  
tarde, en la noche,  
voy llevando a mi niño,  
quien, apenas, ha muerto.

Takuboku Ishikawa (1885-1912)

### Mis canciones

Porque son tan pequeñas  
mis canciones,  
creen que estoy midiendo  
las palabras.  
Pero no es que yo ahorre mis canciones  
sino que yo no puedo añadir nada.  
Mi alma, distinta al pez, no tiene agallas.  
Canto con una sola bocanada.

Akiko Yosano (contemporánea)

### Ausencia

Noche de primavera.  
Silencio.  
Susurran mis vestidos,  
al caer en el suelo.  
Silencio.

Takeko Kujo (contemporánea)

### Alguien

Alguien pasa, por mi ventana,  
diciendo: "está oscuro, está oscuro".

Extraño: la luz sigue afuera  
y hay luces en todas las casas.

Mas, alguien cruzó mi ventana  
diciendo: "está oscuro, está oscuro".

Yaso Saijo (1892)

Y, cuando toso,  
resulta, nuevamente.  
que sigo solo.

Ozaki Hoya (1885-1923)

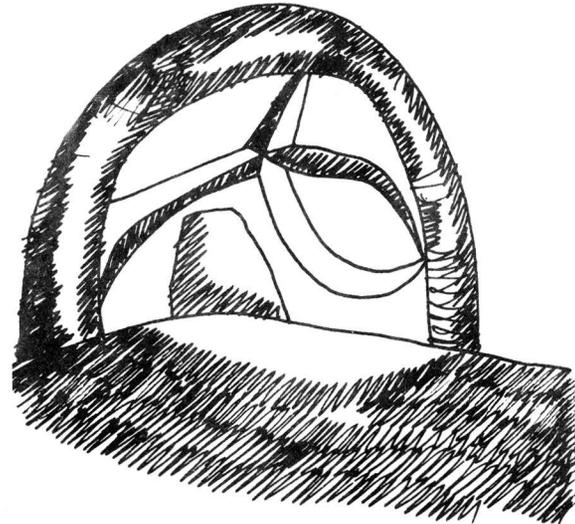
El agónico enfermo  
ha preguntado la hora.  
Se hace silencio.

Ogiwara Seinsensui (1884)

## Una larva

No conozco el alzarse de la luna,  
porque estoy confinado en un cuarto.  
No conozco el alzarse del sol  
desde que estoy hundido en una celda.  
Y no conozco el firmamento claro  
porque voy transitando cabizbajo.  
No recibo noticias.  
Confundo las mujeres con las flores  
desde que me hallo ciego.  
Y, así, todavía estoy vivo, todavía  
conozco el viento frío y el olor de la tierra.

Yasao Akeda (contemporáneo)



## Una rosa

Hay un horizonte que tiembla  
en una rosa.  
Hay una curva de fuego artificial  
en una rosa.  
Hay el zumbido de propulsión a chorro  
en una rosa.  
Hay un mapa horroroso de sueño  
en una rosa.  
Hay el brazo caído de un traje  
en una rosa.  
Y no hay ninguna rosa  
en una rosa.

Ichiro Ando (1907)

## El Japón de turistas

El Fujiyama, en venta.  
El Miyajima, en venta.  
El Nikko, en venta.  
Japón, en venta  
*Naruto, Aso,*  
todo para la venta,  
Por favor, vengan, véannos.  
Nos frotamos las manos,  
sonreímos.  
Y bastante dinero es siempre bueno.  
Los japoneses, todos,  
amamos fosforeras.  
Los japoneses, todos, compramos automóviles.  
Los japoneses, todos, cantamos estridencias.  
Los japoneses como tan buenos jardineros.  
Hacemos reverencias.  
Somos amables. Somos tan amables.

Iku Takenaka (1904)

# XUL SOLAR

## Poema

Uno de nuestros metas  
fundamentales,  
nuestro hallar muchos más  
y fomentaría vanguardia

Es un Hades fluido, casi vapor, sin cielo, sin suelo, rufo, color en ojos cerrados so el sol, agitado en endotempestá, vórtices, ondas y hervor. En sus grumos i espumas dismultitú omes flotan pasivue, disdestellan, hai también solos, mayores, péjoides, i perluzen suavue.

Se transpervén fantasmue las casas i gente i suelo de una ciudá sólida terri, sin ningun rapor con este Hades, qes aora lô real.

Toda esta región rufa densa se montona redor gran hueco ho valle sin fondo, de aire azul gris, do floto en vientos oscuros, con polvareda gente, i otros omes solos ávoides i glóboides. Aquí se flota más upa. I siga fantasmue la ciudá sólida yu i su pópulo.

Paso luego a mejor vida, gris plata. Yi qierflotan flojue muchos grupos, procesionan o piensan reunidos. Yi bogan nubes con qioscos grises —de nácar, metal, fieltro— con pénsos res circunsiéntados.

Lentue me hallo en cielo leve ciéleste. Su ánimo es de tarde verani, niebli.

Plantas de a un zigzag se biomuevan i canturrian. Xu color qiervaría de granate a róseo. Están sobrs loma floti del mismo aire mas denso, soesfúminse. Yi yuxtavuelan pájaros como huevos pintos, no con alas, sino con muchas cintas.

Otrur hai muchas columnas color, sin suelo, qe sostienen nube techo: es templo floti en qe oran muchos. Cuando se teocoexaltan se hinchan, xus auras irradian vita, talue qe alzan la nube techo i circunseparan las columnas, i todo se ferviagranda i sanluzo.

Otrur hai obelisco ancho ho torre, bambolea por su base flotifloja. Su primer piso, de libros piedra, encima libros barro, encima libros leña, encima libros rollo, la cima libros. Casi como torre naipes, erízada de cintas papel i banderolas, perivuélada de letrienjambres moscue, yuxtarodeada de qizás mangente vaga estudi. En el poco suelo floti sueñan muchos, yi mérgidos.

Floto voi allén lejos. Hónduer en niebla plurcambicolor veo ciudá. Sas biopalacios i biochozas, de armazón i pienso. Se pertransforman, se agrandan o achican; ya son de postes i cimbras i cúpulas, ya de muros lisos en parches fosfi, ya pululan en biocúmulos, ya temblegan de andamiosseudocristal. Se desplazan, suben, se hunden, se interpenetran, se separan i reídem.

Casas hai qe arden, flamean upa, pero no se destruyen, se ñe construyen más. Xu fuego es

vita, i a mayor incendio, más palacio senancha i crece. Casas hai qe contagian incendian a las vecinas qe ídem ídem, i así sextiendan los barrios. Xu yi gente también, coflamea i se coabulta: debe ser ella la causa fuegui, por pensiardor.

Casas hai qe fervihiervan hasta qe revientan como bomba ho geiser o humo; pero no se ñe destruyen, se circunrestruyen; xas trozos ferviencen en sucursales lejos qe alfin se crecijuntan, dismantón torre mahimás, sobre circumbaldío menoimenos.

Casas hai qe suincrecen en todo séntido, sesgüe, horizue, yuso, upa, gordue; i zumban, chirrian, crujen, disparlan.

Casas hai que se atrofian i encojen hasta no verse más, cuando xa gente muertinace a mejor vida en mejor cielo.

Casas hai de ilusión sobre cerros humo: se cambi pierden.

Entonces abarco el suelo desa ciudad, el qes una sũnnube, qes varios titanes vagos floti- acuéstados.

Grandes mangas o tubos ñe circunsalgan a lô vacuo: serían cloacas o chúpores, no sé.

I so esa ciudá hai otra ciudá'l revés, hosca, oscura i lenta qe vive i crece yuso, i sa gente también. El nadir es hondo, hosco, oscuro, brúmoso: qizás el manmundo, algún gran yermo.

Reveo la otra ciudá upa. Columnatas como cienpiés viaján a distrancos. Son discípulos tiesos, llevan maestros cúpulas, de rópaje ancho techue. A tumbos sobre chusma cieli suifeliz, qierrevuelta en bruma i cuágulos i bocetos de pienso: gelatina menti. Van a lejos, a lô vacuo.

Veo hai algunas mui moles pagodas de solos libros, qe se incuerpan a xus tantos léctores — qe no leen, masbién vitichupan ciencia i sofia.

Sexpandan, ondulan voceríos de todas las linguas i de muchas otras pósibles. I xas enjam- bres letras, i marañas glifos, i disfonéticas i copluracentos, como muchos qierhumos, se apartan o juntan, se contramueven o aqietan, en orden o no, forman, reforman séntido i argu siempre neo.

Estrellas, sólcitos, lunas, lúnulas, luciérnagas, linternas, luces, lustres; doqier se vidienre- dan a la ciudá se constelan i disconstelan, se qeman, se apagan, cholucen, llueven, vuelan.

Es un perflujo i reflujo de brisa i flúido i ráfaga i sonos i humos olor; la luz percambia, en lampos color, calor, claroscuros, en ánimo.

Yo ya veicánsado me aturdo i olvido, disveo.

Todo palidece, i se borra. Ya parece qentro a mayor cielo qes otra noche, qes luego más noche, qes más, teonoche honda sólida negra. qe mantemo i mistiamo; yo me yi exdisolverío.

Pero algo vago inmenso se interpone'ntre mí i lô teonoche; como gas plurcolor. Se define más, i es un mandivo indefínido, cielidiámetro. Su testa tras mí, sus piés ante mí, en el contrahorizonte, i sus manos sobre mí, ganchipuntitóqinse, son oranje; su rópaje, cambico- lor indeciso en parches.

Sobre su testa florece aora flor luz blanca. Su cuore punzó irradia luz rósea, su pudenda granate's sólodeluz.

Sento como qentro al mandivo, qe me yi arrobo.

Pero ya la llámada desta Terra desde yu me oprime'l pecho cuerpi; i vuelvo a mí mui perpenue.

(Publicado en la revista Imán, París, 1931)

# LA POESÍA EN ARGENTINA: UNA CUESTION DE EXISTENCIA

Jorge Santiago Perednik

Negar la existencia actual de la poesía en Argentina (hablo exclusivamente de poetas, poemas y lectores argentinos) a través de una Revista argentina de Poesía puede parecer un gesto contradictorio o, más aún, un renacimiento de la escuela eleática. En realidad se trata de otra cosa.

Hoy, año de 1980, parece haber un crecimiento de la actividad poética en el país y, consecuentemente, se habla bastante sobre ella. Sin embargo, dos supuestos prejuiciosos, es decir no sometidos a un análisis previo, quitan seriedad a la mayoría de las discusiones. En primer lugar, se da por cierto que todos saben *qué* es poesía (y que todos están de acuerdo sobre la definición). En segundo lugar, nadie se pregunta si "eso" sobre lo que nadie se pregunta existe.

Debido a la situación en que se encuentra inmersa, la palabra poesía está viciada de vacío —o vaciada, puesto que no se trata de una tara congénita. Incluso en el pensamiento de los poetas, la variedad connotativa que se le atribuye (y se le exige) —ligazón mística, o instrumento político, o camino de sabiduría, o secreto sentido de la historia, o justificativo para seguir viviendo— es un síntoma palmario de la confusión.

Para demostrar, o intentar al menos, la inexistencia de la poesía hay que empezar fijando su sentido. Allí se presenta el primer problema: es una experiencia intraducible: tiene un nombre que no se puede explicar con nombres. Los que intentaron resolver definitivamente la cuestión Poesía=? se encontraron con el fracaso porque al respecto no existen soluciones definitivas. Lo que se puede decir sobre la poesía no agota lo que es la poesía. Siempre hay más y si en esa insuficiencia el teórico siente una derrota se debe menos a la naturaleza de su trabajo que a una falta: la de no considerar los límites objetivos del lenguaje.

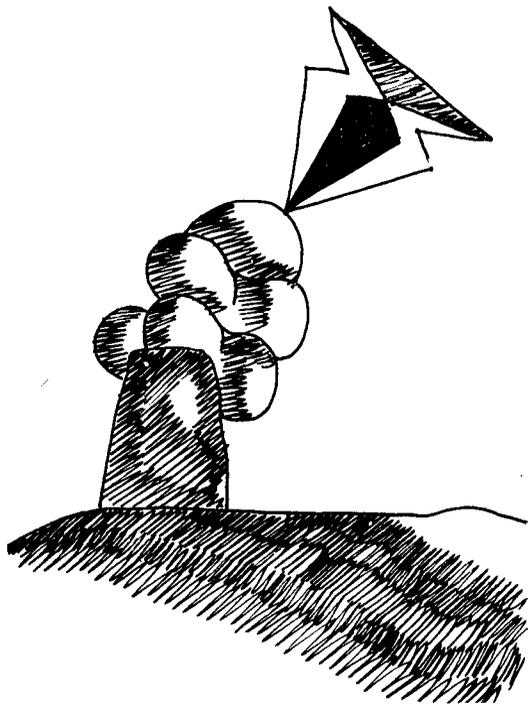
En medio de la cuestión la vía negativa puede aportar su claridad, o, para expresarlo mejor, puesto que es imposible terminar de definir qué es la poesía se puede al menos intentar decir qué no es y así reducir el campo del problema. Partiendo de una distinción previa entre poema y poesía, aventuro en este tema cuatro proposiciones:

- a) La Poesía entendida como género literario existe pero no es ésa la poesía (no hay poesía en un concepto clasificatorio, en el casillero de un esquema donde se ubican ciertos hechos literarios, en una abstracción con fines meramente pedagógicos).

- b) La Poesía entendida como conjunto (siguiendo la teoría de conjuntos) existe pero no es esa la poesía (no hay poesía en esa insípida bolsa ideal formada por todas las cosas llamadas poemas, que puede dejar de existir parcialmente tras el incendio de una biblioteca y seguir existiendo, indiferente, después de un cataclismo neutrónico).
- c) La Poesía entendida como ingrediente de la realidad no existe pero aún si existiera no sería esa la poesía (no hay poesía en los bellos atardeceres, en las madres amamantando a sus hijos, en los labriegos en plena jornada, porque no hay poesía donde faltan las palabras).
- d) La Poesía entendida como cualidad de las obras —en especial de toda obra de arte “lograda”— no existe, pero aún si existiera no sería esa la poesía (no hay poesía en una escultura, ni en una sinfonía, ni en las tortas de doña Petrona. O atribuímos a la palabra poesía la capacidad de decir algo, o —diluyendo su significado— la de no decir nada concreto y por consiguiente poder decir casi todo, con lo que, en definitiva, se aumenta la confusión).

Optando por la primera alternativa y habiendo rechazado cuatro probables acepciones, es factible estrechar los límites diciendo que la poesía es, siendo un hecho producido, cuando se produce, en una relación activa: el contacto directo entre el hombre y la obra. Vinculados al poema y la persona en una operación que poco tiene que ver con las matemáticas, porque interviene la *intencionalidad*, la poesía es el resultado y a la vez la operación misma; eso que ocurre cuando una persona, al relacionarse con una materia poética cualquiera, la transforma, es decir, le atribuye un carácter.

Raúl Gustavo Aguirre designa la primera de sus “Cinco Tesis sobre la Poesía” con el siguiente título: *La poesía no existe*. Lo curioso es que aunque el postulado de Aguirre sea semejante al aquí expuesto, sus contenidos difieren notablemente. Según Aguirre la poesía no es “algo que pueda ser aislado y buscado más allá de la palabra” sino que “existe sólo como literatura, en la palabra” y por lo tanto “no tiene existencia real y concreta, no es un ente, una entidad”. De lo dicho anteriormente se desprende, sin embargo, que la poesía cuando existe, existe con la palabra pero no en ella. El lenguaje es únicamente su instrumento de expresión (su único instrumento); de ninguna manera la rúbrica de su existencia. Para que cobre vida,



para que la virtual poesía que pueda surgir con el poema se transforme en realidad es necesaria la presencia activa de un hombre que lo cargue de significado. La palabra no tiene vida propia e independiente. No puede ser la casa de la poesía; es uno de sus materiales. En un libro de poemas cerrado no existe, ni aún durmiendo: poesía alguna. Si ella es, es como fruto de una actividad: la poesía existe siendo una experiencia humana con la palabra. Entonces la tesis de Aguirre, verdadera cuando se la enuncia, es falsa cuando se la explica. Si la poesía estuviera "sólo como literatura, en la palabra", la presencia de unos cuantos buenos poemas (y los hay) garantizaría su existencia. La poesía inexistente no por falta de versos que la posibiliten sino por ausencia de lectores que le den vida.

Que no hay prácticamente lectores de poemas argentinos fuera de quienes los producen es un hecho (un síntoma social llamativo) cuya verificación corresponde a las estadísticas. La pregunta es por la causa. Y en tren de responderla conviene, en primer término, echar una ojeada sobre la "materia poética".

El lenguaje es un instrumento usado por la gente con el fin de comunicarse y satisfacer sus necesidades. Un código útil para transmitir cierto tipo de mensajes (no todos) y ser comprendido. Fundamentalmente —esto es lo que hay que subrayar— es el canal por el que se expresa una cosmovisión determinada (y mucho más: las ideas son con las palabras, las cosas son con las palabras, las personas son con las palabras: sin palabras no existiría este mundo). La obra poética aparece relacionada con dicho lenguaje en un doble juego de dependencia y ruptura. Mutua dependencia: necesita del lenguaje para existir, que necesita de ella para renovarse. Doble ruptura: ataca por un lado la convención —y la cosmovisión que por su intermedio se expresa— desconociendo las leyes que forman el código habitual y formulando, en sí misma, leyes nuevas que conforman códigos distintos; ataca por el otro la palabra forzando sus sentidos usuales, cargándola de otros distintos, reflatando voces desusadas, inventando otras nuevas. Tras la ruptura el lenguaje poético se transforma en una clave y su comprensión en un problema. La función comunicativa es expulsada de escena y reemplazada por la nuda expresión. Ya no se pueden emitir mensajes destinados a ser recibidos: en el poema se habla una lengua distinta. En el poema implícitamente se dice: "esfuérzate hombre (si quieres entrar)".

Sabido es que el esfuerzo necesario frente a las trabas formales y conceptuales finalmente no se produce y por eso, entre otras causas, no hay lectores. La producción poética que existe no existe como poesía argentina porque habiendo poemas argentinos, fuera de los poetas nadie o casi nadie los aborda. Mirando hacia adentro ya encontramos en su lenguaje un por qué. Resta ahora mirar alrededor —sabiendo que estas divisiones son relativas y que en el juego entre poema, hombre y sociedad no hay compartimentos estancos— y terminar de satisfacer la pregunta.

El alrededor da una respuesta contundente a la ausencia de lectores. Los medios masivos (radio, televisión, etc) les ahorran hasta el esfuerzo de leer. Son espectaculares: las personas no pueden ser actores y quedan relegadas a un papel pasivo. Son hipnóticos: actúan sobre sus intelectos, anulan sus conciencias, y dirigen en cierta forma sus acciones. Este condicionamiento en la cultura de masas es una valla para la experiencia de la poesía. El poema carece de los requisitos indispensables para salir airoso en este mundo: no es espectacular; condena a la persona a un papel de actor. (Nótese que incluso los lenguajes verbales y escritos predominantes —sobre todo la publicidad, el periodismo y la historieta— no requieren mayor esfuerzo, penetran en el lector aún sin permiso y captan su mente evitando ser captados). Consecuentemente por parte de los individuos hay una resistencia a experimentar la poesía. Sucede que el ritmo del poema expresa cabalmente el ritmo de la sociedad. Comprender el poema contemporáneo, entrar en él, implica percibir la sociedad sin vestiduras. Es ver en el poema su tiempo enloquecido, las quiebras de su estructura, su falta de coherencia, la insuficiencia de su racionalidad, la endeblez de sus certezas, la mentira de sus palabras. Es ver, finalmente, la propia alienación. Resulta comprensible la resistencia psíquica ofrecida ante semejante tarea.

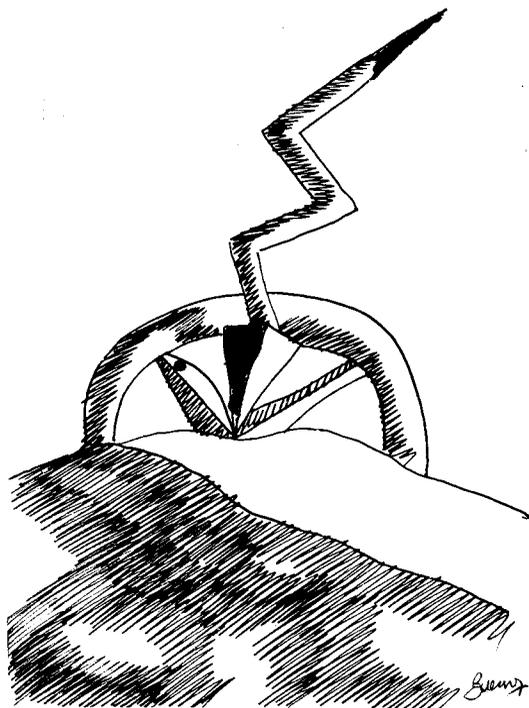
El desgarramiento entre poesía y sociedad se torna evidente sobre todo a partir del romanticismo. Hasta entonces los poetas, tomando partido por una u otra institución aparecían integrados al mundo en que vivían. A su vez el poema cumplía en el seno de la comunidad su función; aunque superara la estrechez de miras de la época, servía, era útil, podía ser usado como un instrumento. Hacia el siglo XIX hay un divorcio: el poema se vuelve irreconciliable con todas las instituciones, con la sociedad misma. La respuesta de la comunidad no deja de ser interesante: no le reconoce un

papel antagonico ni ningun otro. Sencillamente no lo reconoce, es decir, no le otorga un espacio donde existir. Hoy la poesia no existe para los dueños de la riqueza o del poder ni para las "clases medias" ni para las "masas" populares. Las consecuencias de esta inexistencia no dejan de ser graves. Respecto del poeta, su actividad no es ni puede ser una profesion o un trabajo: no se remunera, no se solicita; en cuanto necesita de su tiempo para sobrevivir debe dejar de ser poeta. Por su parte el poema no sirve para lucrar ni para difundir ideas: no se comercia, no se consume, no es un valor. Y, triste verdad, lo que no es un valor no tiene existencia real en este mundo.

Así, queda una categoría para abarcar este lugar común que va de boca en boca sin alcanzar existencia: lo imaginario. Hombres en soledad o pequeños grupos, sectas marginales, construyen la imagen de un mundo de palabras, cada uno una porción, y se nombran los guardianes de su memoria. Tienen lo que mostrar: los papeles, el archivo. Pero en cuanto reclaman conexión alguna con la realidad, en cuanto reivindican (gesto característico de las sectas) su superioridad personal o la grandeza de su obra, se equivocan: mistifican. El poeta existe, el poema existe —y no con más grandeza que lo demás— pero la poesía es (no fue ayer, no será, tal vez, mañana, pero es, al menos en este país) un ritual desdeñado. Estamos ante un mundo imaginario: lleno de objetos y guardianes (poemas y poetas), no está en ninguna parte salvo en la mente de quienes lo habitan.

La poesía argentina no existe como tal porque no se practica. En una sociedad antipoética es necesario que las cosas sean así. Que el poema no tenga un lugar funcional y se convierta en un fantasma. Que de la poesía se diga, con acierto, que es inútil y sin valor. Pero en una sociedad donde todo tiene su valor, donde todo es mercancía, lo gratuito cobra un especial significado: con sólo invertir el esquema llega el vacío temible y, tras él, la pregunta que hace temblar. ¿Cuál es el valor, cuál es la utilidad de una sociedad que niega carácter real a la experiencia de la poesía?

Los valores han sido trastocados (uso palabras de Nietzsche). La poesía, que existe para mí (que tiene existencia individual: que como práctica no existe), ha cuestionado la existencia del mundo, la calidad de su existencia. A partir de aquí no puedo sino reivindicar, con su carga de juego, locura y coraje, éste su peculiar sentido.



# LEONARDO SCOLNICK

## Poemas

Leonardo Scolnick nació en Avellaneda  
(Prov. de Buenos Aires) en 1956.  
Colaboró en publicaciones periódicas.

Costillares de avería  
con panza en pecho  
y múltiples genitales

son totalmente duramente  
enteros  
de proyectos y obras

suelen gemir de madres hipertróficas  
como Leda  
entre la oscuridad y las piernas  
de los manteles de hilo

costillares sus costillares  
puños que golpean los suyos

pero en el instante supremo  
cuando lo conseguido tan bizarramente  
baja  
con sus calzoncillitos floreados  
su tenaz lucha

Ay que esmerado se lo ve  
limpiando  
limpísimo  
frente al que es bueno  
el que tiene afecto a raudales  
el payaso sin horario

La vuelta al hogar

Florecen los osarios  
dignidad que nunca olvidada  
se disipa con el olor  
apretando la manita  
la niña de los ojos se sofoca

es la época en que priman  
el instinto de conservación  
de la

vida

de los

otros

acumulada  
la nuestra tantea en la oscuridad  
escurrirse

más cae  
en un lado de los dos  
¿qué es esta fiesta en que participamos?!

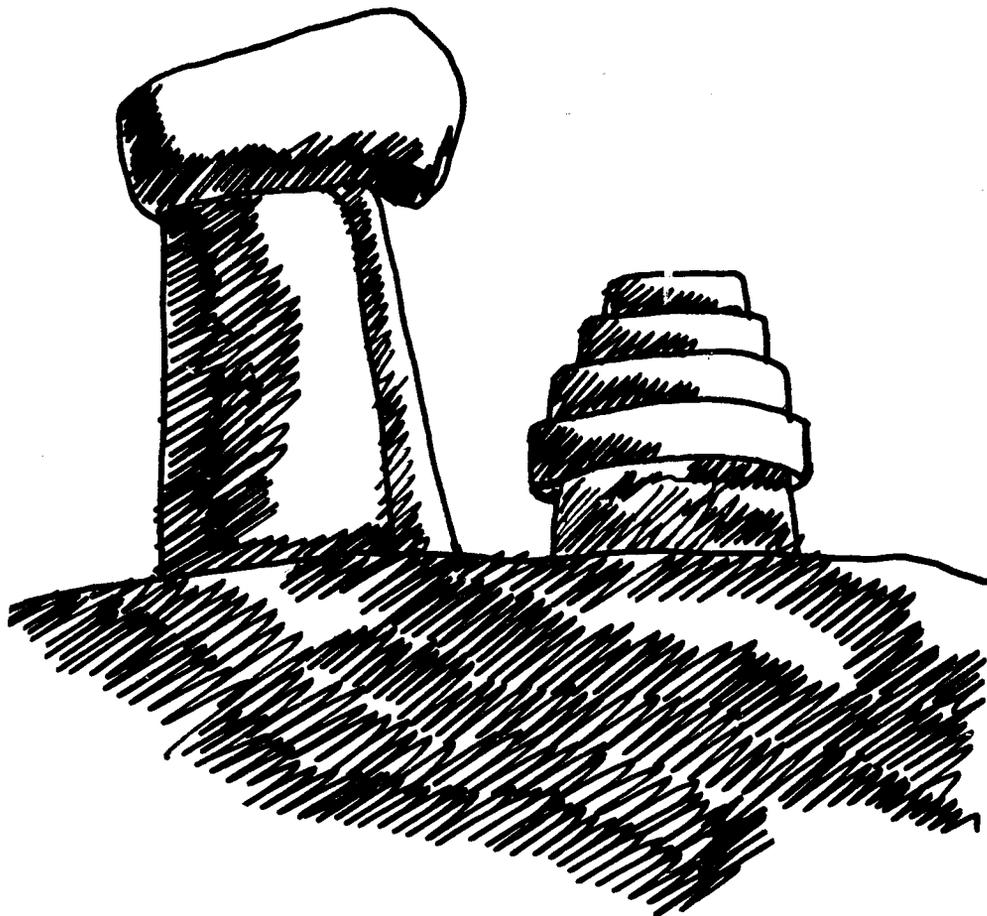
Oh agujita maloliente vientre peludo  
lustrosa la calva del masajista de Mussolini que toma vino  
derecho de tu concha  
azul es donde guardan el agujerito  
que no se puede mirar si doblaba sobre sí misma  
apreta el botón de la muñeca  
que soy yo  
y habla cosas raras monstruos padres que aparecen  
sueños donde se mezclan los juegos  
hay un juego que no hay que jugar

Se logra por repetición  
meter el coso por dentro  
en que está la cosa sagrada  
reducido el mundo a instancias de la altura  
jugamos a levantar el hueso y el músculo bestia rumiante  
empaca su lasitud de rubia desteñida  
brillo de nuestra edad  
fotos de la risa de la nena  
repite el concierto en menor que visto en verdad  
desafina. desafina

turba de estampidas  
digiere su canto y es que no se sigue  
hasta el duelo sino hasta el corazón de mi pecho  
blandos los colmillos de apretar hasta sangrar  
y ver el día como un trompeteo de claridad pujando  
por vaciar los ojos  
el miedo se sienta en una sillita de paja  
y se abraza a su cuerpo  
no quiere perdonar  
ni quiere levantar la palabra sobre el temblor  
agudos los colmillos que rompen la mandíbula  
realmente se puede decir, en verdad claro  
por supuesto

# ULTIMO REINO

La poesía argentina atraviesa una etapa que en los últimos tiempos poetas y críticos se han esforzado por definir. Cada uno ha utilizado una adjetivación acorde con su perspectiva crítica; aunque podríamos detenernos a analizar la significación de esos conceptos (su contenido real), preferimos utilizar una denominación que, momentáneamente, los englobe a todos y nos permita encarar metodológicamente el objeto de esta nota: es una etapa problemática, influenciada por el sacudón de los setenta y por una situación económico-política que, obviamente, afecta la práctica poética.



Estamos en presencia de una etapa en la que no existe una discusión teórica (práctica) real entre diferentes escuelas que se plantean los cómo, los por qué y los para qué de la poesía de hoy.

Ante la comprobación empírica de que no obstante existen algunos grupos que se autopostulan como variante real frente a este estado de cosas, creemos de vital importancia acercarse a ellos para conocer sus planteos y el material poético que producen y para elaborar una visión crítica de los mismos (ah! nuestros pies, los que necesitan suelo firme...).

Esta nota pretende ser un acercamiento a uno de esos grupos, el nucleado alrededor de la revista *Ultimo Reino*, que nace hacia 1979 en Buenos Aires de la unión de dos grupos anteriores, *Nosferatu*, cuyo órgano fue la revista del mismo nombre, y *El Sonido y la Furia* y que está integrado por Víctor Redondo, Mario Morales, Guillermo Roig, Mónica Tracey, Susana Villalba, Horacio Zabaljauregui, Jorge Zunino, María Julia de Ruschi Crespo, Enrique Ivaldi y Roberto Scrugli.

En el número 1 de la revista, al pie de un artículo de Maurice Blanchot sobre la joven poesía (de 1943), escribe Víctor Redondo, uno de sus directores: *"Creímos necesario rescatar este texto pues en él se plantean las cuestiones fundamentales para cualquier poeta, para reflexión sobre poesía de su tiempo y sobre su propia obra. Y especialmente para nosotros, el grupo que se nuclea alrededor de esta revista que retoma (reinventa) los aspectos fundamentales del Romanticismo, sobre todo del alemán, que es uno de los ULTIMOS REINOS, y, no obstante, se siente también vinculado a lo que Octavio Paz llamó la Tradición de la Ruptura.*

Se plantea así el eje central que vertebra la postura del grupo: retomar el Romanticismo, re-inventarlo. Y éste será también el eje de nuestro trabajo: ver de qué manera se retoma el discurso romántico y ver cuál es la poesía generada sobre la base de este discurso (\*).

Lo primero que llama la atención es la homogeneidad de temas, tratamientos y formas que los poemas muestran entre sí, pese a que algunos de los autores acentúan o relegan tal o cual aspecto en particular. Esta homogeneidad, en conocimiento

de que hay otros jóvenes poetas con la misma línea, sobre todo a partir del taller literario de Mario Morales, permitiría caracterizarlos como una tendencia dentro de la joven poesía argentina.

En las obras a las que se pudo acceder las formas, alejadas de cualquier riesgo experimental que pudiera abrir una pluralidad de lecturas, pretenden revelar estrictamente la especial cosmovisión romántica del grupo, actúan como recordación de cuál es el sustrato de ideas que se está utilizando. (Dejemos en claro que la división forma-contenido está forzada —contra natura— a los fines del análisis). Al igual que en los textos románticos del siglo XIX, predomina el tono elegíaco apoyado sobre un estricto sentido musical. Los poemas se construyen con abundancia de frases largas y con ausencia deliberada de dramatización (crecimiento, tensión y resolución final) lo que provoca en el discurso una sensación de monotonía. El lenguaje es cuidado; culto, de atmósferas densas y tono solemne, hay una marcada intención de sacralizarlo y a tal fin se emplean epítetos metafóricos (*"huellas temblorosas"*, *"enigma extraviado"*), las mayúsculas para dar gravedad a ciertas palabras (*"Tiniebla"*, *"Profecías"*, *"Poeta"*) y una amplia gama de figuras patéticas entre las que pueden mencionarse las exclamaciones (*"¡Sitial venerado/ sin nacimientos ni muertes!"*), los interrogantes retóricos (*"¿A quién exhortar hoy, sino a tí mismo?"*), los apóstrofes invocativos (*"Oh Señor en las alturas, ¡que tu tiniebla sea/este canto cristiano, ¡este canto pagano, ¡ esta alabanza del espíritu, ¡ este grito de la carne."*), las imprecaciones (*"báñate en la noche que escribes con los astros"*), para dar algunos ejemplos.

Todos estos recursos formales tienden al mismo objetivo: crear un clima romántico.

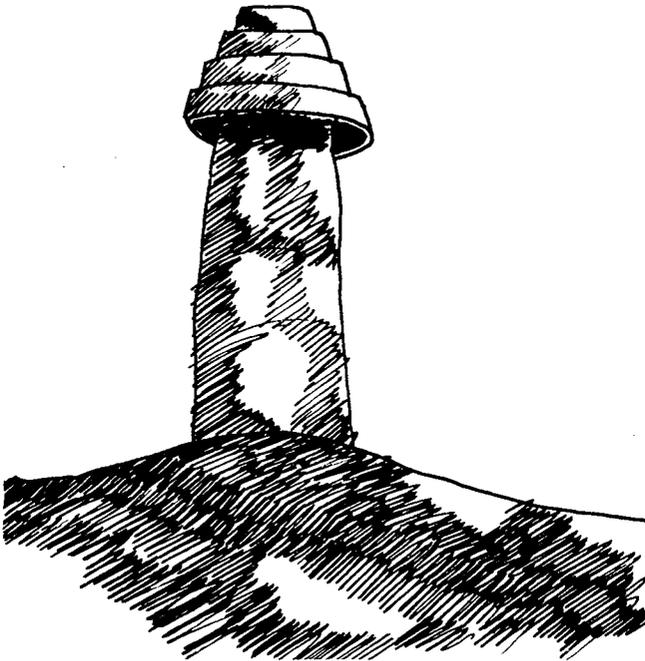
Por otro lado es notable cómo el campo específico de la realidad que "merece" ser tratado por la poesía ha sido reducido; y a límites precisos. En este sentido faltan referencias al mundo cotidiano y a su vez las palabras son tratadas en tal forma que pierden su connotación concreta y se mantienen exclusivamente en un plano de abstracción. Incluso los objetos tangibles que ellas nombran aparecen diluïdos: el procedimiento es otorgarles una función simbólica. Además, al desenvolverse

sobre un área reducida de la realidad, correlativamente, se emplea a un número limitado de palabras y un conjunto permanente de recursos retóricos, transformándose ambos, palabras y recursos, en convencionales.

Se llega así a la adopción de un código común. Este código contiene una simbología particular —tomada del modelo romántico— dentro de un ámbito de movimiento definido: se vuelve a la Noche y, cumpliendo el mismo papel a las Sombras, el Sueño, la Muerte. (*“Toda noche tiene su música oculta/es necesario crearse oídos para oírla”* *“Somos náufragos. Y por ahora/la noche vete”*, *“...vete, alas negras, sombra extraviada/vete, /o guárdate al abrigo de mi canto/pero calla”*, *“y el universo ha arrojado sobre tí/una sombra más terrible que la sombra...”*, *“En la muerte dentro, dentro de la muerte, /en esas costas doradas donde se levanta el misterio/de la palabra olvidada”*).

La noche de que nos hablan los poemas no es sentida como un elemento hostil, o al menos negativo, (hecho éste que se deja ver en otros poetas nuevos); por el contrario, existe como un refugio contra el mundo. Respecto de ella no se presenta ninguna otra opción y de esta manera se le otorga el “status” de ámbito voluntario, de noche elegida. La aceptación de lo nocturno parece ser consecuencia de un querer “no ver” el mundo de lo concreto, de haberse soslayado la vinculación afectiva con él; ésto explicaría el constante, persistente regodeo en el trato con lo obscuro que lo suplanta.

La noche de Ultimo Reino es el puente (roto) hacia un mundo de esencias imposible de alcanzar. Acorde con ésto el sentimiento de impotencia se constituye en la columna vertebral de estos poemas. La impotencia se manifiesta en un proceso de evasión en tres etapas: la primera es la desvinculación del propio cuerpo. (*“Si pudiéramos desprendernos por tan sólo un día de nuestro cuerpo/ abandonar todas las posibilidades, /reducirnos a un símbolo/en un espeso diluvio de comprensiones.”*) La segunda es la desvinculación del mundo material (*“Debemos huir me decías/hacia esas ciudades muertas, /donde el hombre ha olvidado que el mundo envejece”*, *“Partir, partir de este mundo que no merece ser conquistado. /Yo escribía entonces con la furia heroica/ del que no encuentra el peldaño*



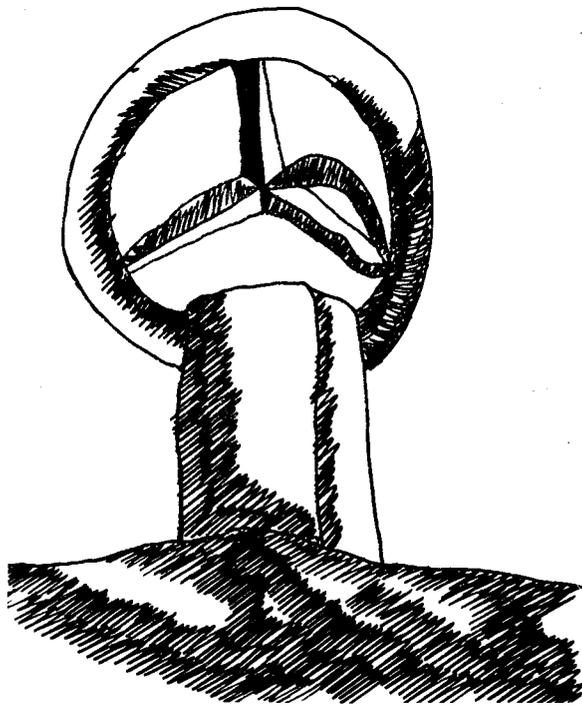
que falta para escapar de esta vida.”). La tercera, la negación de la circunstancia histórica (*“Oh poeta, ¿por qué esa indignación frente a la injusticia de este mundo?/tú estás dolorosamente vivo...”*).

Todos estos momentos configuran una actitud de fuga de la realidad que no soluciona la impotencia inicial porque el acceso al mundo “superior” —según se reconoce en los textos— está vedado. Entonces, el movimiento de la impotencia no se desarrolla en forma lineal sino que es un círculo que se cierra sin ofrecer salida, (*“y sólo y perdido seré el errante que por eternidades se lamenta/y golpearé vanamente las puertas de los crueles cerrojos”*) y provoca el desgarramiento interior de moverse en el filo que separa dos mundos con la aspiración de acceder a uno de ellos —las esencias— y sin poder concretarlo.

La tarea de escribir, para estos poetas, es vía de conocimiento. Al respecto se formula una hipótesis: que el verdadero saber existió en el pasado, en una especie de “edad de oro” y ahora, tras un incierto cataclismo, se halla desvirtuado (*“...reduciéndolo todo a cenizas de saliva,/exorcistas tan viejos como los Antiguos Padres/que nos robaron la sabiduría/que quemaron los descifrados mensajes/y nos ordenaron volver a comenzar”*. *“cortar el rabo generacional,/el eslabón que nos une a las razas que enfrentaron La Peste.”*).

La empresa es luchar contra el pensamiento racional para rescatar las verdaderas palabras que bajo su dominio se falsifican (*“Una vez más frente a frente. Pero, por única vez/mi cabeza lucha contra el cansancio de sus pensamientos/y está dispuesta a decir palabras irreparables./No es mucho más que una dulce y lenta borrachera/que ha quitado de las palabras el ropaje de las palabras/y ahora las palabras, pero no las palabras,/son palabras finalmente/y no aquellas.”*).

La misma lucha se emprende contra las “vanas ciencias” porque la racionalidad no permite al hombre unirse con la totalidad (*“pensamiento que se muerde la cola/y muere entre las estériles tierras sedientas”*). Esa idea de unión con el todo retoma también la de una especie de mística primigenia que habría degenerado a través de la acción de las religiones institucionalizadas (*“Tornaremos a las felices lágrimas/luego del falso vino de los tem-*



plos”, *“Tras las vastas paredes destinadas a oratorio/regresaba como traidor ese magro dios. Vastas, repetía, son las leyes para el pecar, una ciencia para la destrucción.”*). Al respecto es interesante el artículo de Blanchot reproducido en la revista, donde determina que la tendencia es volver a establecer la poesía en su *“carácter de ejercicio supremo del espíritu”*, que muchas veces se toca con el mundo religioso, pero que obviamente, por su afán adogmático, no puede atarse a él y lo trasciende.

Comienza diciendo *“Da la impresión de que la poesía está más ligada que nunca a una concepción mágica del arte”* y concluye catalogándola (lo que para nosotros es inaceptable) como un *“arte puro, mágico, destinado a cambiar el destino del hombre”*

Coherentemente con ésto la creación poética es autocreación de existencia para el poeta (*“Y he inventado la excusa de tu nombre/para inventarme uno propio”* *“Cantamos las respuestas para hallar las preguntas”*). Esto conlleva al aislamiento (... *“Y no teníamos/un cuerpo para ofrecer. Sólo*

*palabras, triste amigo/besando la brisa de los mares, una eterna soledad”*). El poeta se siente solo y habla para nadie (*“enciérrate entonces, y en la negrura que nada deja ver, en el cuarto que no tiene ventanas, en las paredes que no tienen color/ escribe*). También se siente un ser superior, aunque esta superioridad, que lo aleja de su cuerpo, del mundo y de los demás hombres es *“padecida”* (*“Oh poeta, ¡qué eco paralizante el de la vida en tu carne. ¡Ya no vives, ¡ya no amas, ¡eres sacrificio para la belleza/ y el nervio de la última palabra del génesis”*).

En el Nº 1 de la revista hay además varias hojas con poemas de Alfonso Sola González, poeta argentino de la promoción denominada *“neorromántica”*. Vista la afinidad que tiene con el grupo Ultimo Reino —que ellos mismos se encargan de reivindicar— es destacable que esta semejanza se extiende a otros miembros de dicha promoción (E. Bosco, el primer Jonquières, etc.). Es decir que se está repitiendo en la historia de la poesía argentina, cuatro décadas después, otro intento en el mismo sentido.

Apoye a la poesía argentina.  
Suscríbese a XUL.  
Cinco números \$ 20.000.—

Giros y cheques a nombre de  
Jorge Santiago Perednik,  
Casilla de Correo 179, Sucursal 53,  
(1453) Buenos Aires, Argentina.

# ARTCRIL

ACRILICO PARA ESCULTURA

## "HACIA DONDE"



**Obra del escultor Leo Vinci**

1er. premio del LXIX Salón Nacional  
de Artes Plásticas - 1980

Fue colada con **ARTCRIL**  
El nuevo elemento para escultura  
que produce



**PROTHOPLAST S. A. I. C.**

Distribuye **Artística Prata**  
**Rodríguez Peña 295 - Capital**

La gente de Ultimo Reino se reivindica retomando "los aspectos fundamentales del romanticismo" y podrían detectarse muchos factores que determinan esta actitud. El primordial parecería ser la situación extra-textual en que se sumerge la poesía de hoy, un panorama de asfixia que explicaría el silencio o la adaptación a través del escapismo (fenómeno reflejo al adoptado en nuestro país por las promociones neorrománticas de 1931 y 1940).

Pero descartado el silencio, ¿por qué, optando por la segunda alternativa, elegir justamente el romanticismo?

La aridez de la situación bien puede conducir a que muchos se nieguen a enfrentarla y se retrotraigan a una época en que las circunstancias eran más favorables. Intentar retomar el romanticismo después de un siglo y medio, cuando sus "formas" y "contenidos" han sido ya digeridos y aceptados, es volver a la Seguridad. O, lo que es lo mismo dicho en su propio código, volver a la Noche, a la Sombra, a la Muerte, al Sueño, a la Soledad.

Todo discurso está históricamente determinado; no es posible acomodar uno producido a principios del siglo XIX en el mundo de 1980. No sin que cambie de signo y se convierta en algo opuesto en su funcionalidad.

Darío, por ejemplo, al elaborar la matriz de ideas del modernismo, volvió sobre muchas formas anteriores como el *art nouveau* o los clásicos; pero para retomarlos desde otra perspectiva, para utilizarlos como combustible en la formación de una cosmovisión nueva. Creó.

La manera en que los textos que tuvimos ocasión de leer retoman el romanticismo —conocida la evolución de este movimiento desde su nacimiento renovador hasta su ocaso como poética establecida— nos lleva a preguntarnos en qué sentido no es equívoca la afirmación de Ultimo Reino de integrar una "Tradición de la Ruptura", y hasta dónde la "reinención" del romanticismo que erigen en bandera no es sino una nueva restauración.

(\*) Para esta nota se han tomado como textos de análisis los incluidos en el Nº 1 de Ultimo Reino, poemas inéditos facilitados por Susana Villalba, Víctor Redondo y Guillermo Roig y el libro *Noches* de Jorge Zunino.

## VICTOR REDONDO

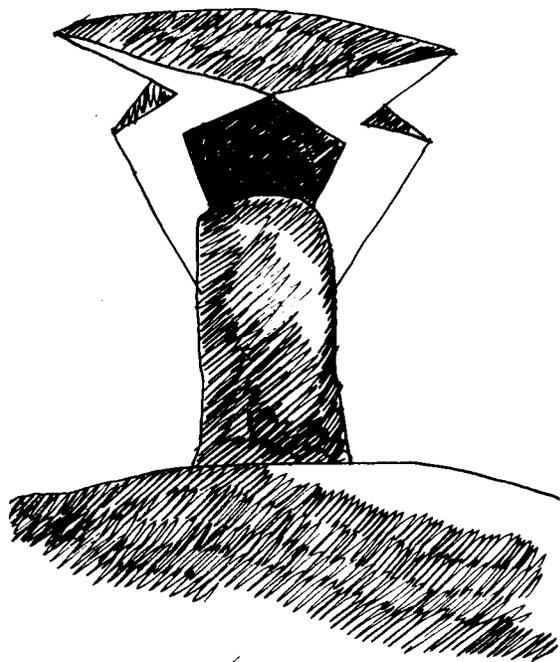
### POEMA

Finalmente supimos que la paz era una metáfora de la ausencia.  
Que las palabras no dejarían de cruzarse sobre los cuerpos  
cuando el amor estableciera sus colonias. Los libros,  
portadas de la inmensa noche,  
traducción del magro río de la vida en su cauce solitario,  
acompañando las mismas palabras: dejar dicho  
"Trabajo, trabajo", mi pequeño arte reducido a mutilaciones,  
trozos del tiempo arrebatados a la idea de eternidad,  
no la eternidad, las marcas de la antigua pintura en la oscura tela  
sobre estas nuevas e incesantes creaciones.

¿Qué otra pacífica vida sino el fuego? ¿Qué otra vida?

Tras los vidrios hay quienes luchan por óperas descifrables,  
pero hay otro canto. Tras quien dice sus palabras orgulloso  
otro dicta la forma y el contenido, otro,  
uno mismo en la misma noche, repite incesantemente  
la lujuriosa victoria de estar vivo y proseguir.

¿Por qué temer a demasiadas palabras?



¿Temer al arte de la vida?

¿Por qué temer enfrentarse a un ser imperfecto  
y a su lucha contra los topos uranos de la mente  
a pie descalzo bajo todos los soles invisibles  
si está ahí y sus blasfemias  
son su vida, y no el final de un libro de vanas ciencias?

Siempre la forma bajo su arte de reliquias piadosas  
siempre la tarea de ir abriendo las ramas  
hasta la savia central que canta ¿y qué  
si nadie nadie? ¿y cuánto bajo qué leyes del monte de piedad más absurdo?

Cisnes y blancas formaciones,  
emblemas de fascinación: perros callejeros de disfraz sublime  
atados a lo que aparece y desaparece  
antes que el ojo pueda fijar su sentencia.

Porque si esta vida se acaba, si se rompen los vasos delirantes del inextinguible sabor  
ninguna ley reveerá sus causas, ninguna cadena se romperá hace mucho tiempo  
y solo y perdido seré el errante que por eternidades se lamenta  
y golpearé vanamente las puertas de los crueles cerrojos  
y cruel como la impotencia  
contaré mis pasos, mis pasos,  
los únicos testigos de la vida que permanece y es eterna  
pero que ya no tendrá ninguna importancia.

## GUILLERMO ROIG

### POEMA III

A veces, casi siempre, lo mejor sería callar.  
No dimitir ante esos signos incomprensibles.  
No hablar, como con vidrios bajo la lengua.  
Si pudiéramos desprendernos por tan solo un día de nuestro cuerpo,  
abandonar todas las posibilidades,  
reducirnos a un símbolo  
en un espeso diluvio de comprensiones.  
Pero soy hablado y actuado desde pirámides de intuiciones,  
paredes que bajan hasta tocar, hundir, estallar,  
bendecir nuestros sentidos.  
Ah ! he aquí el salto hacia la alegría,  
la punta de la ola, la cima de la montaña,  
el brillo de dos ojos, y luego,  
el descenso hacia los escorpiones,  
lugar que no domino, teatro de sombras,  
donde bien sé que hay otros cadáveres esperando.  
Me sulfuro, estoy en contra de todos mis pensamientos,  
tengo una infinita capacidad de explotación de mi alma,  
mi alma, esa palabra mal usada,  
la cotidiana insatisfacción con que recibo  
a cada uno de mis gestos, las promesas del hastío,  
los diez mil diablos y látigos del amor.

Un crimen rápido, volver la cabeza  
y encontrarnos frente a frente con hombres como nosotros,  
seres que gesticulan ante lo desconocido  
reduciéndolo todo a cenizas de saliva,  
exorcistas tan viejos como los Antiguos Padres  
que nos robaron la sabiduría,  
que quemaron los descifrados mensajes  
y nos ordenaron volver a comenzar.

Pero nosotros, ¿qué elegimos?  
Aún creemos en la Gran Caída del Tiempo.  
En la Irrecuperabilidad del Espíritu.  
En santificaciones callejeras.  
A eso llamamos señales desesperadas.  
Al fondo de la materia del sufrimiento.

Damos al dolor nombres de persona o posiciones de batalla.  
Sentidos atrofiados, almanaques de locos.  
Fuego contra fuego que no se encuentra que no da calor,  
como cuando caemos en la tentación de escondernos  
tras la puerta abierta, tras el primer llanto  
que no sea el nuestro,  
camuflarnos siempre,  
cortar el rabo generacional,  
el eslabón que nos une a las razas que enfrentaron La Peste.  
El descubrimiento de la desesperación.  
Nunca encontramos nada ni a nadie,  
corregimos la dirección de las miradas,  
cambiamos de lugar las manos,  
hablamos, pedimos, rogamos, invocamos,  
a divinidades sin huesos, a gritos sin carne,  
fiebre en el pulso, terremoto en el caudal de la lucidez,  
horarios, horarios desiertos como las pinturas en las cavernas.  
Como la mayoría de los pájaros, no sabemos volar.

¿Qué maléficas afirmaciones dieron su savia  
para estas existencias exiliadas de la inmortalidad?  
Y cómo poder decir más simplemente todo lo que sufrimos,  
cómo no compararnos con monstruos de piernas mutiladas,  
con lágrimas de nicotina, rostros desteñidos,  
dudas acerca del Incendio.  
Ese choque original, ese vacío en las venas,  
ejércitos de preguntas, estupidez de los ensayos.

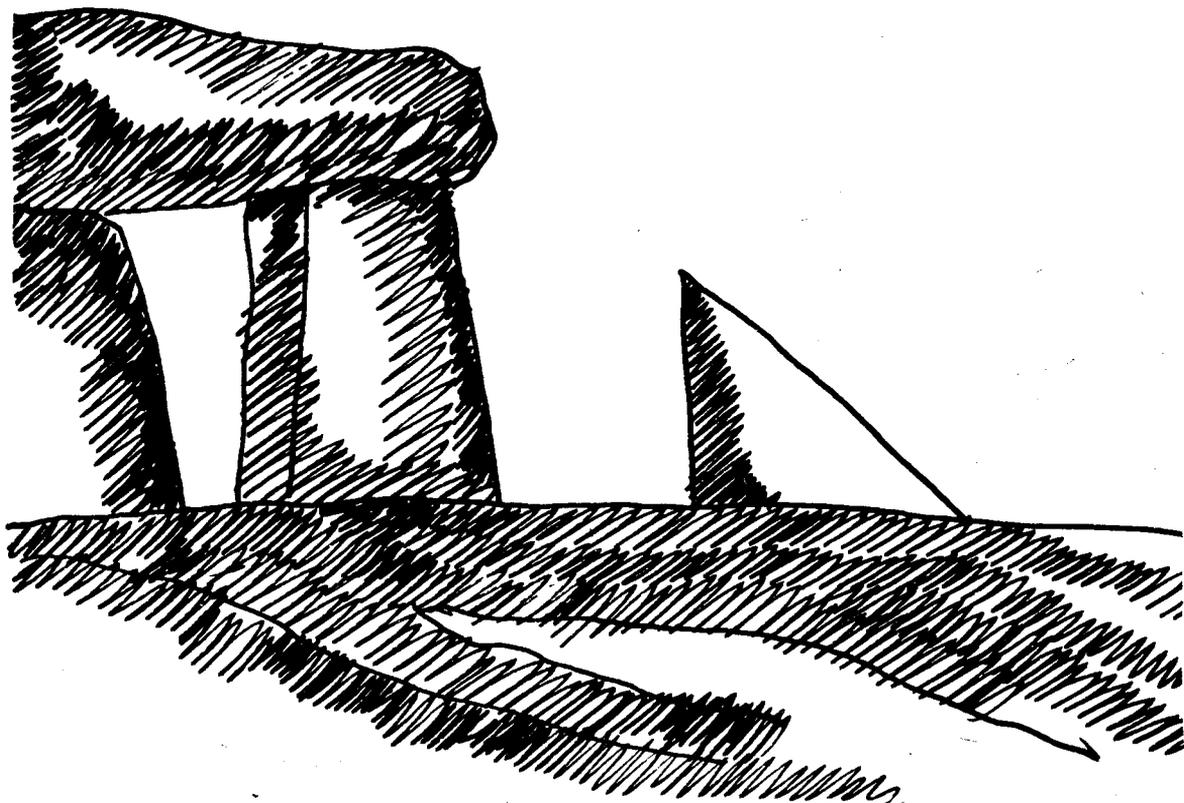
No, no proclamemos que éstas son las últimas conclusiones.  
Respiremos. Démonos oportunidades de piedra.  
Rasquemos las calaveras sin esperar nada.  
Este es el principio y éste es el fin.  
Es la horadación de la vergüenza de estar vivos  
sin conocer otros mundos,  
el aquelarre de los sueños,  
la soledad escrita, escuchada, transformada  
en aliento fronterizo.

Nos faltan esos mundos donde llegaremos con lógicas de trapo,  
con lógicas de cuánto tiempo seguir ocultando  
lo que nos han robado,  
sin dejar de lanzar al sol  
nuestras venganzas.

Susana Villalba

POEMA  
(Segunda Parte)

Pero errantes  
como las almas errantes  
que acechan la vida desde las sombras  
en un camino infinito  
donde la palabra ilumina nuestros pasos  
pero no el camino



donde toda nuestra vida, nuestro canto  
ha sido esta piedra que continúa el camino  
desde aquí  
contempla esa ciudad envuelta en el crepúsculo  
ni el sonido de las campanas  
sacude su sueño eterno.

Qué humana lámpara aniquilaría la noche  
qué luz divina caería sobre su propia sombra  
esa luz, como tu palabra,  
que has arrojado para iluminar el universo  
y el universo ha arrojado sobre tí  
una sombra más terrible que la sombra  
el universo se ha revelado luminoso y sombrío  
esa luz que se presenta ante tí  
arrebata de tí  
ensombrecido y taciturno  
te entregas al terror  
desposeído  
las campanas llaman a oración.

Debo dejar estas tierras  
agotadas ya por mi contemplación  
bates tus alas  
es el momento de partir..

Pero en nombre de qué reinos bienes a buscarme  
y en nombre de qué falsas aldeas huyo de tí  
qué podría temer  
si el hálito negro que sopla en mis recuerdos  
apagaría las lámparas  
si consumado ya el acto que nos arroja definitivamente a las sombras  
si bautizada con el vino sagrado  
la sed de una embriaguez anterior  
sólo ante tus ojos como la visión del agua, no hubo sed  
no hubo sed ni agua en el éxtasis.  
Ah, mi terror, eres bello como la noche  
como esa única noche en que nos hemos amado  
y la luz ha sido de nuestra comunión  
es entonces que debimos entrar en la muerte  
después  
el recuerdo dejaba en nuestros pasos  
una huella de ausencia.

**quarry**<sup>®</sup>

***il peccato originale***

XUL

