

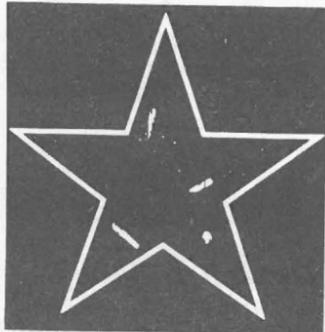
11  
información  
creación  
ensayo

# POESÍA

Periódico  
trimestral.  
Verano  
de 1988/89.

“En cuanto a los movimientos de vanguardia me pregunté más de una vez qué virus podría haber provocado su extinción. ¿Es que la máquina social ha incorporado, no ya tal o cual vanguardia, sino el gesto vanguardista en sí?” A esta espantosa duda trata de responder Daniel Freidemberg en su columna en la página 2.

## Renzi: la poesía de lo visible



Textos de Bayley, Saer y Santana, página 26.

# HD

Un largo, extraordinario poema de Hilda Doolittle, dedicado a Sigmund Freud. Página 29



## Osip Mandelstam



Algunos de los cientos de poemas escritos por Mandelstam en su exilio en Siberia, y guardados durante años sólo en la memoria de su mujer. Página 28.



Apollinaire en el hospital, herido en la Primera Guerra Mundial

## LAS TETAS DE TIRESIAS

Apollinaire inédito

Guillaume Apollinaire (Roma 1880 - París 1918), el incansable y dulce Apollinaire que fue el mentor de Dadá, del cubismo y el surrealismo, escribió, además de poesía y todos los demás géneros imaginables, tres obras de teatro. “Las tetas de Tiresias” fue una de ellas: sus protagonistas eran Teresa, que se cansa de ser mu-

jer y se libra de sus tetas para transformarse en una suerte de nuevo Ubú, y el pueblo de Zanzíbar, un lugar tan imaginario como la Polonia de Alfred Jarry. Estrenada en 1917 con escenografía de Serge Férat y reestrenada más tarde como ópera con vestuario de Picasso, “Las tetas...” estaban hasta hoy inéditas en castellano.

## DOSSIER POESIA BUENOS AIRES



Raúl Gustavo Aguirre

Entre 1950 y 1960, y a lo largo de 30 números, la revista *Poesía Buenos Aires* parece llenar el espacio poético de la década. Moviéndose entre la exaltación de la figura negra, destructiva del poeta, por un lado, y la confianza en el hombre y el porvenir, por otro, la revista vive en una tensión que no resuelve y de la que, de alguna manera, no es consciente; más clara le resulta su carácter de opción entre la cultura oficial

del peronismo y la que en 1955 se transformará en cultura oficial de la Libertadora. ¿Qué balance se puede hacer hoy de una revista-movimiento como *Poesía Buenos Aires*? ¿Es posible algo más que la mirada blanda del recuerdo o el duro desdén ante cuestiones que hoy parecen tan lejanas? Este dossier supone que sí, y que ni el mito ni el olvido sirven para hacer el “vivaz presente” que canta Mallarmé. Es en interés por el presente, entonces, que fueron convocados tanto los protagonistas como los contemporáneos -cercaos o no a la revista- a repensar aquella remota vanguardia de los 50; artículos de Jorge Fondevrider y Daniel Freidemberg, una breve selección de poemas de los integrantes de *Poesía Buenos Aires*, una miscelánea de notas aparecidas en la revista y tres reportajes a Raúl Gustavo Aguirre, su director a lo largo de la década, inéditos, completan el dossier. Págs. 13 a 24.

De izq. a der.: Casasbellas, Carrol, Aguirre, Alonso, Espiro. En *Corrientes* al 700, frente al “Palacio do Cafe”, algún fin de semana 1952 ó 1953.



## Libros de Tierra Firme

Colección de poesía  
"Todos bailan"  
dirigida por  
José Luis Mangieri

## LEONIDAS LAMBORGHINI OBRAS COMPLETAS

1. El solicitante descolocado
- Las patas en las fuentes
- La Estatua de la Libertad
- 10 Escenas del Paciente
2. Partitas
3. Episodios
4. Circus
5. La Canción de Buenos Aires (Inéditos escritos en México, 1985/1988)
- La Canción de Buenos Aires
- El Jardín de los Poetas
- La Ovejada
- Personaje en Penehouse
- Estanislao del Mate
- El Triunfo del Tenis
- Moza - El Paseo
- Inferno

Andrés Fidalgo  
APROXIMACIONES A LA POESIA  
(2ª ed.)

Gerardo Gambolini  
ATILA Y OTROS POEMAS

María Negroni  
LA VIDA EN BAD LAND

Mirha Defilpo  
MATICES

Luis Luchi  
JARDIN ZOOLOGICO

Roberto Santoro  
INFORME SOBRE SANTORO  
(Antología)

Miguel Angel Bustos  
DESPEDIDA DE LOS ANGELES  
(Antología)

Fernando D'Amén  
DAGUERROTPO EN SEPIA

Graciela Perosio  
LA VARITA DEL MAGO

Ramón Plaza  
LIBRO DE LAS FOGATAS

Alberto Pipino  
REVERSOS DEL AHOGADO

Horacio Salas  
ANTOLOGIA

Héctor Miguel Angeli  
MATAR A UN HOMBRE

Héctor Yánover  
AJUSTE DE CUENTAS

Joaquín Giannuzzi  
VIOLIN OBLIGADO

Susana Cerdá  
SOLIA

Alberto Vanasco  
TODOS LOS POEMAS

Ricardo Zelarrayán  
ROÑA CRIOLLA

Alberto Szpunberg  
APUNTES

Raúl González Tuñón  
TODOS BAILAN

Helder-Prieto  
ANTOLOGIA ROSARINA  
EL LAGRIMAL TRIFULCA  
LA CACHIMBA

Víctor Redondo  
POEMAS A LA MAGA/ HOME-  
NAJES

Antología  
ULTIMO REINO

Hilda Rais  
BELVEDERE

## Sumario

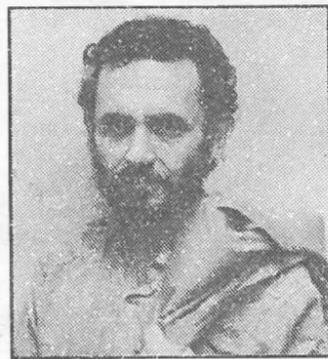
Todos bailan, la columna de Daniel Freidemberg	2
Susana Thénon: Maquillando el caos, reportaje de Mirta Rosenberg y Diana Bellessi	3
Señores decentemente trajeados, por Susana Thénon	4
Guillaume Apollinaire: "Las tetas de Tiresias", traducción y notas de Jorge Fondebrider	5
Anocheche, por Fernando Toloza / Utilidad de diciembre, por Roberto Picciotto	11
Restos, por Ricardo Zelarrayán / Después de la lluvia, por Raquel Sinelli	12
<b>DOSSIER PBA</b>	
Presentación, por Jorge Fondebrider	13
38 años después	14
Los contemporáneos hablan de Poesía Buenos Aires	17
Los poetas de Poesía Buenos Aires, por Raúl Gustavo Aguirre, Wolf Roitman, Jorge Enrique Móbili, Edgar Bayley, Nicolás Espiro y Rodolfo Alonso	20
27 notas al pie de un mito, por Daniel Freidemberg	22
Miscelánea de textos de Poesía Buenos Aires	23
Raúl Gustavo Aguirre: Tres reportajes	24
<b>Página de artista, por Juan Pablo Renzi; textos de Juan José Saer, Edgar Bayley y Raúl Santana</b>	
Osip Mandelstam: "Poemas de Voronezh", traducción de Irina Bodgashevski	28
H.D.: "El maestro", traducción de Mirta Rosenberg y Diana Bellessi	29
<b>Crítica</b>	31
El nombre de Trilce, por Martín Prieto y D. G. Helder	33
El rencoroso, la columna de D. G. Helder	34
Agenda	35

DIARIO DE POESIA: RNPI Nº 48527. Distribuidora en Capital: Macchi y Cía. Carlos Calvo 2426, Bs. As. Interior: SADYE S.A.C.I.F. Belgrano 355, Bs. As. Compuesta en Arbol Alto, Uruguay 252, 1º 6', 45-4791, e impresa en Talleres Gráficos Carbet, La Rosa 1080, Adrogué.

Suscripciones en el exterior. (No válido en la Argentina.) En España: Pts. 3.000. Otros países: u\$s 25 (cheques en pesetas o dólares a la orden de Daniel Samoilovich).

DIARIO DE LA POESIA recibe toda su correspondencia y giros en Bartolomé Mitre 2094, 1º (1039) Buenos Aires. Se acepta y agradece el envío de cartas, colaboraciones, poemas e información, comprometiéndose la lectura de las mismas, aunque no necesariamente su publicación ni el mantenimiento de correspondencia sobre ellas. Las cartas no deben superar las 20 líneas para ser publicadas en forma íntegra. Los artículos y columnas firmadas no comprometen la opinión del periódico. Tirada de esta edición: 5000 ejemplares. Números atrasados en venta al precio del último ejemplar en circulación.

## Todos bailan

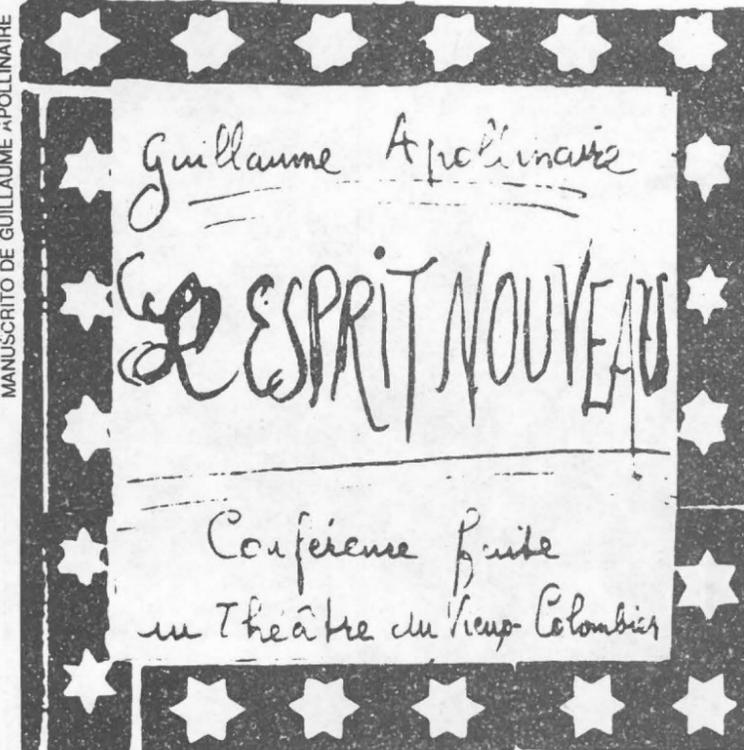


La columna de Daniel Freidemberg

La separación entre las dos fases —razoné— ya no existe: lo nuevo y provocador ingresa al museo y a los semanarios inmediatamente después de surgir, o antes. El poder ya no rechaza la transgresión y el cam-

**DESCONCIERTO:** Leyendo, en el número 33 de *Punto de vista*, un ensayo de Ricardo Forster, dos temas me hicieron suspender —por motivos distintos— la lectura e iniciar otra en el aire. Hablo de lecturas al margen, anotaciones mentales, suscitadas sobre todo por el rescate que ahí se hace de la conciencia romántica y por una extensa reflexión sobre las vanguardias y la dialéctica interna que las lleva a morir cuando triunfan: el pasaje, quiero decir, de un primer momento "heroico", festivo y rupturista, a otro de adaptación, en el que el movimiento es institucionalizado y entra cómodo en la Academia y el mercado.

Forster marca la posibilidad de un romanticismo ya no melancólico, nostálgico o ingenuo sino como fuerza crítico-negativa ante un pensamiento que,



MANUSCRITO DE GUILLAUME APOLLINAIRE

sustentado en el futuro, hace del presente un lugar de muerte en vida, o simplemente de muerte. Desde esa actitud —pensé— estaba escrito "Un romanticismo sin sujeto" (comentario a la *Antología* de Último Reino en *Diario de Poesía* número 8) y a eso se refería su autor cuando proponía una "poética de la resistencia". Es decir, a algo menos circunstancial que —como entendieron algunos— las acciones que un grupo de poetas puede instrumentar para expresar una posición política determinada.

En cuanto a los movimientos de vanguardia: me pregunté más de una vez qué virus podría haber provocado su extinción, fenómeno del que tengo noción más por intuición —o porque lo leí en alguna parte— que por otra cosa. "Todo ha sido probado y ya no queda qué probar", me decía, y no me parecía suficiente. "Todo ha sido destruido y no queda qué destruir", tampoco. Lo que se me dibujó en la mente leyendo a Forster, en cambio, es esto: un movimiento —cubismo o surrealismo, digamos— es asimilado y después viene otro a atacarlo, que también se asimila hasta que la cadena se corta de puro gastada: lo que la máquina social ha incorporado ahora no es tal o cual vanguardia sino el gesto vanguardista en sí.

bio estéticos sino los promueve, porque los necesita (esto está emparentado con la necesidad empresaria de producir nuevos modelos para superar a la competencia), a la vez que gran parte de lo que las vanguardias creyeron aniquilar demuestra que pudo subsistir o retorna, como ciertos indeseables recuerdos de la infancia, a perturbar el sueño. Si se lo mira bien, no tiene por qué ser motivo de lamentos: ahora conocemos los límites, sabemos a qué atenernos. Mantener una actitud crítica, creadora, simplemente, ya no pasa por renovar o destruir, pero el desconcierto es el clima que respiran los intelectuales porque nuestro cerebro se ha acostumbrado a creer —nos lo ensañaron la Universidad, la historia en fascículos de la literatura y las antologías— en términos de evolución y de finalidad histórica. Escribimos, pensamos en escribir, dentro de un sistema de mandatos que impone la guerra y la sorpresa.

¿Será ese desconcierto lo que llamamos "posmodernidad"? Prefiero obviar esa palabra, porque me faltan lecturas sobre el tema, porque —de tanto que la menean otros que leyeron menos que yo— perdería espacio en precisiones y porque me tiene harto.

Me importa esto: las vanguardias se fueron con su banda colorida y ruidosa, como en los finales de Fellini, entre restos de una civilización aburrida, hacia el crepúsculo, dejándonos solos en la madrugada y huérfanos, a solas con nuestra libertad y con la capacidad de crear que tal vez tengamos. Puede gustarnos o no, pero la realidad no pregunta por nuestras preferencias. Es posible también basar ahí, los que quieran hacerlo, una ideología de la indiferencia y la trivialidad: son los más asustados. Tanto como quienes, defendiendo la respetable necesidad de preservar un fervor —utopía, dicen— rehúsan ver reflejada su propia imagen en el desconcierto, imaginan que hoy es anteayer, simulan —o lo creen— que siguen combatiendo como guerreros fantasmas en epopeyas que ya son leyendas, historias para recordar con ternura en las noches frías.

El Nº 12 aparece el  
30 de marzo  
de 1989  
Reportaje a  
Hugo Gola  
Dossier Raymond  
Carver

DIARIO DE  
**POESÍA**

Año 3, Nº 11 - Diciembre, 1988

Director  
Daniel Samoilovich

Director de Arte  
Juan Pablo Renzi

Secretario de Redacción  
Jorge Fondebrider

Consejo de Redacción  
Jorge Ricardo Aulicino,  
Diana Bellessi, Daniel Freidemberg y Ricardo Ibarlucía (en Buenos Aires);  
D.G. Helder, Martín Prieto y Mirta Rosenberg (en Rosario) y Elvio E. Gandolfo (en Montevideo).

Diagramación  
Carlos Tirabassi

Colaboradores especiales:  
Rodolfo Alonso, María Negroni (Nueva York),  
Mimí Doretti, Pablo Bari,  
Oscar Taborda, Fernando Toloza y Víctor Pesce.

Publicidad  
Ana María Bovo

Secretaria  
Josefina Darriba

# Susana Thénon: Maquillando el caos

Susana Thénon, poeta y fotógrafa, autora de cinco libros (*Edad sin tregua*, *Habitante de la nada*, *De lugares extraños*, *Distancias*, *Ova completa*), conversó con *Diario de Poesía* en un ruidoso bar de Buenos Aires. En el diálogo, como en muchas páginas de su último libro, se mezclaron con sus reflexiones acerca de la poética todo tipo de sonidos y sentidos, exclamaciones y matices de la música urbana. Sin solemnidad ni engolamiento, Thénon habló del proceso de su propia producción evitando cualquier sacralización o mistificación —y por lo tanto todo estereotipo trivial— de la poesía. Los tres poemas que acompañan la entrevista son inéditos.

por Mirta Rosenberg y Diana Bellessi

**¿T**énés alguna sensación de pertenecer a un determinado grupo, tendencia o publicación dentro del ámbito de la poesía argentina?

—Yo tuve una pequeña revista junto con otros tres poetas que son Juan Carlos Martelli, Eduardo Romano y Alejandro Vignati: no podía haber cuatro personas más diferentes en este universo. Me acuerdo que no queríamos poner "dirigen", así que pusimos "coexisten". Duró cuatro números, una revista muy dura, muy pedante, muy áspere. Pero algunas cositas tratamos de hacer, es decir tratamos de divulgar y abrir el panorama. Salió por el sesenta y siete, y se llamaba *Agua Viva*. Por supuesto rápidamente apareció un editorial con algún comentario político, después otro y otro, y todos nos empezamos a abrir por desacuerdos, y terminó como termina siempre todo.

—Llevás hasta ahora cinco libros publicados, los dos primeros, *Edad sin tregua* y *Habitante de la nada*, prácticamente inconsequibles...

—Bueno, el primero es típicamente un primer libro, que yo durante mucho tiempo negué. Pero últimamente dejé de negarlo, para empezar porque me parece una tontería, y además, porque todo primer libro ya tiene algo de lo que vendrá después, sea peor o mejor, porque el segundo libro puede ser mucho peor que el primero. *Habitante de la nada*, sin embargo, me parece vinculado con el último. Es un libro de una dureza extrema, sólo que, a diferencia de *Ova completa*, allí, en vez de hacer, yo decía. El tercero, *De lugares extraños*, es completamente distinto: está mucho más dentro de lo que tradicionalmente se podría llamar la poesía lírica. Es un libro que amo profundamente y me envidio profundamente. Tal vez en algún momento pueda retornar a ese lugar. La poesía posterior ya es más dura. Aunque ese libro también tiene su ironía, que se desarrolló más tarde. Después de este tercer libro se produce un corte, un hiato, una suerte de precipicio... No temporal, porque a pesar del tiempo transcurrido entre la publicación de *De lugares extraños* (1967) y *Distancias*

(1984), el cuarto libro, yo empecé a escribir *Distancias* en 1968, lo que pasa es que no lo pude publicar hasta el '84. Lo que ocurrió fue que no lo consideraba terminado, y además,

empieza, con el mismo poema. Fue difícil terminarlo, saber cómo terminaba. No fue una solución fácil, sino que me di cuenta de que debía terminar así.

**E**n *Distancias* instalás un tipo de transgresión sintáctica que luego se mantiene en *Ova completa*, aunque con otra intencionalidad... En *Distancias* es un yo poético melancólico el responsable, y en *Ova completa* parece primar la ironía.

—Sí, en *Distancias* hay una transgresión de otro tipo: no me salgo de lo que llaman un "lenguaje alto", según me han dicho.

—¿Qué sería un "lenguaje alto"?

—Es lo que sería un lenguaje "culto", un lenguaje "medio". En cambio en *Ova* me pasó algo

critura, y empecé a preguntarme por qué no entraban y a sentir necesidad de que entraran. ¿Cómo? Escribiendo como Enrique Santos Discépolo, no. Porque él ya lo hizo maravillosamente. Entonces, abarcándolo todo: la formación universitaria, los años de latín y griego, los años de aprendizaje de hebreo, de alemán, que no niego, pero también todo lo que está detrás... ¿Qué pasa con la rea? ¿Y con la maleducada, con la angustiada, con la loca? ¿Qué pasa con la loca? ¿Dónde está? ¿Qué pasa con los locos? ¿Con una loca en medio de los locos? Y así salió el librejo éste... Cuando las preguntas no se responden, sobre todo a las personas muy jóvenes, y todos somos alguien muy joven en algunos momentos, se acaba con esa pregunta. Y ahí hay un ra-

las chancletas. Aunque siempre he escrito de varias maneras paralelamente. Ahora, por ejemplo, también me interesa recuperar la rima.

—¿Por qué?

—¿Por qué no? Se dejó de usar por una ley no escrita, por consenso. Pero cuando es necesaria, allí está la buena y vieja rima. Por ejemplo yo añoro mucho algo que nunca escribí, que es un soneto.

“¿Qué pasa con los locos?  
¿Con una loca en medio de los locos?  
En *Ova completa* trato de poner el caos bajo un pseudo-orden, que no es orden, sino caos maquillado.”

—Es difícil manejar la rima y que no sea un recurso fácil...

—Y que no te distraiga de lo que estás diciendo, porque otra cosa terrible es que nadie se fija en lo que está diciendo, ¡cuernos! Se están fijando en el discurso, en el recurso, en el doble curso y yo, además, cuando escriben algo sobre mí, a menudo... ¡no entiendo nada!

**N**ombrá modelos e influencias.

—Siempre han sido más o menos los mismos. Me gusta mucho Amelia Biaggioni. Hay un libro de ella que es una revolución. Se llama *Las cacerías*. También Rilke, Drummond de Andrade, muchos poetas brasileños y poetas italianos. Gatto, por ejemplo. Bueno, T. S. Eliot. Y Emily Dickinson, Edith Sitwell. Me olvidaba de Oliverio Girondo: me siento muy hermanada con él, no como influencia, porque lo que él hace lo hace con las palabras, no con la sintaxis. No la quiebra, no la toca. Hay dos libros de él que me interesan particularmente: desde luego, *En la marmédula*, pero hay otro soslayado, que es *Persuasión de los días*. Y está soslayado porque dice directamente las cosas...

Mozo: No le puedo traer vasos, señora, porque no hay agua.

Ruego que sea publicado, porque es verdad. No hay agua y tampoco hay aire. Setenta jarras y ningún vaso

¿Cuáles son tus lecturas preferidas?

—Leo novelas. Estoy siguiendo a Heinrich Böll con *Signo en la pág. 4*

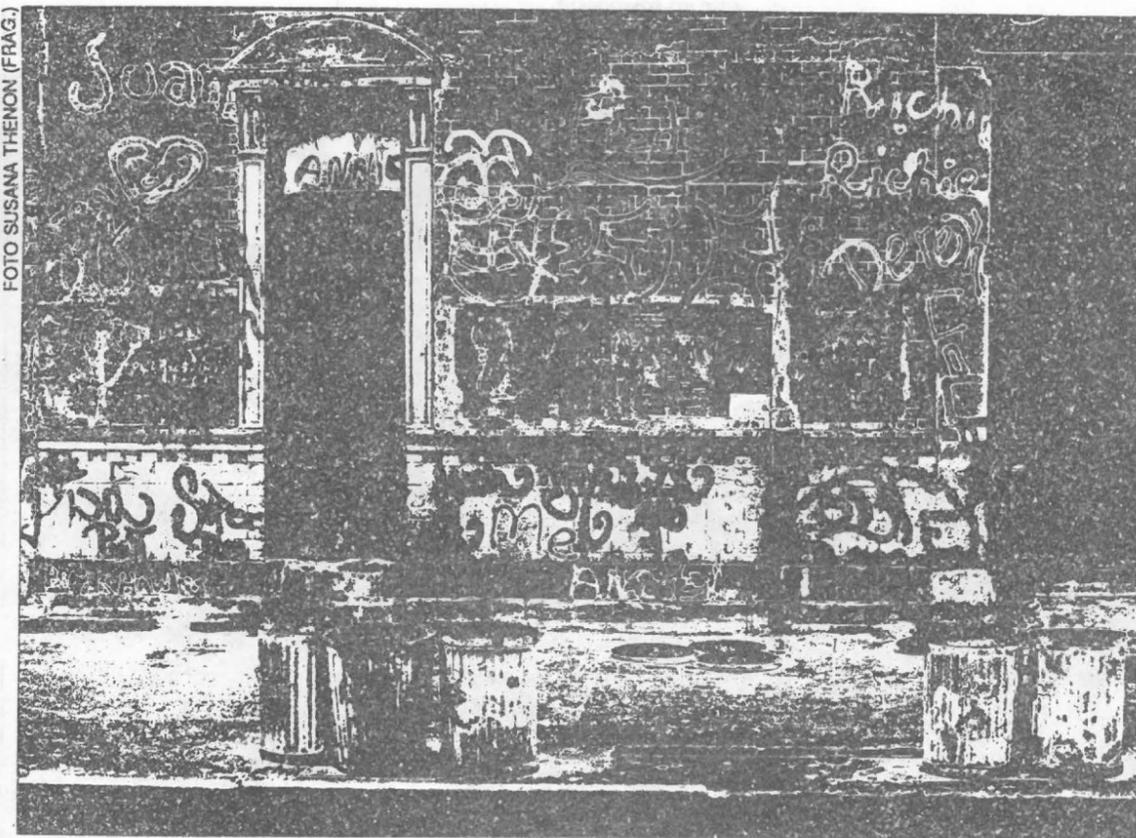


FOTO SUSANA THENON (FRAG.)

más o menos en el '71 empecé con la fotografía y ese entrecruzamiento demoró el proceso poético, pero yo sabía que iba a seguir. Para mí ese libro es el más importante, porque ahí revelo la distancia que hay entre uno y el otro, y entre uno y uno mismo, pero no temáticamente sino mediante la sintaxis. Es decir, en *Distancias* hay algo así como un desfase porque paso a la música: a la música no hay que entenderla, tiene una libertad diferente, no es como el lenguaje que sirve para otras muchas cosas además de servir para la poesía. *Distancias* es prácticamente una partitura.

—¿Una partitura de qué tipo de música?

—Fundamentalmente música contemporánea, como la de Luciano Berio, hasta cierto punto Stockhausen, Charles Yves... El sistema de pausas que hay en *Distancias*, por ejemplo, funciona como silencios musicales, las tipografías implican voces, ritmos. No en desmedro de lo que se dice, aunque está primero eso. No hay una cabal comprensión, ni yo misma la tenía cuando lo escribía, sino más bien una sensación. El libro termina como

a mí. *Ova* no es un libro cómico, como dicen algunas personas. Yo también me he matado de risa a veces escribiéndolo, pero sin ignorar los aspectos terribles así encubiertos.

—Suele suceder que un chiste, reelaborado, aparezca como tragedia, y si se lo vuelve a elaborar reaparezca como chiste pero con todo el enriquecimiento implícito en el trayecto...

—Sí, yo me he decidido hace mucho tiempo por el respeto al otro. Si el lector se divierte, avanti con los faroles... y a otra cosa. ¿Qué, me voy a poner a retar al lector? No, ya es demasiado. En *Distancias* dejé de dar órdenes... No es que las diera antes pero, claro, tenía algunas pretensiones: que cada cosa fuera considerada como yo creía que debía considerarse. Eso se acabó. Si no, no vale, es un juego muy tramposo y yo no juego, aunque se hable de juegos. En *Ova* se mezclan una serie de cosas que yo había dejado afuera, y vamos a admitirlo francamente, las había dejado afuera por prejuicio, por más que fuera inconsciente. De pronto entendí que había un montón de asuntos y modalidades que no entraban en mi es-

te inútil, el caos, un caos que puede sonreír, que puede llorar.

—Sin embargo, *Ova* es un libro muy riguroso, no parece para nada caótico, el uso de recursos se puede asociar a *Distancias*...

—Desde ese punto de vista, *Distancias* es más caótico, en *Ova* trato de poner el caos bajo un pseudo-orden, que no es orden ni es nada: es caos maquillado, desplazado. No puramente experimental, yo jamás publicaría un poema experimental, la cosa experimental me produce escalofríos. Si bien he escrito textos que suelen ser productos de laboratorio, los rompo o los guardo en la heladera, porque los considero simples materias primas, preparativos, ensayos, pero no son poemas.

**O**va, no obstante, tiene una voluntad mucho más abarcativa o integradora que *Distancias* y además, es menos hermético.

—Bueno, alguien me dijo una cosa muy graciosa: que *Distancias* se lee en coturnos y *Ova completa* en chancletas. Yo necesitaba profundizarla

Susana Thénon

## Señores decentemente trajeados

## COLOMBIA QUEDABA CERCA...

colombia quedaba cerca  
y estaba armada en cartón

"se erguía como enfrente de la quebrada de humahuaca,  
toda vacía -dijo la fulana que contaba mi sueño  
y que era yo- y entonces te paseabas entre los dólmenes  
y reconocías: aquí fue la batalla de trafalgar,  
esto es trafalgar square, allí están los muchachos  
de farabundo ¿los ves? en el café  
y aquello es  
que me despierto  
y no estoy como idiota  
sino que estoy idiota  
¡SSSSsss! que no me alcanzo  
dice: las cuatro y treinta y cuatro a.m.

imposible escribir  
yo me  
me le parezco a una borracha  
que le yerra a la cama  
y al sistema solar

no estoy borracha:  
sólo despierta

soñé algo más

mi padre había resucitado

## ¿QUIEN SOY YO...?

¿quién soy yo  
que me vuelvo alegoría?

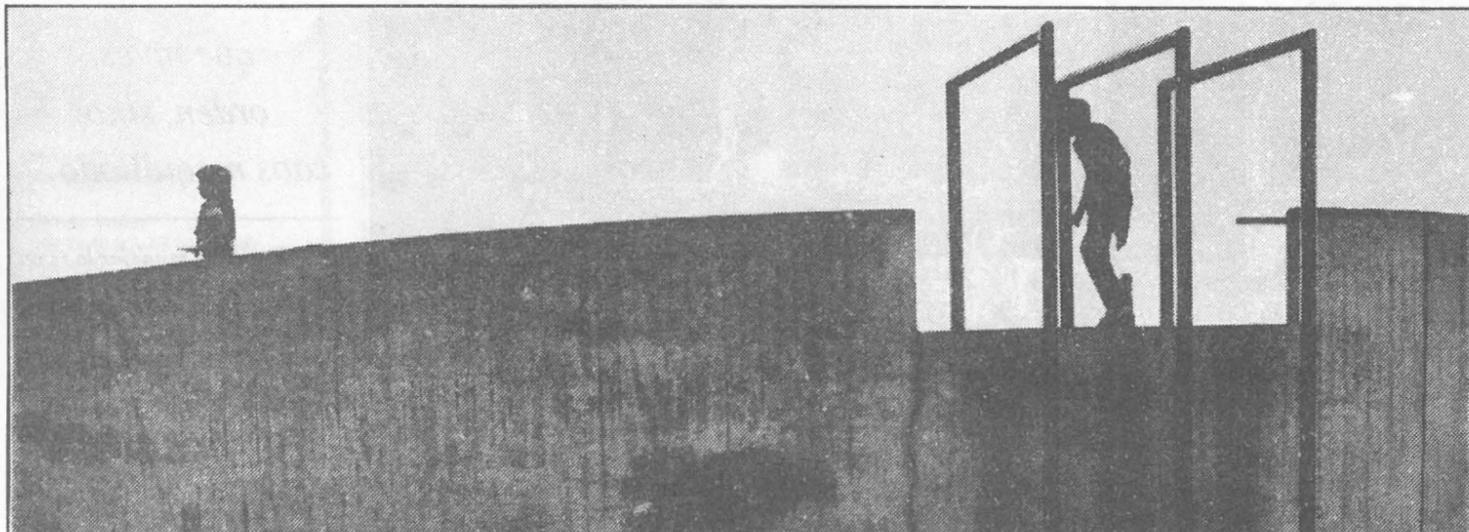
poesía  
que no eres tú  
y soy yo  
bajo este peplo de marmolería

curda  
curda  
y oleosa  
flaca  
y sin nombre  
y llena de adjetivo  
desverbada  
que vomito los mares  
que me engancho en los flecos del sonido

que no  
que no soy poesía  
pues nunca digo dulce melancolía  
aunque podría

que a lo mejor sos vos  
bajo un puente con niebla y physique du rôl  
como ordena la libertad de la poesía  
que no eres tú  
ni yo

FOTO SUSANA THENON (FRAG.)



para volver a pelearse con mi madre  
-cosa que consiguió sin esfuerzo-  
y supongo que se volvió a morir  
pero yo estooa en un aeropuerto  
con dos amigos que tironeaban de mi cartera  
entonces apareciste  
(sí, vos, y que la patria me lo demande)  
me guiñabas un ojo  
me decías: "vámonos pronto antes de que nos vean  
(eras vos) nos escondemos detrás de esa columna  
(vos) y con las manos juntas nos escapamos  
agachándonos igual que groucho"

sos vos  
y me he despertado  
y estoy llorando llena de mocos  
y no soy un bebé  
y "hay cosas peores"  
y sos vos  
y son las cuatro cuarenta y seis a.m.  
y andás por ahí  
y yo por aquí  
en una sisterna (si corrige la ese le pego un tiro)  
y no conozco este aeropuerto  
vuelvo a buscar la cartera  
que tironean mis dos amigos  
la recupero al instante  
pronuncio una frase inaudita  
serena  
celebérrima  
doy media vuelta a la carrera (¿cómo se hace?)  
para ir con vos

para siempre

me he despertado  
para siempre

## SEÑORES DECENTEMENTE TRAJEADOS

señores decentemente trajeados  
abadejos correctamente servidos  
mensajeros pulcramente uniformados  
ascensoristas levemente sentados  
(la sonda) (la  
la sonda) soles impecablemente orientados  
occidentados (su turno)  
pugilistas diestramente descerebrados  
prostitutas secretamente revirginadas  
cónsules polacamente sufridos  
(la sonda me) (de tango)  
(¿duele? ay ¿duele?)  
coreografías béjartmente adobadas  
belcebúes repentinamente ungidos  
reinas unpoquitamente jaqueadas  
(mala mala mala  
que no toma el jarabe  
que anda pensando en lo que no debe)  
poemas hábilmente enchapados  
poemas gerentemente apadrinados  
y poemas (la sonda) inevitablemente  
(su turno) desollados (su cuota)  
poemas (de unidad coronaria)  
como este (su turno) poemas (¿le duele aquí?)  
(¿y aquí?) (¿y aquí?) poemas

(Viene de la pág. 3)

gran fidelidad. Aunque ahora esoy leyendo y escribiendo poco debido a que estoy trabajando en fotografía muy intensamente para una muestra próxima. He sido gran lectora de novela policial. Suspense y misterio. Pero hago lecturas muy heterogéneas. Por ejemplo, acabo de leer un libro acerca de la simetría. No entiendo nada pero me fascina cómo es que en el Polo Norte cuando se desagota una bañera el agua va en un sentido y en el Polo Sur en otro. Son esas cosas que a mí me ponen los pelos de punta y de pronto de ahí salen poemas, disparates buenos o malos.

—Ya que nombraste la fotografía, sería bueno hablar de la relación que para vos existe entre los dos lenguajes, el de la poesía y el de la fotografía.

—Hice una primera exposición destinada a mostrar fotográficamente la poesía de Rilke. La intención, de hecho, no era ilustrar los poemas sino dar una versión.

"Publiquen lo  
que dijo el mozo.

Es cierto.

No hay agua,  
y tampoco  
hay aire."

—También tradujiste los poemas de Rilke al castellano...

—Sí, no me quedó otro remedio si quería que los poemas aparecieran en un castellano más universal, ante los dislates que encontré en las traducciones existentes. Después de todo, se puede pensar a la fotografía también como una traducción de la poesía, y viceversa. Son dos artes contrapuestas, sin embargo, porque el transcurso del tiempo en la fotografía es casi nulo, a diferencia del caso de la poesía, más emparentado con el de la música, ya que ambas deben necesariamente transcurrir en el tiempo.

**E**sa idea de parentesco que establecés entre poesía y música también resulta evidente en la manera en que lees públicamente tus propios poemas, con impostaciones, personajes, voces múltiples, recreaciones rítmicas, pausas dramáticas...

—En realidad no lo considero fundamental. Es nada más que mi versión de cómo se puede leer un poema mío. Si bien hay gente que dice lograr un mejor acceso mediante mi lectura en voz alta, yo creo que es mucho mejor que lo escrito llegue por el libro, porque así es más libre el lector. De todas maneras, para mí *Ova completa* significa también el rescate de cierto histrionismo, de cierto mimetismo que me caracterizó desde la infancia.

# Las tetas de Tiresias

**E**l prefacio de Apollinaire que acompaña a la primera edición indica que se trata de una obra de juventud, "ya que salvo el Prólogo y la última escena del segundo acto, que son de 1916, esta obra fue hecha en 1903, vale decir catorce años antes de que se la representara". Igualmente Apollinaire aclara que llamó a su texto "drama -que significa acción-" para establecer lo que lo separa de las comedias de costumbres, de las comedias dramáticas y de las ligeras, por entonces populares en el teatro francés. Asimismo, el autor da a entender que el adjetivo *surrealista* -en ese momento previo al surgimiento del movimiento impulsado por Breton, un neologismo- es intencionado porque rechaza limitarse a imitar la realidad a la manera de los fotógrafos, en una posible reacción contra el teatro realista. Apollinaire refiere que prefirió dar libre curso a su fantasía en lugar de escribir un drama de ideas "y halagar el gusto del público actual al que le agrada tener la ilusión de pensar". Por último, establece una serie de cuestiones: 1) el tema de la obra es la necesidad de repoblar Francia que, por el auge de "medios higiénicos", decrece en su tasa de natalidad, 2) no hay símbolos en su obra, "pero cada cual es libre de ver en ella todos los símbolos que se quiera y de desentrañar mil sentidos como en los oráculos sibilinos", 3) el Prólogo de la obra contiene los rasgos fundamentales del teatro que Apollinaire propone, 4) el verso que le conviene al teatro debe ser flexible, basado en el ritmo, en el tema y en la respiración; el

Guillaume Apollinaire (Roma 1880 - París 1918) escribió, además de poesía, ficción, crítica y prosa miscelánea, tres obras de teatro. "Las tetas de Tiresias" fue una de ellas; se estrenó el 24 de junio de 1917, a instancias de la revista *Sic*, en el Conservatoire René Maubel, con escenografía y vestuario del pintor Serge Férat. Un año más tarde este "drama surrealista en dos actos y un prólogo" fue publicado con dibujos de Serge Férat; hasta ahora, no había sido traducido al castellano.

Traducción y notas de Jorge Fondebrider

dramaturgo no desdeñará la rima, que puede agregar cierta belleza a lo patético y a lo cómico, sirviendo además para cerrar un acto, 5) la fantasía y la imaginación abren la puerta a infinitos recursos que permiten volver a la tradición y trascenderla.

Atendiendo al ideario que Apollinaire propone en su prefacio, la presente traducción es en verso. Se intenta un verso libre que se corresponda rítmicamente con el

del original. Asimismo, el verso libre intenta suplir los problemas planteados por la rima, presente en muchos de los fragmentos del original francés. En el mismo, se utiliza la rima para las canciones y para el cierre de actos y escenas. Sólo en unos pocos casos ha sido posible trasladar con cierta fidelidad la rima del francés al castellano. No obstante, en unas pocas oportunidades -Acto I, Escena octava y Acto II, Escena séptima- se ha intentado una recreación de los fragmentos rimados por entender que en ellos el sentido está dado por la rima y no por las palabras que los componen. Se han realizado, por lo tanto, ligeras modificaciones -nunca muy violentas- que quieren reflejar algo del espíritu que anima a Apollinaire en el original. En este punto, cabe agradecer a Mirta Rosenberg y a Daniel Samoilovich su valiosa colaboración.

Dado que el texto original carece de puntuación y sólo incluye mayúsculas al principio del verso, se ha seguido esa pauta en la traducción. Sin embargo, se han incluido signos de interrogación y algunas mayúsculas en mitad de verso en aquellos casos en los que la carencia de inversión para las frases interrogativas en castellano podía prestarse a ambigüedad o a contrasentido.

Para terminar, se ha preferido acompañar el texto que aquí se presenta con unas pocas notas que permitan aclarar algunas referencias que escapan a la comprensión del lector de nuestros días, así como los juegos de palabras y las bromas privadas.

Actores de "Las tetas de Tiresias" en trajes de escena: Presto, El Pueblo de Zanzibar y Lacouf



## Las tetas de Tiresias

### Personajes:

- El Director
- Teresa/Tiresias
- La Cartomante
- El Marido
- El Gendarme
- El Periodista Parisino
- El Hijo
- El Kiosko
- Lacouf
- Presto
- El pueblo de Zanzibar
- Una Dama
- Los Coros



La acción transcurre en el Zanzibar actual

## PROLOGO

Delante del telón bajo, el Director de la compañía, de traje, con un bastón como insignia de mando, sale del agujero del apuntador.

### ESCENA UNICA EL DIRECTOR DE LA COMPAÑIA

Aquí estoy otra vez entre ustedes  
Volví a encontrar a mi ardiente compañía  
También volví a encontrar un escenario  
Pero volví a encontrar con dolor  
El arte teatral sin grandeza sin virtud  
Que mataba las largas noches de antes de la guerra  
Arte calumniador y deletéreo  
Que mostraba el pecado no el redentor

Después vino el tiempo el tiempo de hombres  
Hice la guerra como todos

Fue en el tiempo en que estaba en la artillería  
Comandaba en el frente norte mi batería  
Una noche que en el cielo la mirada de las estrellas  
Palpitaba como la mirada de los recién nacidos  
Mil cohetes salidos de la trinchera adversa  
Despertaron de pronto a los cañones enemigos

Me acuerdo de eso como si hubiera ocurrido ayer

Oía las salidas pero no las llegadas  
Cuando desde el puesto de observación del artillero  
La trompeta vino a caballo para anunciarnos  
Que el sargento artillero, que apuntaba  
Allá sobre los resplandores de los cañones enemigos  
El triángulo de la mira, permitió saber  
Que el tamaño de esos cañones era tan grande  
Que ya no se escuchaba ningún estallido  
Y todos mis cañoneros atentos a sus puestos  
Anunciaron que las estrellas se apagaban una a una  
Después se oyeron grandes gritos entre todo el ejército

(Sigue en pág. 6)

(Viene de la pág 5)

### APAGAN LAS ESTRELLAS A CAÑONAZOS

Las estrellas morían en ese bello cielo de otoño  
Como la memoria se apaga en el cerebro  
De esos pobres viejos que tratan de recordar  
Allí estábamos muriendo la muerte de las estrellas  
Y en el frente tenebroso con lívidos resplandores  
Ya no sabíamos qué decir con desesperación

### INCLUSO ASESINARON LAS CONSTELACIONES

Pero una gran voz venida de un megáfono  
Cuyo pabellón salía  
De no sé qué unánime puesto de comando  
La voz del Capitán desconocido que nos salva siempre  
/ gritó

### YA ES TIEMPO DE VOLVER A ENCENDER LAS ESTRELLAS

Y sólo hubo un grito sobre el gran frente francés

### FUEGO A GRANEL

Los que servían a las armas se apresuraron  
Los que apuntan apuntaron  
Los tiradores tiraron  
Y los astros sublimes volvieron a encenderse uno tras otro  
Nuestros obuses inflamaron su ardor eterno  
La artillería enemiga callaba deslumbrada  
Por el centelleo de todas las estrellas

Esta es la historia de todas las estrellas

Y desde esa noche enciendo uno tras otro  
Todos los astros interiores que habían apagado

Aquí estoy entonces vuelto entre ustedes

Compañía no se impaciente

Les traigo una pieza cuya meta es reformar las  
/ costumbres

Se trata de niños en la familia  
Es un tema doméstico  
Por eso es tratado con tono familiar  
Los actores no adoptarán tono siniestro  
Apelarán simplemente a vuestro sentido común  
Y antes que nada procurarán divertirlos  
Para que bien dispuestos ustedes aprovechen  
Todas las enseñanzas contenidas en la pieza  
Y para que por todas partes el suelo se encienda con  
/ miradas de recién nacidos

Más numerosas todavía que los centelleos de estrellas

Oh franceses escuchen la lección de la guerra  
Y tengan hijos ustedes que apenas tienen

Se intenta aquí infundirle nuevo espíritu al teatro  
Una alegría una voluntuosidad una virtud  
Para reemplazar ese pesimismo viejo que ya tiene más de  
/ un siglo

Lo que ya es mucho para algo tan aburrido  
La pieza fue hecha para un escenario antiguo  
Porque no nos habrían construido un teatro nuevo  
Un teatro redondo con dos escenarios  
Uno en el centro el otro formando un anillo  
Alrededor de los espectadores para permitir  
El gran despliegue de nuestro arte moderno  
Uniendo a menudo sin vínculo aparente como en la vida  
Los sonidos los gestos los colores los gritos los ruidos  
La música la danza la acrobacia la poesía la pintura  
Los coros las acciones y las escenografías múltiples

Aquí encontrarán acciones  
Que se agregarán al drama principal adornándolo  
Los cambios de tono de lo patético a lo burlesco  
Y el uso razonable de lo inverosímil  
Así como a actores colectivos o no  
Que no forzosamente son fragmentos de la humanidad  
Sino del universo entero  
Porque el teatro no debe ser un arte falso

Es justo que el dramaturgo se sirva  
De todos los espejismos que tiene a su disposición  
Como hacía Morgane en el Mont-Gibel  
Es justo que haga hablar a las multitudes los objetos  
/ inanimados

Si así le place  
Y que no tenga más en cuenta el tiempo  
Que el espacio

Su universo es su obra  
En el interior de la cual él es el dios creador  
Que dispone a su gusto  
Los sonidos los gestos los pasos las masas los colores  
No con el solo fin  
De fotografiar lo que llamamos un episodio de la vida  
Sino para hacer surgir la vida misma en toda su verdad  
Porque la obra debe ser un universo completo

Con su creador  
Vale decir la naturaleza misma  
Y no solamente  
La representación de una partecita  
De lo que nos rodea o de lo que hace tiempo pasó

Perdónenme amigos míos compañía mía

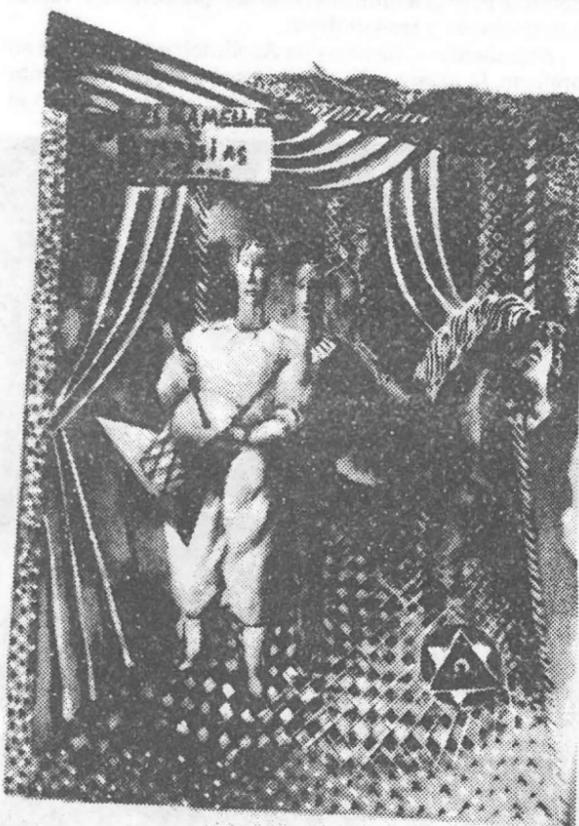
Perdónenme querido Público  
De haberles hablado tan largamente  
Hace ya bastante que me he vuelto a encontrar entre  
/ ustedes

Pero por ahí todavía hay una hoguera  
Donde se abaten estrellas muy humeantes  
Y quienes vuelven a encenderlas les solicitan  
Que ustedes se alcen hasta esas llamas sublimes  
Para llamear también

Oh público  
Sé la antorcha inextinguible de un nuevo fuego

## PRIMER ACTO

Plaza del mercado de Zanzíbar, por la mañana. El decorado representa una vista del puerto y también lo



Aguada de Serge Férat para la primera edición de "Las tetas de Tiresias" (1918)

que puede evocar a los franceses la idea del juego de zanzíbar. (1) Un megáfono con forma de cubilete adornado con dados se ubica en el proscenio. A la derecha de los espectadores, la puerta de una casa; a la izquierda, un kiosco de diarios con mercadería expuesta y una vendedora figurada cuyo brazo puede estar animado. El kiosco está adornado con un espejo en el costado que da sobre el escenario. En el fondo, el personaje colectivo y mudo que representa al pueblo de Zanzíbar está presente desde que se corre el telón. Está sentado en un banco. Tiene una tabla a su derecha y en las manos los instrumentos que le servirán para hacer ruido en el momento oportuno: revólver, gaita, bombo, acordeón, tambor, fragor de trueno, cascabeles, castañuelas, trompeta de juguete, platos rotos. Todos los ruidos producidos por estos instrumentos serán hechos por el pueblo de Zanzíbar y todo lo que figure como dicho por megáfono deberá ser gritado al público.

### ESCENA PRIMERA (El pueblo de Zanzíbar, Teresa)

Teresa  
(Rostro azul, largo vestido azul adornado con monos y frutas pintadas. Entra apenas se levanta el telón, pero en cuanto comienza a levantarse el telón, busca dominar el tumulto de la orquesta.)  
No mi Señor marido  
No va a hacerme hacer lo que usted quiere (Sssshh)  
Soy feminista y no reconozco la autoridad del hombre (Sssshh)  
Por lo demás quiero obrar según me parezca  
Hace ya mucho que los hombres hacen lo que quieren  
Después de todo yo también quiero ir a combatir contra  
/ los enemigos  
Quiero ser soldado uno dos uno dos

Quiero guerrear (Fragor de trueno) y no hacer hijos  
No mi Señor marido ya no me dirigirá más  
(Se curva tres veces, de espalda al público. En el megáfono)  
No porque usted me haya hecho la corte en Connecticut  
Debería yo cocinarle en Zanzíbar

Voz del marido (con acento belga)  
Dame panceta te digo que me des panceta (Platos rotos)

Teresa  
Ya lo ven sólo piensa en el amor (Tiene una crisis nerviosa)  
Pero no dudes imbécil (Estornudo)  
De que después de haber sido soldado quiero ser artista (Estornudo)  
Perfecto perfecto (Estornudo)  
También quiero ser diputado abogado senador (Dos estornudos)  
Ministro presidente de la cosa pública (Estornudo)  
Y quiero ser médico físico o psíquico  
Hacer cagar de miedo a mi gusto a Europa y América  
Tener hijos cocinar ¡no! es demasiado (Cacarea)  
Quiero ser matemática filósofa química  
Botones en los restaurantes pequeña telegrafista  
Y quiero si me place mantener todo el año  
A esa vieja bailarina que tiene tanto talento (Estornudo, cacarea, después de lo cual imita el ruido del ferrocarril)

Voz del marido (con acento belga)  
Dame panceta te digo que me des panceta

Teresa  
Ya lo oyen sólo piensa en el amor (Aire de gaita)  
Cómete los pies a la Sainte-Menehould (Bombo)  
Pero me parece que me está creciendo la barba  
Mi pecho se desprende (Lanza un gran grito y entreabre su blusa, de donde saca sus tetas —una roja, la otra azul— y en cuanto las suelta, se vuelan —globos infantiles—, pero permanecen retenidos por dos piolines)  
Vuelen pájaros de mi debilidad  
Etcétera

Qué lindos son los encantos femeninos  
Realmente son bonitos  
Uno se los comería (Tira del piolín de los globos y los hace bailar)  
Pero basta de tonterías  
No nos dejemos llevar por la aeronáutica  
Siempre hay alguna ventaja en practicar la virtud  
El vicio después de todo es algo peligroso  
Por eso vale más sacrificar una belleza  
Que puede ser una ocasión de pecado  
Desembarcémonos de nuestras tetas (Enciende un fósforo y hace explotar los globos, después hace una morisqueta con pito catalán a los espectadores y les arroja pelotas que tiene en la blusa)  
Qué decir  
No sólo me crece la barba sino también el bigote (Se acaricia la barba y se retuerce el bigote que le crecieron bruscamente)  
A la miércoles  
Parezco un campo de trigo que espera la segadora  
/ mecánica

(En el megáfono)  
Me siento viril de lo lindo  
Soy un semental  
De la cabeza a los pies  
Soy un toro  
(Sin megáfono)  
¿Me haré torero?  
Pero no echemos por tierra  
Mi porvenir de grandes días de héroe  
Esconde tus armas  
Y tú oh marido menos viril que yo  
Arma todo el lío  
Que quieras (Cacareando se va a mirar en el espejo colgado del kiosco de diarios)

### ESCENA SEGUNDA (El pueblo de Zanzíbar, Teresa, el Marido)

El Marido  
(Entra con un gran ramo de flores, ve que ella no lo mira y arroja las flores en el salón. A partir de entonces el marido pierde su acento belga)  
Te digo que quiero panceta

Teresa  
Cómete los pies a la Sainte-Menehould

El Marido  
(Mientras habla, Teresa alza el tono de sus cacareos. Se aproxima para cachetearla y después riendo)  
Ah pero no es mi mujer Teresa (Silencio. Luego severamente por el megáfono)  
¿Qué patán se puso su ropa? (Se acerca a mirarla y vuelve. En el megáfono)  
No cabe duda es un asesino la mató (Sin megáfono)  
Teresa mi querida Teresa dónde estás (Piensa con la cabeza entre las manos; después, plantado, con los puños sobre las caderas)

A tí personaje vil que te disfrazaste de Teresa te voy a / matar (Pelean. Ella lo vence)

Teresa  
Tienes razón no soy más tu mujer

El Marido  
Qué sorpresa

Teresa  
Y sin embargo soy yo Teresa

El Marido  
Qué sorpresa

Teresa  
Pero Teresa que ya no es mujer

El Marido  
Es demasiado fuerte

Teresa  
Y como me convertí en un joven buen mozo

El Marido  
Detalle que ignoraba

Teresa  
De ahora en más voy a llevar un nombre de hombre  
Tiresias

El Marido  
(Con las manos juntas)  
Adiosias (Ella sale)

**ESCENA TERCERA**  
(El pueblo de Zanzíbar, el Marido)

Voz de Tiresias  
Me mudo

El Marido  
Adiosias (Ella tira sucesivamente por la ventana una pelela, una chata y un orinal. El Marido recoge la pelela)  
El piano (Recoge el orinal)  
El violín (Recoge la chata)  
El plato para la manteca la situación se pone grave

**ESCENA CUARTA**  
(Los mismos, Tiresias, Lacouf, Presto)

(Tiresias vuelve con ropa, una soga, objetos heteróclitos. Arroja todo y se precipita sobre el Marido. Sobre la última réplica del Marido, Presto y Lacouf armados con brownings de cartón salieron de abajo del escenario y avanzan en la sala con aire grave, mientras Tiresias, dominando a su marido, le quita el pantalón, se desviste, le pone su falda, lo ata, se pone los pantalones, se corta el cabello y se pone un sombrero alto. Este juego dura hasta el primer tiro de revólver.)

Presto  
Con usted viejo Lacouf perdí en el zanzi (1)  
Todo lo que quise

Lacouf  
Señor Presto no gané nada  
Y en primer lugar no hablamos de Zanzíbar usted está / en París (1)

Presto  
En Zanzíbar

Lacouf  
En París

Presto  
Esto es demasiado  
Después de diez años de amistad  
Y todo lo mal que hablé de usted

Lacouf  
Mala suerte acaso le pedí propaganda usted está en París

Presto  
En Zanzíbar la prueba es que perdí todo

Lacouf  
Señor Presto tenemos que pelearnos

Presto  
Tenemos (Ambos suben gravemente al escenario y se alinean en el fondo frente a frente)

Lacouf  
Con las mismas armas

Presto  
A gusto

Todos los gustos se encuentran en la naturaleza (Se apuntan. El pueblo de Zanzíbar tira dos tiros y caen)

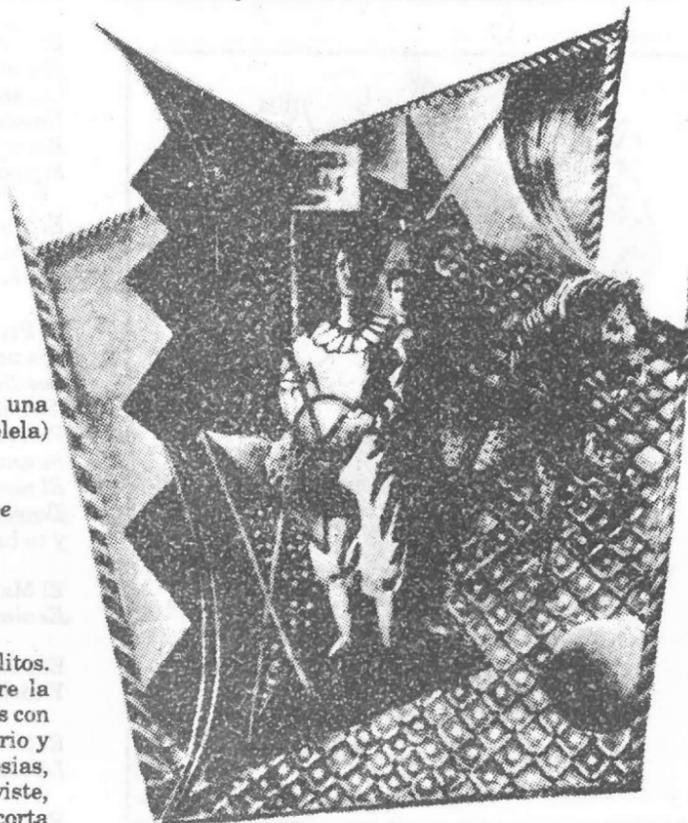
Tiresias (que ha terminado de vestirse, se sobresalta con el ruido y grita)  
Ah querida libertad te he conquistado finalmente  
Pero primero compremos un diario  
Para saber qué es lo que acaba de ocurrir (Compra un diario y lo lee; durante ese instante el pueblo de Zanzíbar pone un cartel de cada lado del escenario)

Cartel para Presto (2)  
Como perdía en el Zanzíbar  
El señor Presto perdió su apuesta  
Ya que estamos en París

Cartel para Lacouf (3)  
El señor Lacouf no ganó nada  
Porque la escena ocurre en Zanzíbar  
Mientras que el Sena pasa por París

(Apenas el pueblo de Zanzíbar vuelve a su lugar, Presto y Lacouf se enderezan, el pueblo de Zanzíbar les dispara un tiro de revólver y los duelistas vuelven a caer. Tiresias, asombrado, arroja el diario)

Tiresias (en el megáfono)  
Ahora el universo es mío  
Más las mujeres mía la administración



Otra aguada de Férat (1918)

Voy a hacerme consejero municipal  
Pero oigo ruido  
Quizá sea mejor irse (Sale cacareando mientras el Marido imita el ruido de la locomotora en marcha)

**ESCENA QUINTA**  
(El pueblo de Zanzíbar, el Marido, el Gendarme)

El Gendarme (Mientras el pueblo de Zanzíbar toca el acordeón el gendarme caracolea a caballo, saca un muerto entre bambalinas de manera que sólo sus pies quedan visibles, da una vuelta por el escenario, hace lo mismo con el otro muerto, da una segunda vuelta por el escenario y, percibiendo al marido atado en el proscenio:)  
Aquí huele a crimen

El Marido  
Ah Ya que finalmente hay un agente de la autoridad Zanzibarina  
Voy a interpellarlo  
Eh Señor si me busca por algún asunto  
Tenga entonces la amabilidad de tomar  
Mi libreta de enrolamiento de mi bolsillo izquierdo

El Gendarme (En el megáfono)  
Bella niña  
(Sin megáfono)  
Dime bella niña  
Quién te ha tratado entonces tan mal

El Marido (Aparte)  
Me toma por una señorita  
(Al Gendarme)  
Si me quiere en matrimonio (El Gendarme pone su mano sobre el corazón)  
Empiece entonces por desatarme (El Gendarme lo de-

sata, haciéndole, al mismo tiempo, cosquillas; ríen y el Gendarme repite todo el tiempo: *Qué bella niña*)

**ESCENA SEXTA**  
(Los mismos, Presto, Lacouf)

(Apenas el Gendarme comienza a desatar al Marido, Presto y Lacouf vuelven al lugar donde antes cayeron)

Presto  
Empiezo a estar harto de estar muerto  
Decir que hay gente  
Que piensa que es más honorable estar muerto que vivo

Lacouf  
Ya puede ver que no estaba en Zanzíbar

Presto  
Sin embargo es ahí donde uno querría vivir  
Pero me asquea que nos hayamos batido a duelo  
Decididamente miramos a la muerte  
Con ojo demasiado complaciente

Lacouf  
Qué quiere tenemos demasiada buena opinión  
De la humanidad y de sus restos  
Acaso la mierda de los joyeros  
Contiene perlas y diamantes

Presto  
Se han visto cosas más extraordinarias

Lacouf  
En síntesis señor Presto  
Las apuestas no nos salieron bien  
Pero ya ve que usted estaba en París

Presto  
En Zanzíbar

Lacouf  
Apunten

Presto  
Fuego (El pueblo de Zanzíbar dispara un tiro de revólver y caen. El Gendarme termina de desatar al Marido)

El Gendarme  
Los arresto (Presto y Lacouf salen por el lado opuesto del que llegaron. Acordeón)

**ESCENA SEPTIMA**  
(El pueblo de Zanzíbar, el Gendarme, el Marido-vestido de mujer-)

El Gendarme  
Los duelistas del paisaje (4)  
No van a impedir que le diga que la encuentro  
Agradable al tacto como una bala de caucho

El Marido  
Achú (Vajilla rota)

El Gendarme  
Un resfrío es exquisito

El Marido  
Achisito (Tambor. El Marido levanta su falda, que le molesta)

El Gendarme  
Mujer ligera (Le guiña un ojo)  
Qué importa ya que se trata de una bella niña

El Marido (Aparte)  
Según me parece tiene razón  
Ya que mi mujer es hombre  
Es lógico que yo sea mujer (Al Gendarme, púdicamente)  
Soy una mujer-señor honesta  
Mi mujer es un hombre-señora  
Se llevó el piano el violín y el plato para la manteca  
Es soldado ministro miérdico (5)

El Gendarme  
Madre de senos (6)

El Marido  
Le explotaron pero ella es más bien mierdicina (7)

El Gendarme  
Ella es madre de cisnes (7)  
Ah Cómo cantan los que van a morir  
Escuche (Gaita. Aire triste)

El Marido  
Se trata después de todo del arte de curar a los hombres  
La música va a encargarse de eso  
Tan bien como cualquier otra panacea

(Sigue en la pág. 8)

(Viene de la pág. 7)  
El Gendarme  
Bien basta de protesta

El Marido  
Me rehúso a continuar la conversación

(En el megáfono)  
Dónde está mi mujer  
Voz de mujeres (Entre bambalinas)  
Viva Tiresias  
Basta de niños basta de niños (Trueno y bombo. El Marido hace una mueca a los espectadores y pone en su oreja una mano como corneta acústica, mientras que el Gendarme, sacando una pipa de su bolsillo, se la ofrece. Cascabeles)

El Gendarme  
Eh Pastora fume la pipa  
Que yo la flauta le tocaré

El Marido  
Y sin embargo la Panadera  
Cada siete años cambia de piel

El Gendarme  
Cada siete años exagera (El pueblo de Zanzibar cuelga un cartel que contiene este ritornello que queda ahí)

**EH PASTORA FUME LA PIPA (8)**  
**QUE YO LA FLAUTA LE TOCARE**  
**Y SIN EMBARGO LA PANADERA**  
**CADA SIETE AÑOS CAMBIA DE PIEL.**  
**CADA SIETE AÑOS EXAGERA**

El Gendarme  
Señorita o Señora estoy loco de amor  
Por usted primor  
Y quiero convertirme en su señor

El Marido  
Achusor  
Pero no ve que sólo soy un hombre

El Gendarme  
No obstante lo cual podría casarme con usted  
Por poder

El Marido  
Tonterías  
Haría mejor en tener hijos

El Gendarme  
Ah Por ejemplo

Voces de hombres (Entre bambalinas)  
Viva Tiresias  
Viva el general Tiresias  
Viva el diputado Tiresias (El acordeón toca una marcha militar)

Voces de mujeres (Entre bambalinas)  
Basta de hijos basta de hijos

#### ESCENA OCTAVA

(Los mismos, el Kiosko)

(El Kiosko en el cual se anima el brazo de la vendedora se desplaza hacia el otro extremo del escenario)

El Marido  
Preclaro representante de toda autoridad  
Oye esto creo con claridad  
La mujer en Zanzibar quiere derechos políticos  
Y renuncia de golpe a los amores prolíficos  
Escucha gritar Basta de hijos Basta de infantes  
Para poblar Zanzibar bastan elefantes  
Monos serpientes mosquitos hienas  
Y estériles como el habitante de las colmenas  
Que al menos hace cera y liba la miel  
La mujer es sólo un neutro con la cara al cielo  
Y se lo digo yo querido señor Gendarme  
(En el megáfono)  
Zanzibar tiene necesidad de hijos (Sin megáfono) den la /alarma

Griten en las esquinas y en el bulevar  
Que hay que volver a tener chicos en Zanzibar  
La mujer ya no los tiene Lástima Entonces que los tenga /el hombre  
Pero sí perfectamente yo lo miro de frente  
Y voy a tener uno

El Gendarme y el Kiosko  
Usted

El Kiosko (Con el megáfono que le da el Marido)  
Ella se manda un camelo  
Tan digno que se escucha más allá de Zanzibar  
Ustedes que lloran viendo la obra  
Deseen que vengan los hijos

El Marido  
Vuelva esta noche para ver cómo la naturaleza  
Me dará progenie sin mujer

El Gendarme  
Voy a volver esta noche para ver cómo la naturaleza  
Le dará sin mujer progenie  
No haga que me quede plantado en vano  
Vuelvo esta noche y le tomo al pie de la letra

El Kiosko  
Qué ignorante es el Gendarme  
Que aquí en Zanzibar tenemos  
El music-hall y el gran bar  
Le divierten mucho menos  
que a Zanzibar repoblar.

#### ESCENA NOVENA

(Los mismos, Presto)

Presto (Haciéndole cosquillas al Marido)  
Qué es eso de nombrarlas  
Ellas son todo lo que nosotros somos  
Y sin embargo no son hombres

El Gendarme  
Voy a volver esta noche para ver cómo la naturaleza  
Le dará sin mujer progenie



Dibujo de Picasso para la segunda edición de la obra, 1964

El Gendarme  
Voy a volver esta noche para ver cómo la naturaleza  
Le dará sin mujer progenie  
El Marido  
Vuelva esta noche para ver cómo la naturaleza  
Me dará progenie sin mujer

Todos (A coro)  
(Bailan, el Marido y el Gendarme en pareja, Presto y el Kiosko en pareja y, a veces, cambian de compañero. El pueblo de Zanzibar baila sólo tocando el acordeón.)  
Eh Pastora fume la pipa  
Que yo la flauta le tocaré  
Y sin embargo la panadera  
Cada siete años cambia de piel  
Cada siete años exagera  
Telón

### SEGUNDO ACTO

El mismo lugar, el mismo día, a la hora del crepúsculo. La misma escenografía adornada con numerosas cunas donde están los recién nacidos. Una cuna está vacía cerca de una botella enorme de tinta, de un pote gigantesco de cola, de un lapicero desmesurado y de un par de tijeras de gran tamaño.

(Coros)

#### ESCENA PRIMERA

(El pueblo de Zanzibar, el Marido)

El Marido  
(Lleva un niño en cada brazo. Gritos continuos de bebé en el escenario, entre bambalinas y en la sala durante toda la escena ad libitum. Se indica solamente cuando, y dónde, aumentan el volumen.)

Ah Qué locura las alegrías de la paternidad  
40.049 hijos en un solo día  
Mi felicidad es completa  
Silencio silencio (Gritos de bebé en el fondo del escenario)  
La felicidad en familia  
Sin mujer en los brazos (Deja caer a los niños)  
Silencio (Gritos de bebé en el costado izquierdo de la sala)  
La música moderna es estupenda  
Casi tanto como las escenografías de los nuevos pintores  
Que florecen lejos de los bárbaros  
En Zanzibar  
No hay necesidad de ir a los ballets rusos ni al Vieux /Colombier

Silencio silencio (Gritos de bebé en el costado derecho de la sala. Cascabeles)  
Habría quizá que dirigirlos con una batuta  
Pero mejor no forzar las cosas  
Voy a comprarles bicicletas  
Y todos estos virtuosos  
Van a hacer  
Conciertos  
Al aire libre (Poco a poco los niños se callan. El aplaude)  
Bravo bravo bravo (Golpean)  
Adelante

#### ESCENA SEGUNDA

(Los mismos, el Periodista Parisino)

El Periodista  
(Su rostro no tiene rasgos, sólo tiene boca. Entra bailando. Acordeón.)  
Hands up  
Buen día Señor Marido  
Soy corresponsal de un diario de París

El Marido  
De París  
Sea bienvenido

El Periodista  
(Da una vuelta por el escenario bailando)  
Los diarios de París (Con megáfono) ciudad de América  
(Sin megáfono) Hurra (Un disparo de revólver y el Periodista despliega la bandera de los Estados Unidos)  
Se anuncia que usted encontró  
El medio para que los hombres  
Tengan hijos (El Periodista vuelve a plegar la bandera y se hace con ella un cinturón)

El Marido  
Es cierto

El Periodista  
Y cómo

El Marido  
La voluntad señor nos lleva a cualquier parte

El Periodista  
¿Son negros o como todo el mundo?

El Marido  
Eso depende del punto de vista en el cual uno se ubique  
(Castañuelas)

El Periodista  
Sin duda usted es rico

El Marido  
En absoluto

El Periodista  
Cómo los educará

El Marido  
Después de alimentarlos con mamadera  
Espero que sean ellos los que me alimenten

El Periodista  
En suma usted es algo así como un soltero /madre  
No tendrá usted instinto paternal maternalizado

El Marido  
No querido señor es algo completamente interesado  
El niño es la base de la riqueza de la pareja  
Mucho más que el dinero y todas las herencias (El Periodista anota)  
Vea ese pequeño que duerme en su cuna (El niño llora. El Periodista va a verlo en puntas de pie)  
Se llama Arthur y ya me hizo  
Un millón como acaparador de leche cuajada (Trompeta de juguete)

El Periodista  
Adelantado para su edad

El Marido  
Ese otro Joseph (El bebé llora) es novelista (El Periodista va a ver a Joseph)  
Su última novela vendió 600.000 ejemplares

Permítame regalarle una (Desciende un gran libro-cartel con varias hojas entre las que se lee, en la primera: ¡QUE SUERTE! NOVELA)  
Léalo tranquilo (El Periodista se acuesta, el Marido da vuelta las páginas en las que se lee, a razón de una palabra por hoja: UNA DAMA QUE SE LLAMABA MIERCOLES)

El Periodista (Levantándose y en el megáfono)  
Una dama que se llamaba Miércoles (Se ríe en el megáfono usando cuatro vocales: a, e, i, o)

El Marido  
Hay no obstante eso una manera educada de expresarse

El Periodista (sin megáfono)  
Ja, ja, ja, ja

El Marido  
Una cierta precocidad

El Periodista  
Je, je

El Marido  
Que no se ve todos los días

El Periodista  
Hands up

El Marido  
En fin así como la ve  
La novela me reportó  
Cerca de 200.000 francos  
Más un premio literario  
Consistente en 20 cajas de dinamita

El Periodista (Retirándose hacia atrás caminando)  
Hasta luego

El Marido  
No se preocupe están en mi caja fuerte en el banco

El Periodista  
All right  
¿No tiene hija?

El Marido  
Sí esa de ahí divorciada (La beba llora. El Periodista va a verla)  
Del rey de las papas  
Recibe una renta de 100.000 dólares  
Y esa otra (Llora) más artista que cualquier otra en Zanzíbar (El Periodista practica boxeo)  
Recita versos hermosos en las veladas tristes  
Su inspiración y cachet le reportan cada año  
Lo que un poeta gana en cincuenta mil años

El Periodista  
Lo felicito my dear  
Pero usted tiene un grano de polvo  
En su guardapolvo (El marido sonrío como para agradecerle al Periodista, que tiene el grano de polvo en la mano.)  
Ya que es tan rico présteme cien mangos

El Marido  
Vuelva a poner ese grano de polvo donde estaba (Todos los bebés lloran. El Marido echa a patadas al Periodista. Este sale bailando.)

**ESCENA TERCERA**  
(El pueblo de Zanzíbar, el Marido)

El Marido  
Y sí es simple como un periscopio  
Cuanto más hijos tenga  
Más rico seré y mejor podré alimentarme  
Decimos que el bacalao produce suficiente cantidad de /huevos en un día  
Para que incubados alcancen para alimentar con /bacalao a la provenzal

Y salsa de ajo y perejil  
Al mundo entero un año entero  
¿No es cierto que es estupendo tener una familia /numerosa?

¿Quiénes son esos economistas imbéciles  
Que nos han hecho creer que el niño  
Era la pobreza  
Cuando es todo lo contrario?  
¿Acaso alguien escuchó hablar alguna vez de un bacalao /muerto en la miseria?

También yo voy a seguir teniendo hijos  
Tengamos primero un periodista  
Así voy a saber todo  
Adivinaré lo que falte  
E inventaré el resto (Se pone a rasgar con la boca y las manos diarios: patalea. Su actuación debe ser muy rápida.)  
Es necesario que sea apto a todas las necesidades

Y pueda escribir para todos los partidos (Pone los diarios rasgados en la cuna vacía)  
Qué buen periodista será éste  
Notas artículos de fondo  
Etcétera  
Le hace falta sangre sacada del tintero (Toma la botella de tinta y la derrama en la cuna.)  
Le hace falta una espina dorsal (Pone un enorme lapicero en la cuna.)  
Seso para pensar (Vierte el frasco de cola en la cuna.)  
Una lengua para babear mejor (Pone las tijeras en la cuna.)  
Es necesario también que conozca el canto  
Vamos canten  
(Ruido de trueno)

**ESCENA CUARTA**  
(Los mismos, el Hijo)

(El Marido repite: "uno, dos" hasta el fin del monólogo del Hijo. Esta escena transcurre muy rápidamente.)

El Hijo (Enderezándose en la cuna)  
Mi querido papá si usted quiere saber finalmente  
Todo lo que hicieron los estafadores  
Tiene que darme algo de dinero  
El árbol de la imprenta extiende hojas y hojas  
Que crujen en el viento como estandartes  
Los diarios germinaron es necesario que los coseches



Retrato de Apollinaire por Picasso, 2ª edición de la obra, 1946

Hazlos en ensalada para alimentar a tus chicos  
Si me da quinientos francos  
No digo nada de sus negocios  
Si no, digo todo soy franco  
Y comprometo padre hermanas y hermanos  
Voy a escribir que usted se casó  
Con una dama triplemente embarazada  
Voy a comprometerlo diré  
Que usted robó mató se chifló fastidió

El Marido  
Bravo éste es un chantajista (El Hijo sale de la cuna.)

El Hijo  
Mis queridos padres en un solo hombre  
Si usted quiere saber lo que pasó ayer a la noche  
Es esto  
Un gran incendio destruyó las cataratas del Niágara

El Marido  
Mala suerte

El Hijo  
El buen constructor Alcindorno  
Enmascarado como los soldados de infantería  
Hasta medianoche tocó el corno  
Para un público de asesinos  
Y estoy seguro que todavía suena

El Marido  
Con que no sea en esta sala

El Hijo  
Pero la Princesa de Bérgamo  
Se casa mañana con una dama  
Simple encuentro en el subterráneo (Castañuelas.)

El Marido  
Qué me importa ¿Acaso conozco a esa gente?

Quiero buenas informaciones que me hablen de mis amigos

El Hijo (Moviendo una cuna)  
Supimos por Montrouge  
Que el Señor Picasso  
Hizo una cuadro que cruje  
Como esta cuna

El Marido  
Y viva el pincel  
Del amigo Picasso  
Oh hijo mío  
Hasta luego Ahora sé  
Suficientemente  
Del día de ayer

El Hijo  
Me voy para imaginar el de mañana

El Marido  
Buen viaje (Exit del hijo)

**ESCENA QUINTA**  
(El pueblo de Zanzíbar, el Marido)

El Marido  
Ese no salió bien  
Tengo ganas de desheredarlo (En ese momento llegan radio-carteles) (8)

OTTAWA  
INCENDIO ESTABLECIMIENTOS J.C.B. STOP  
20.000 POEMAS EN PROSA CONSUMIDOS STOP  
PRESIDENTE ENVIA CONDOLENCIAS

ROMA  
H.N.R.M.T.SS. DIRECTOR VILLA MEDICIS TERMINA RETRATO SS

AVIÑON  
GRAN ARTISTA G.RG.S BRACQUE ACABA DE INVENTAR PROCEDIMIENTO CULTIVO INTENSIVO DE PINCELES

VANCOUVER ATRASADO EN LA TRASMISION PERROS SEÑOR LEAUT..D EN HUELGA

El marido  
Basta basta  
Qué idea podrida tuve al fiarme de la Prensa  
Me van a molestar  
Todo el santo día  
Tiene que parar  
(En el megáfono)  
Hola Hola Señorita  
Ya no estoy abonado al teléfono  
Me desabono  
(Sin megáfono)  
Cambio de programa  
Basta de bocas inútiles  
Economicemos economicemos  
Antes que nada voy a tener un hijo sastrero  
Podré salir a pasear bien vestido  
Y no siendo demasiado feo  
Gustarle a varias lindas personitas

**ESCENA SEXTA**  
(Los mismos, el Gendarme)

El Gendarme  
Parece que se las arregla bien  
Mantuvo su palabra  
40.050 hijos en un día  
Usted sí que sacude el florero

El Marido  
Me hago rico

El Gendarme  
Pero la población zanzibarina  
hambrienta por esta superabundancia de bocas que /alimentar  
Está a punto de morir de hambre

El Marido  
Deles cartas eso reemplaza todo

El Gendarme  
Dónde encontrarlas

El Marido  
En lo de la Cartomante

El Gendarme  
Extra-lúcida

El Marido  
Caramba ya que se trata de previsión

(Sigue en la pág. 10)

(Viene de la pág. 9)

## ESCENA SEPTIMA

(Los mismos, la Cartomante)

La Cartomante

(Llega desde el fondo de la sala. Su cráneo está iluminado eléctricamente.)

*Castos ciudadanos de Zanzíbar aquí estoy*

El Marido

*Otro más**No estoy para nadie*

La Cartomante

*Pienso que no les enojaría saber**La Buena Ventura*

El Gendarme

*Usted no ignora Señora**Que ejerce una profesión ilícita**Es asombroso lo que hace la gente**Para no trabajar*

El Marido (Al Gendarme)

*Nada de escándalos en mi casa*

La Cartomante (A un espectador)

*Usted señor próximamente**Va a dar a luz trillizos*

El Marido

*Ya empieza la competencia*

Una Dama (Espectadora de la sala)

*Señora Cartomante**Creo que él me engaña (Vajilla rota)*

La Cartomante

*Consérvelo en la marmita noruega (Sube al escenario, llanto de bebés, acordeón.)**Miren una incubadora artificial*

El Marido

*Será usted el peluquero córteme el cabello*

La Cartomante

*Las señoritas de New York**Sólo empollan ciruelas amarillas**Sólo comen jamón de York**Lo cual les sienta de maravillas*

El Marido

*Según creo las damas parisinas**Son más bellas que todas sus vecinas**Si a los gatos les gustan las sardinas**A nosotros señoras las suyas nos fascinan*

La Cartomante

*Vale decir sus sonrisas*

Todos (a coro)

*Y entonces canten noche y día**Rásquense si les pica**Amen al negro o bien al blanco**Cuando más cambio más encanto**Basta darse cuenta de esto**Basta darse cuenta de esto*

La Cartomante

*Castos ciudadanos de Zanzíbar**Que ya no tenéis hijos**Sepan que la fortuna y la gloria**Los bosques de ananás y las tropillas de elefantes**Pertenecen por derecho**En un futuro próximo**A los que para apropiárselos tengan hijos*

(Todos los niños se ponen a gritar en el escenario y en la sala. La Cartomante distribuye las cartas que caen del techo. Después los bebés se callan.)

El Marido y el Gendarme

*Fecundo fecundo*

La Cartomante (Al Marido)

*Va a volverse 10 veces billonario (El marido cae sentado al piso)*

La Cartomante (Al Gendarme)

*Usted que no tiene hijos**Va a morir en la más horrible miseria*

El Gendarme

*Usted me insulta**En nombre de Zanzíbar la arresto*

La Cartomante

*Tocar a una mujer qué vergüenza (Lo araña y lo estrangula. El Marido le tiende una pipa)*

El Marido

*Eh Pastora fume la pipa**Que yo la flauta le tocaré**Y sin embargo la panadera**Cada siete años cambia de piel*

La Cartomante

*Cada siete años exagera*

El Marido

*Mientras tanto voy a entregarla al comisario**Asesina*

Teresa (Desembarazándose de sus oropes de Cartomante)

*Mi querido marido ya no me reconoces*

El Marido

*Teresa o bien Tiresias (El Gendarme resucita)*

Teresa

*Tiresias se encuentra oficialmente**A la cabeza del Ejército en la Cámara en la**/Municipalidad**Pero quédate tranquilo**Traigo en un coche de mudanza**El piano el violín el plato de manteca**Así como a tres damas influyentes de quienes me hice**/amante*

El Gendarme

*Gracias por haber pensado en mí*

El Marido

*Mi general mi diputado**Me equivoco Teresa**Aquí estás chata como una chinche*

Teresa

*Qué importa cosechar bien la fresa**Con la flor del bananero**Cacemos a los elefantes**A la zanzibarina y ven a reinar**En el gran corazón de Teresa*

El Marido

*Teresa*

Teresa

*Qué importan el trono o la tumba**Tenemos que amarnos o sucumbo**Antes que este telón caiga*

El Marido

*Querida Teresa ya no es necesario**Que sea chata como una chinche (Toma de la casa un ramo de globos y una cesta de pelotas.)**Aquí tenemos todo un stock*

Teresa

*Ambos prescindimos de eso**Continuemos*

El Marido

*Es verdad no compliquemos las cosas**Vamos a echarle caldo a la sopa*

Teresa

*(Desata los globos y lanza las pelotas a los espectadores.)**Vuelen pájaros de mi debilidad**Vayan a alimentar a todos los hijos**De la repoblación*

Todos (a coro)

*(El pueblo de Zanzíbar baila sacudiendo los cascabeles)**Y entonces canten noche y día**Rásquense si les pica**Amen al negro o bien al blanco**Cuanto más cambio más encanto**Basta darse cuenta de esto*

## TELON FINAL

## Notas

1. Zanzíbar es una isla del Océano Indico y también el nombre de un juego de dados —el zanzi— practicado por los franceses. En varias oportunidades el doble sentido le permitirá a Apollinaire desarrollar escenas cómicas basadas en el equívoco, como por ejemplo durante la discusión de Presto y Lacouf en la escena cuarta del primer acto.

2. Se refiere nuevamente al juego de palabras antes aludido. En francés los nombres de islas y países se preceden con artículo —le, la— que en castellano se omite. Au en francés significa *al* y *en el*. Así, Presto podía perder *al Zanzíbar* o *en Zanzíbar*.

3. Juego de palabras entre *scène* (escena) y *Seine* (Sena, nombre del río que atraviesa París), cuya pronunciación es idéntica.

4. Se refiere a la posición que ocuparon hasta hace un momento Presto y Lacouf cuando, desde la cuarta escena, se ubicaron al fondo del escenario.

5. Neologismo formado por *merde* (mierda) y *medecin* (médico).

6. En francés, *mère de seins* (madre de senos —en lugar de la expresión [madre de Dios!—]). La rima entre *merdecin* y *mère de seins* debe perderse para no oscurecer el sentido de lo que sigue en el texto.

7. Continúa el juego comenzado en los versos anteriores. Se repite el neologismo, esta vez aplicado a *merde* y *medecine* (medicina). El sonido de *merdecine* se aproxima al de *mère des cygnes* (madre de cisnes) del verso siguiente.

8. Rimado en el original. Se repetirá como estribillo en diversas escenas.

9. Los carteles contienen bromas a los amigos de Apollinaire, apenas disimulados por la ausencia de algunas letras en sus nombres: J. C. B. es el poeta Max Jacob; H. NR. M. T. SS. es el pintor Henri Matisse; G.R.G.S. BRACQUE es el pintor Georges Bracque; LEAUT..D es el escritor Paul Leautaud.

# EL PORTEÑO: SEIS AÑOS DE PERIODISMO NUEVO E INDEPENDIENTE



Cada día se habla más de **El Porteño**. De las investigaciones que tantos medios prefieren eludir. De un enfoque periodístico que por fin comienza a reflejarse en las mejores publicaciones. De una forma moderna de pensar a la sociedad, la cultura, la política. Sin solemnidad, ni oportunismos, ni etiquetas previsibles. Intentando rescatar lo popular y lo cotidiano pero olvidando los dogmatismos. Poniendo en cuestión todo lo que huele a viejo. **El Porteño** es una revista divertida de hacer. Porque detrás de **El Porteño** no hay empresarios dueños de la verdad, ni censores, ni vigilantes de la ideología.

Fernando Toloza

## Anochece

## ANOCHECE

Percibe el oído las voces quebradas  
y admira  
el fugaz y fingido olvido  
que suspira por un paso y se mantiene,  
no obstante cambie el color del día.

¿Por qué habría un cambio  
en la arena arrojada  
y que ahora la brisa devuelve?

Los anuncios de un tema  
se reiteran, a cada movimiento  
se presiente que no dura,  
y de la misma manera,  
aunque con otro movimiento,  
la manzana es deleite  
al deshacerse mezclada con la espuma.

## BROMAS QUE MUY POCOS CREEN

Todos los días, me parece, son el  
/ mismo:  
el movimiento es de repliegue;  
atrás en los minutos ambiguos de la luz,  
sordo a los tributos del suspiro.

El encierro modela lentamente la casa  
convirtiéndose en la casa;  
ninguna mano,  
ni siquiera el ojo atento  
desprende las hojas muertas.

Proteger el alegre ambiente del día  
al no entregar la duda o la lágrima,  
pues pasajero es el deseo  
y cualquier titubeo se vuelve risa.

Ahora  
las naranjas están dulces,  
ha caído  
la primera helada.

## FOTO

Una puerta de cedro  
intercepta los rayos de luz  
y se forma sobre el cuadro de mi madre  
el esbozo de una sombra.

De mañana,  
recibe la forma de las nubes  
y quizás el reflejo del sol.

Por años  
perdida  
en diversos escritorios,  
no por piedad  
ni tampoco por odio,  
apenas para evitar la rememoración  
o la presencia de sus ojos negros  
o el trazo de su letra en la dedicatoria.

La mano con anillo  
era mi preferida  
y suavemente me la daba,  
entonces yo me rendía de emoción  
y caía en el sueño; era una piedra  
que caía en el agua.

## LA CASA POR PRIMERA VEZ

Trátense de rocas  
amontonadas por la naturaleza  
o de construcciones  
debidas a la mano del hombre,  
tienen un aspecto muy parecido  
cuando se observa desde la distancia.

Lo que es piedra natural  
y lo que ha sido piedra labrada  
se confunde fácilmente:  
el mismo color, los mismos perfiles,  
la misma desviación  
de las líneas en la perspectiva,  
las mismas uniformidades de tono  
bajo el auspicio casual de quien mira  
y se regocija,  
porque comprueba  
(al menos en la distancia)  
que el trabajo de la piedra labrada  
existe sólo  
en una enfermiza especulación de la  
/ mente.

AUTOBIOGRAFIA DEL  
HEREDERO

La preparación del pensamiento  
constituye sin duda una habilidad:  
"Vamos a ver", "deberíamos diferenciar",  
"esperemos un momento".  
/ "Tranquilidad".

El pájaro desciende en su vuelo  
y por la conversación  
he perdido la línea de descenso.  
Las posibles combinaciones del vuelo  
no cubren la pérdida de la visión  
y tampoco la cubre  
el relato de alguien que haya observado.

Entre el pájaro detenido  
y el pájaro en vuelo  
conviene emprender entonces  
la conocida y fastidiosa preparación.

## ENVIO

a C.M.

Mirando en el espejo,  
la imagen que contemplo  
asegura una pausa,  
un resquicio donde el tiempo  
es huésped  
y desaparece en favor del presente.

La flor marchita  
permanece marchita,  
y el umbral de mármol  
sigue separado en dos partes  
con la misma frecuencia  
con que la mancha de carbón arde  
y no se convierte en llama.

Cuidame esta imagen  
de inmaculada veneración,  
porque hasta la simple mirada  
puede hurtarle su perfume,  
y que se incline el corazón  
a invocar la dulce primavera  
mientras dura el temor, y el don,  
de que el carbón se vuelva cenizas.

Roberto Picciotto

## Utilidad de diciembre

## PROLEGOMENON

Lo que ocurre (ni  
traducción ni parodia) ocurre

con un chisporroteo (hojas  
de roble al trasluz

del poniente) ocurre  
delante y detrás

de los ojos, como la brisa  
(¡ay disparo de neuronas!) sacude

a la rama esta triste tarde  
de agosto.

## ALBORADA GALANTE

Mañana: mancha gris, extensa.  
Mancha verde: triángulo  
de abeto en la niebla.

Invisible

el rocío. En esta japonesería  
no todo lo que no esté está

ausente.

FRENTE AL RETRATO  
DE UN VARON PRUDENTE

Olvida novicio el altar barroco.  
Percibelo si puedes sobre bastidores,  
sin marco: dos dimensiones de lino  
aguantando pigmentos.

A la altura del ojo,  
aristas,  
apenas cubiertas por el paño púrpura.

## RESPNSUM

De un tronco talado  
surgen dos brotes  
tiernos como dos brotes  
que surgen de un tronco talado.

No hay leones en la niebla.

La ausencia de leones  
no espanta  
como jamás espanta  
la ausencia de leones.

## ILLUMINATIO PRAECOX

Estrellas blancas sobre el gorro negro,  
bóveda invertida  
que cubre el cráneo.

Sobre los hombros encorvados  
por el peso de las letras,  
caspas.

Este retrato de lo posible  
es espejo, dice  
el rabino oscuro al verse

pasar desde la mesa de un café.

EL ASTROLOGO REGRESA A  
VIRGO

¿Por qué

si el árbol aún carga  
con el brillo de sus hojas

a la luz del farol  
y la luz amarilla del farol

es un revoloteo  
de alas transparentes

ya hay presagios de hielo?

PARECE QUE POR FIN VA A  
LLEGAR

Aún así el paisaje  
sigue siendo presencia

discursiva de ventana  
a ventana. Sus matices

de gris prescriben  
sin precisar la redondez

desnuda del cerro  
y los cuervos

cobran vuelo con un aleteo  
negro y lento. Anhelos

de los campos  
después de la trilla.

## CONSTITUCION DE LO VERDE

El gorrión  
sacude

a la rama  
y la rama

se deshace  
en semilla:

destello  
de oro,

en lento  
remolino.

Caerá  
donde caiga.

Mas no debe  
decirse.

## UTILIDAD DE DICIEMBRE

Alba  
de olmo  
sin hojas,

y aún  
a plena  
luz

del día  
el cuervo  
no pierde

el resplandor  
oscuro  
del ala.

Ricardo Zelarayán

## Restos

## MATERIA PRIMA MELANCOLICA

A tu cuerpo se lo llevan a pulso las palabras que se dicen para no hablar.  
Carretilla sin rueda, tu baúl de cartón colorado se derrumba entre las vías muertas.  
Y todo huele a pluma quemada.

Pasan dos peones forcejeando en una zorra. Y ya se alejan hipando:  
—¡No te me echés p'atrás, brasa en el culo!  
—Y vos no me sigás dando sogá, che...

Era nomás la vecinita aquella, la que esperaba el ómnibus  
en el descampado bajo la sombra rala del paraíso aquel.  
Última chance: las palabras resbalan como agujeros de cinturón.

Hay que llevarse el cuerpo que amenaza siempre con la última palabra.  
La palabra filosa contra los palabreros de ley que acabarán por apalabrarnos.

Metido en bolsa de arpillera se sienten las patadas de los materos de amargos. Después,  
el gusto del sisal con que te cosen la boca, las orejas, los ojos y el culo, naturalmente.

El tordillo desensillado masca sus brotes agrios. Hay moscas sobre la bosta dulce y  
fresca. La roldana canta y canta mientras el balde sube y baja. Agüita de las palabras.

Es sábado. Los obreros de vialidad ya se fueron de farra. El viento silba entre las chapas  
de la casilla solitaria junto a la ruta. Poco más allá, rosa de fuego en la penumbra, un  
camión se muere ahí nomás, haciendo señas.

## CLAVO QUE AFLOJA

Clavo acalorado.  
El martillo pega y pega.  
La bandada que se arquea como una ceja  
en el cielo,  
no es el clavo esclavo, acalorado,  
que al final se tuerce  
y se enfría lentamente.

## CUERO

Salvar el cuero, la escapada flor.  
Hortigas gloriosas escarbando la sangre.  
Vomitazos alegres, sueltos entre el traqueteo  
del tren de carga.  
Somos secuaces de la ropa lavada a medias.  
Trapitos que se enroscan viboreados  
en las ramas secas, ariscas.  
Y ya se viene el baldazo carnalero.  
Adiós al tren, la ropa fresca.  
El último vagón se aleja cabeceando.  
Ronca ceniza del pucho recién volteado.  
Y vuelta a empezar, a la criolla como siempre.  
La siesta de Mandinga,  
la damajuana, la damapepa.  
El hilo que resiste la velocidad,  
la persecución y el encuentro.  
La eterna gata parida entre el monte y el cañaveral.  
Cosas del gavián y la paloma,  
en fin.

Raquel Sinelli

## Después de la lluvia

## DE MADRUDAGA ALGUIEN BARRE

De madrugada alguien barre  
el aire enrarecido de los cuartos  
sacude sueños inasibles  
y del rostro que se asomó a hablarte  
no queda sino tu turbación.

No hubo palabras  
que ahora puedas abrir o enhebrar  
las imágenes vienen de un territorio  
que ignoras durante el día  
y vibran en horas silenciosas  
como esos temblores que despiertan  
a desprevenidas ciudades  
antes del amanecer.

## CUANDO EL SILENCIO NO ES ABSOLUTO

Ajena, involuntaria,  
el agua atraviesa las cañerías  
y el silencio de la tarde de domingo.

Las vísceras de las paredes irrumpen  
en la quietud que buscas. Y de un modo  
que presientes solidario

devuelven un sentido en lo que alteran.

## DESPUES DE LA LLUVIA

los plátanos mojados rojos a las siete de la tarde  
el auto se desliza con las luces bajas encendidas  
por la avenida húmeda y desierta bajo el arco  
rojo y verde de las hojas

nada para agregar  
salvo la insoportable contundencia  
de lo que la mirada no elige recortar  
ni pensar esa misma avenida  
un rato antes  
cuando la lluvia arreciaba  
y todos corrieron a sus casas

## ALGUIEN EN LA CASA

lleva y trae objetos de un lugar a otro  
y en el trayecto descubre  
el desacomodo  
de otros objetos huérfanos de lugar

la ropa sobre las sillas  
conserva la forma de los cuerpos

pasa frente al vidrio que, limpio,  
le devuelve la imagen  
(no se detiene en ella)

la lámpara que deja encendida  
es para que afuera crean  
que hay alguien en la casa

## CONVERSACIONES

Lo que decíamos se instalaba  
en el aire del pasillo  
y antes de evaporarse  
se demoraba  
como esos regalos  
que lentamente  
abrimos  
con la gracia de asegurarnos  
un porvenir hecho de tardes  
como aquella.

# poesía buenos aires

Entre 1950 y 1960, y a lo largo de 30 números, la revista *Poesía Buenos Aires* parece llenar el espacio poético de la década. ¿Qué balance se puede hacer hoy, 38 años después, de una revista-movimiento como *Poesía Buenos Aires*? ¿Con qué ojos, que no estén velados por la complacencia ni por el anacronismo es posible mirar aquella remota vanguardia de los 50?



Hombre de talento achatado por el ambiente de provincias. Dibujo de Miguel Brascó, N° 16/17, 1954

ron impulsarla 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. En vez de correr el riesgo de equivocarse y cultivar una cierta arbitrariedad y hasta una cierta injusti-

quejaba de la poesía de los jóvenes del cuarenta. La misma, caracterizada como neo-romántica por su apego a la estética del romanticismo decimonónico, su predilección por las formas tradicionales y su fuerte tono elegíaco, había comenzado a difundir su credo hacia los últimos años de la década del treinta, oficializándose —según Francisco Urondo— cuando “Eduardo Mallea les abre las puertas del suplemento literario de *La Nación*”.

por Juan Jacobo Bajaría: Móbili, Edgar Bayley, Juan Carlos Aráoz de Lamadrid, Mario Trejo y Francisco Madariaga.

En la primavera de 1950, entonces, Aguirre y Móbili publicaron el primer número de *Poesía Buenos Aires*. El mismo comprendía ocho páginas en las cuales cada uno de los poe-



Jorge Enrique Móbili

tas que colaboraron pudo expresar en forma autónoma sus puntos de vista sobre la poesía. Con algo más de treinta años en 1950, Edgar Bayley ya se había fogueado al lado de Carmelo Arden Quin, Rhod Rothfuss y Gyula Kósice en la dirección de *Arturo*, “revista de artes abstractas”, que, en su único número de 1944, proclamó la “negación de toda melancolía” y la “voluntad constructiva”; ideas que reaparecen en el cuaderno *Invencción 2*, de Bayley (1945), y en su texto “Invenccionismo” (*P.B.A.* Año I, N° 1; cfr. pág. 23 de este dossier). A excepción de

## 1950

La historia de los movimientos poéticos de vanguardia es en Argentina, al menos hasta el surgimiento del movimiento *Poesía Buenos Aires*, discontinua. En la segunda década del siglo la idea de vanguardia hace irrupción en nuestra literatura de la mano de hombres como Ricardo Güiraldes, Jorge Luis Borges y Oliverio Girondo, quienes conocieron *in situ* la renovación que por esos años tenía lugar en la poesía europea. Rápidamente las novedades importadas ganan adeptos y, por supuesto, detractores. El mayor de estos últimos fue Leopoldo Lugones. Contra él se abandona la rima, se utiliza el verso libre, se proclama una revolución de la sensibilidad acorde a los nuevos tiempos. Sin embargo, como anota Marta Scrimaglio, “la fuerte conmoción provocada por el movimiento vanguardista, que sobresaltó el ambiente cultural durante casi una década introduciendo ruidosamente nuevas ideas, expandiendo revistas, publicando libros y obligando a todos a tomar partido, se esfu-

(*Literatura argentina de vanguardia 1920-1930*. Ed. Biblioteca, Bs. As., 1974). Probablemente, la única excepción a esta regla la constituyó Oliverio Girondo, el cual, a lo largo de la historia de la poesía de vanguardia en Argentina, seguirá siendo un punto de referencia obligado. Es precisamente él quien en 1949 escribe a propósito de la juventud: “*Los problemas que conmueven los fundamentos de la cultura, al extremo de amenazar la superviven-*



Ramiro de Casasbellas, Edgar Bayley y Jorge Souza

*Si nous habitons un éclair, il est le cœur de l'éternel.*

“Si habitamos un relámpago, es el corazón de la eternidad”. Manuscrito de René Char, N° 11/12, 1953

mó con el final y previsible quietamiento al que debían conducir la maduración perso-

cia del hombre, son muchísimo más deprimentes de cuantos plasmaron a las generaciones



Mario Trejo y Hugo Gola

nal de sus sostenedores y la desaparición de la circunstancia propicia que éstos encontraron”

anteriores. Pero la carencia de apoyo y el justificado desaliento que ellos engendran, debie-

cia, parecería que las futuras posiciones hipotéticas sofrenan su audacia y su ímpetu renovador” (“*El Periódico Martín Fierro* - Memoria de sus antiguos directores”). Girondo, claro, se

tos en la revista *Sur* —el otro bastión de la generación del cuarenta— se alejó de la estética oficial y se vinculó a los poetas que publicaban en la revista *Contemporánea*, dirigida

Alejandra Pizarnik y Raúl Gustavo Aguirre



## 1960

(Sigue en la pág. 14)

(Viene de la pág. 13)

este breve ensayo, el vanguardismo del primer número de *Poesía Buenos Aires* debe rastrearse en los poemas. El inflamado editorial titulado "El Poeta" (cf. pág. 23 de este dossier) abusa, como el resto de las proclamas que acompañaron a los poemas, de una contrastante ampulosidad, y presenta si no un programa estético, una actitud de corte vitalista que se agitará como consigna durante toda la existencia de la revista.

"Dos elementos fundamentales, dos extremos de una contradicción —señala Daniel Samoilovich—, caracterizan al personaje del poeta, cuya definición ocupa el centro de la actividad teórica de la revista: esos dos elementos son su asimilación al poeta negro, 'portador de la ostra maldita', que encarnaría Rimbaud, a la vez que al poeta como ser dotado de 'una inmensa voluntad empeñada por la confianza' y destinado a 'concebir los planes del mundo' (Punto de Vista, N° 12, 1981).

Borges, en uno de los prólogos publicados por Torres Agüero, hace notar que "a diferencia de otras doctrinas, el romanticismo fue mucho más que un estilo pictórico o literario; fue un estilo vital. Su historia puede prescindir de las obras de Byron, pero no de su vida tumultuosa y de su muerte resplandeciente". El vitalismo a ultranza de *Poesía Buenos Aires*, el anhelo de fundir la poesía con la vida —presente en la mayoría de las vanguardias poéticas de este siglo, incluida la generación martinfierrista— sería entonces el fruto que queda del gran árbol del romanticismo. Así, no deja de resultar paradójico el enfrentamiento entre la poesía de vanguardia de los años cincuenta con el desvaído remedo romántico de la poesía del cuarenta: la primera es, por su actitud y su ética, profundamente romántica; la segunda se limita a parafrasear lo más superficial del romanticismo.

"A partir de 1950 —escribe Francisco Urondo en *Veinte años de poesía argentina. 1940-1960*, Ed. Galerna, 1968)—, la vanguardia se canalizará aparentemente en dos caminos: uno seguido por los surrealistas y que configuraría una tendencia vitalista; el otro por la revista *Poesía Buenos Aires*, donde residiría la poesía cerebral —como se decía entonces—, 'hiperartística' —al decir de César Fernández Moreno. En verdad ambas corrientes tendrían muchos puntos de contacto con los hechos, pese a las encarnizadas impugnaciones que entonces mutuamente se irían formulando." Curiosamente el comentario de Urondo —quien también integra *Poesía Buenos Aires* aunque fuera eliminado sin más hasta del índice de la gran antología de la revista publicada por Ed. Fraterna en 1979— nos advierte de la singular disputa que mantuvieron los poetas del grupo surrealista con los de *Poesía Buenos Aires*. "En los números 13/14 de la revista (primavera 1953/verano 1954) —recuerda Urondo— se publica una selección de la nueva promoción poética argentina: en ella figuran poetas 'de espíritu nuevo', 'madi' y 'surrealistas' (...). La antología suscita reacciones violentas, especialmente en los surrealistas. Aldo Pelle-

grini acusa a Aguirre de adoptar 'una posición puramente literaria y antivital', duda —y con razón— de que haya realmente tantos poetas —50— como reúne la selección de este número; admite sólo la presencia de Madariaga y Alonso; descubre influencias de Eluard y Char en casi todos. *Poesía Buenos Aires* en su número 15, a su vez publica un suelto en el que acusa irónicamente a Pellegrini de adoptar actitudes profesoraes, actitud impropia de un surrealista como él." El tiempo y la distancia permitirían demostrar que los surrealistas y sus revistas —*A partir de Cero* (1952) y *Letra y Línea* (1953)— estaban en un camino afín al de *Poesía Buenos Aires*. Se trataba de instalar definitivamente a la vanguardia en la poesía argentina, ampliando un espacio que permitiera nuevos puntos de referencia.

Más allá de unos cuantos poemas debidos a autores concretos, *Poesía Buenos Aires* tiene el mérito de haber creado desde sus páginas un nuevo hábito de lectura. En buena medida, mucha de la poesía que hoy leemos existe porque en el pasado los jóvenes de la década del cincuenta pelearon por ampliar los límites de la realidad. Como dijera Jorge Aulicino en un reciente artículo, hoy en día vivimos en el futuro soñado por la vanguardia. Es probable que ese futuro —nuestro presente— excluya sin ninguna piedad la idealización de la figura del poeta; no así el deseo de que la poesía, a través de la emoción, se mezcle con la vida y mejore al hombre.

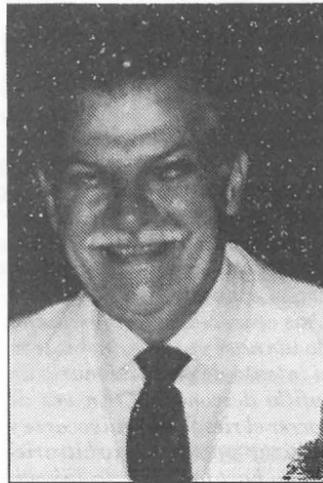
El presente dossier se abre con una serie de entrevistas y testimonios de diversos miembros de *Poesía Buenos Aires* (págs. 14 a 16), sigue con opiniones que poetas contemporáneos de la revista de Aguirre facilitaron especialmente para este número de *Diario de Poesía* (págs. 17 a 19); incluye también una selección de poemas de Aguirre, Bayley, Móbili, Espiro, Roitman y Alonso —que no necesariamente fueron extraídos de las páginas de *Poesía Buenos Aires*— (págs. 20 y 21) y una miscelánea de textos publicados en la revista (pág. 23); Daniel Freidemberg, por su parte, escribe sobre el movimiento de vanguardia en la página 22; finalmente, en página 24, se recogen varios reportajes inéditos en los que Raúl Gustavo Aguirre —sin duda el principal responsable de la existencia de *Poesía Buenos Aires* y de su continuidad— reflexiona sobre la historia y los motivos de su revista.

Jorge Fondebrider

Este dossier fue realizado por Jorge Fondebrider con la colaboración de Daniel Freidemberg y Daniel Samoilovich —quien tuvo a cargo la edición final del mismo. *Diario de Poesía* desea agradecer especialmente a Marta Aguirre y a Rodolfo Alonso, así como también a todos los poetas que gentilmente contribuyeron con sus opiniones e interés para que el dossier alcanzara su objetivo.

Jorge Enrique Móbili (co-director de *Poesía Buenos Aires* hasta su tercer número), Edgar Bayley y Mario Trejo (presentes desde el principio) y Rodolfo Alonso (activo colaborador a partir del octavo número) evocan en esta sección el clima en que se construía *Poesía Buenos Aires*, a la vez que recuerdan al que fue el más constante de sus animadores, Raúl Gustavo Aguirre. Los testimonios de Trejo y Bayley fueron escritos especialmente para este dossier; los reportajes son de Jorge Fondebrider.

## Reportaje a Jorge E. Móbili



Jorge E. Móbili

¿Cuándo y cómo se fundó *Poesía Buenos Aires*?

—Como lo indica el primer número, fue en la primavera de 1950. Empezó siendo un proyecto juvenil, pero fue un proyecto lleno de convicción. En ese momento pretendimos hacer algo nuevo en la ciudad de Buenos Aires que, como decía Neruda, era la ciudad latinoamericana más parecida a Europa. Con eso teníamos que hacer algo y, creo, lo hicimos.

—¿A quiénes se refiere cuando dice "nosotros"?

—A los que iniciamos la publicación: Raúl Gustavo Aguirre y yo. Sólo más tarde se agregó Wolf Roitman. A pesar de que mi visión de la época es algo brumoso, recuerdo que esos primeros números fueron arduos, esforzados.

—¿Por qué Aguirre y usted decidieron hacer una revista con las características de *Poesía Buenos Aires*?

—Porque la creíamos una necesidad, porque queríamos un lenguaje auténtico. A *Poesía Buenos Aires* la distingue, entre otras cosas, lo que tácitamente se expresa en su primer número: cada poeta tenía su lugar, su página. En ese sentido fuimos rigurosos. No queríamos manifiestos sino una resultante de principios. La revista era una serie de individuos multiplicados.

—*Poesía Buenos Aires* publicó una serie de textos teóricos o declaraciones de principios...

—Me hago responsable hasta donde yo estuve. Sin menoscabo de mi enorme afecto por mi amigo Aguirre y por los valores de los poetas que pasaron por la revista, debo decir que muchas de las posiciones teóricas asumidas han sido efímeras y otras han nacido muertas. Creo que en lugar de ayudar

confunden. Cuando publicamos el texto de apertura del primer número —"El poeta"—, nuestra intención no fue la de presentar un manifiesto. Ese texto, que yo escribí y que Aguirre tamizó, es apenas una manifestación de mi propio entusiasmo. No pretendí establecer un decálogo, sino contagiar a otro mi entusiasmo. Soy enemigo de pensar que algo debe ser de tal o cual manera por mil años, o de indicarle a los demás el modo de hacer las cosas. Una verdad desplaza a otra sólo con la fuerza que posee.

—¿Por qué, entonces, un texto como el suyo?

—Había que preparar un clima, realizar una pequeña introducción. Nada más. Nunca tuve la intención de fundar un apostolado. Por otra parte, y a eso se debe mi reticencia para hablar de estas cuestiones, no me parece que haya que explicar la poesía. La poesía debería publicarse sola y que cada cual obtenga de ella lo que desee obtener. Cada uno, como dije, tenía su página y allí ponía lo que quería. Los puntos de vista de Bayley, por ejemplo, eran de Bayley y constaban únicamente en su página.

A propósito, ¿cómo llegó Bayley a *Poesía Buenos Aires*?

—Unos años antes de la revista yo estudiaba el bachillerato especializado en Bellas Artes en la escuela Manuel Belgrano. Luego pasé a la Pueyrredón y allí conocí a Jorge Souza y a una muchacha que también estudiaba escultura. Souza fue —y sigue siendo— uno de los mejores hombres de enlace que uno puede imaginar: unía con genio, con talento a la gente; conectaba a quienes podían ser afines. Recuerdo que había una revista —*Contemporánea*— que dirigía Bajarla. Allí publicamos entre 1948 y 1950 Bayley, Lamadrid, Trejo, Madariaga, Aguirre y yo.

—¿Cómo se hacía la revista?

—Ah, era algo muy gracioso, a veces incluso delictivo... Para conseguir dinero organizábamos fiestas. Algunas fueron en el departamento donde vivían Wolf Roitman y Daniel Saidón. Me acuerdo de que cobrábamos una entrada y el clericó —ponche le dirían otros— y hacíamos bailes. A los que iban llegando traídos por alguna amiga nuestra les pedíamos dinero. Yo —el proxeneta de la poesía— mandaba a alguna piba para pedir justo cuando el tipo, previa consumición de carburante, charlaba con otra chica. Quizá exagero. El que nos daba plata creía firmemente. Siempre digo que prefiero al que ig-

# Treinta y

nora que al mediocre; el que ignoraba tenía las puertas abiertas y ahí se producía el milagro.

—¿Cómo llegaban los colaboradores?

—No sé. Venían. El que se acercaba a *Poesía Buenos Aires* era amplio, solía tener su propio vuelo, necesitaba un lenguaje.

—¿Quién decidía qué se publicaba en la revista?

—Durante el tiempo en que estuve, Aguirre y yo. Te cuento una anécdota risueña. Antes de publicar el primer número ya habíamos seleccionado a los poetas que queríamos publicar e incluso, sin que ellos mismos lo supieran, los poemas elegidos. Pero surgió un problema: queríamos publicar unos poemas de Juan Carlos Lamadrid que no teníamos. Lamadrid nos infundía respeto —éramos muy jóvenes— y nosotros queríamos un bellissimo original dedicado a Buenos Aires que él tenía. "Che, es difícil", me dijo Aguirre. Después se disiparon nuestros temores, pero en ese momento estábamos intimidados y, además, sabíamos que Lamadrid era aficionado al box. "Esto va a haber que dirimirlo en una cantina", le dije a Aguirre. Y fuimos. En la cantina le dimos vino y lo dejamos hablar del boxeador Justo Suárez, "Torito". "Dale más vino", le decía yo a Aguirre. Aguirre era un tipo pulcro, medido, coherente y yo, serio, le decía: "Dale más vino". En un momento, notando los originales debajo del sobretodo de pelo de camello que tenía Lamadrid, Aguirre me dijo por lo bajo: "Los poemas". Pasaba el tiempo y Aguirre se ponía cada vez más nervioso y Lamadrid hablaba y hablaba. Entonces le dije a Aguirre: "Afanáselos". Aguirre se puso blanco como un papel. Y nos afanamos los poemas. Al otro día se armó un lío bárbaro del que se enteró todo Buenos Aires. Lamadrid decía: "Me mamaron en una cantina y me afanaron el libro". Claro, lo citamos y cuando publicamos los poemas le gustó. Cada poeta respiraba en una página grande, con una tipografía que alentaba la lectura.

¿Quién pensó ese tipo de la presentación, por ejemplo?

—Fue idea mía... En fin, hubo colaboradores que efectivamente colaboraron y otros que ahora dicen que estuvieron que, en su momento, no se mataron trabajando. Discutíamos, a veces nos puteábamos. Mi capacidad dialéctica no era grande. Más tarde aprendí.

—¿Cómo se amplió el espectro en el segundo número?

—Para esa época fui a Santa Fe, donde tenía una novia. Allí conocí a Ariel Ramírez, a Miguel Brascó, a Hugo Goia, a Paco Urondo. La pasamos muy bien. Recuerdo que cruzamos a Paraná para verlo a Juan L. Ortiz. Un muchacho, en casa de Ortiz, me acercó unos poemas y leyéndolos perdí el hilo de lo que Juan L. decía. Esos poemas de Natalio Hocsman salieron en el número dos.

# ocho años después

—¿Por qué, justo cuando la revista empezaba a ocupar un lugar, usted la dejó?

—Porque pensé —en lo que quizá se interprete como un gesto pedante de mi parte— que la criatura ya caminaba. Además hubo algunas cosas que no me gustaban; los manifiestos, por ejemplo. Por mucho tiempo no tuve relación con *Poesía Buenos Aires*. Después volvimos a encontrarnos. Ellos fueron mi familia. En toda familia hay peleas y discusiones.

—¿Qué dejó *Poesía Buenos Aires* en la poesía argentina?

—Lo que conquistamos fueron valores. Yo me niego a academizar la vanguardia. No creo que sea necesario hacer una academia llena de monumentos y mojones. Ustedes, en su revista, están luchando con la misma fuerza con la que luchamos nosotros. Hay una continuidad, un esfuerzo que interpreto como común, ¿no? Hacer poesía y estar en la vanguardia es toda una aventura. Hay que poner sangre. Hay que abrazar la poesía con un amor inmenso, sacar fuerzas de cualquier parte. Si después de treinta años vos venís a hacerme estas preguntas es porque algo hemos hecho.

## Reportaje a Rodolfo Alonso



Rodolfo Alonso

¿Cómo fue su relación con *Poesía Buenos Aires*?

—Antes de ponerme a recordar aquellos años, es decir, antes de ponerme a evocar —con sus alegrías y sus penas— una de las etapas cruciales de mi propia vida, no sólo quiero dejar debidamente aclarado lo que es obvio: que hablo a título absolutamente personal, sino que también desearía reivindicar como la herencia más legítima de todos aquellos años a lo que implicó y aún implica esa frase feliz de Tristán Tzara que circulaba habitualmente entre nosotros (casi como una bandera) por aquellos tiempos: "La poesía es una manera de vivir". Y quiero reivindicar también —ahora que algunos ya no están— a aquellos adolescentes y jóvenes, hayan sido o no finalmente escritores, que en un momento clave de mi existencia me dieron el mejor ejemplo que se puede ofrecer a un artista cachorro: dedicación, exigencia, desinterés, apasiona-

miento, humor, fraternidad, convicción, entereza, diálogo.

—¿Cómo y cuando se acercó a *Poesía Buenos Aires*?

—Si no fuera porque la primera noche que nos vimos Aguirre me dedicó uno de sus libros y en él consta la fecha, me resultaría difícil precisarlo. Pero fue el 3 de octubre de 1951. Al día siguiente yo cumplía diecisiete años. Recuerdo que ya había comenzado a borrar papeles, ya había leído mi Lorca, mi Neruda, y probablemente ya había descubierto o estaba por descubrir, por mi cuenta, en librerías de viejo, a dos personalidades que iban a ser fundamentales para mí: César Vallejo y Roberto Arlt. Algún tiempo antes de aquel primer encuentro, caminando por Florida, en una mesita de la librería Viau había descubierto también el quinto número de *Poesía Buenos Aires*. Fue un amor a primera vista, me sentí de inmediato identificado con el espíritu de la revista y, aunque yo era muy tímido, me animé a mandarles una carta. Me contestaron citándome en el legendaria Palacio do Café, hoy desdichadamente metamorfoseado, que ya empezaba a ser el lugar habitual de reunión y que quedaba en Corrientes al setecientos, enfrente del templo protestante, justo al lado de la casa de Aguirre. Esa noche estaban él, Nicolás Espiro, Daniel Saidón y Wolf Roitman, que al día siguiente partía para Europa. Me acuerdo que hacía un frío bárbaro y yo llegué con un gran sobretodo y un rollo enorme de poemas en el bolsillo. Como ya dije, era bastante tímido y, para justificar mi audacia, les conté que pertenecía a un imaginario grupo de muchachos. Por eso aquella dedicatoria de Aguirre dice "A Rodolfo Alonso y su barra". Cuando me preguntaron si escribía, saqué el rollo de poemas y lo tiré sobre la mesa. Los leyeron ahí mismo y hubo dos cosas que me gustaron mucho: la aceptación inmediata que manifestaron frente a un perfecto desconocido, y la exigencia crítica que demostraron al leer aquellos primeros textos míos, sin duda todavía balbuceantes. Recuerdo que Espiro me recomendó sabiamente tener cuidado con el uso de ciertas palabras ya demasiado prestigiosas...

—¿Había alguna relación entre los distintos grupos?

—En ese primer momento al que nos veníamos refiriendo, y digamos orgánicamente, creo que no. Aguirre tenía entonces veinticuatro años, y yo diecisiete... Probablemente estábamos todavía tanteando más o menos aislados en nuestro propio desarrollo. Sólo después de algunos tironeos (que incluyeron el panfleto *El profesor y la poesía*, a raíz de un comentario de Pellegrini al número 13-14), empezó el acercamiento paulatino entre *Poesía Buenos Aires* y los surrealistas. Que yo ya había iniciado por mi cuenta. Siempre tuve una especial inclinación por la palabra y la actitud de Madariaga, por ejemplo, y varias veces insistí para que se lo volviera a publicar en la revista. En general, aunque representáramos tendencias contrapuestas, no había demasiados enconos y sí bastantes acercamientos entre nosotros, a nivel personal. Mi primer libro fue presentado en la casa de Castelpoggi, y De Lellis le hizo un comentario muy amable en *Clarín*. Y no sólo pasaba eso conmigo. Latorre era de Almagro como De Lellis, y ambos se apreciaban mucho, como personas. Además, a casi todos nos reunía, como a la mayoría de los porteños de aquel tiempo, esa fraternidad instantánea, ese fervor compartido que entonces era el tango. El tango que precisamente, había florecido en el cuarenta.

¿Empezó a colaborar con el grupo inmediatamente o fue un proceso paulatino?

—Creo que fue algo inmediato. El primer trabajo que me publican, del cual hoy sólo reivindicaría el título: "Poema Juan", apareció ya al poco tiempo, en el octavo número de la revista, correspondiente al invierno de 1952.

—¿Qué otras publicaciones y grupos había en ese momento?

—Existían lógicamente los suplementos literarios de los grandes diarios, especialmente el de *La Nación*, y también la revista *Sur*, a los cuales considerábamos de algún modo como la cultura digamos oficial o tradicional, y con los cuales por aquel entonces hacíamos gala de no tener ningún trato. Al di-

rrer mismo, a quien habían publicado en *Sur* siendo muy joven, dejó de escribir allí y, durante decenas de años, los más inclitos de nosotros consideramos una norma ética no colaborar en suplementos supuestamente prestigiosos ni presentarnos a concursos.

Estaban también las revistas que expresaban tendencias o grupos literarios. Entre ellas las había afines a lo antes mencionado, como la de los neoclásicos o cuarentistas, *Oeste*, dirigida por Nicolás Cócaro, y las había también del otro lado, como la de los propulsores de la poesía social, *Ventana de Buenos Aires*, dirigida por Mario Jorge de Lellis y donde colaboraban Roberto Hurtado de Mendoza y Atilio Jorge Castelpoggi, y el grupo de los surrealistas que, con el lejano antecedente de *Qué*, se expresaba periódicamente desde *A partir de cero*, orientada por Aldo Pellegrini, a quien acompañaban Enrique Molina, Juan Antonio Vasco, Carlos Latorre, Julio Llinás y Francisco Madariaga. Ese era, en términos generales, el panorama porteño por aquellos tiempos.

—¿Había alguna relación entre los distintos grupos?

—En ese primer momento al que nos veníamos refiriendo, y digamos orgánicamente, creo que no. Aguirre tenía entonces veinticuatro años, y yo diecisiete... Probablemente estábamos todavía tanteando más o menos aislados en nuestro propio desarrollo. Sólo después de algunos tironeos (que incluyeron el panfleto *El profesor y la poesía*, a raíz de un comentario de Pellegrini al número 13-14), empezó el acercamiento paulatino entre *Poesía Buenos Aires* y los surrealistas. Que yo ya había iniciado por mi cuenta. Siempre tuve una especial inclinación por la palabra y la actitud de Madariaga, por ejemplo, y varias veces insistí para que se lo volviera a publicar en la revista. En general, aunque representáramos tendencias contrapuestas, no había demasiados enconos y sí bastantes acercamientos entre nosotros, a nivel personal. Mi primer libro fue presentado en la casa de Castelpoggi, y De Lellis le hizo un comentario muy amable en *Clarín*. Y no sólo pasaba eso conmigo. Latorre era de Almagro como De Lellis, y ambos se apreciaban mucho, como personas. Además, a casi todos nos reunía, como a la mayoría de los porteños de aquel tiempo, esa fraternidad instantánea, ese fervor compartido que entonces era el tango. El tango que precisamente, había florecido en el cuarenta.

Por supuesto que también teníamos contactos con las provincias, especialmente con las del Litoral, donde inmediatamente nos relacionamos con Juan L. Ortiz y con Hugo Gola, y donde se anunciaba el exigente talento de Juan José Saer, entonces un adolescente turbulento y díscolo, así como también con las del Noroeste, donde conocíamos perfectamente la existencia de Manuel Castilla y el grupo *La Carpa*, donde iba a aparecer la significativa revista *Tarja*, en la que tuve el

honor de colaborar, y donde Raúl Galán resultó un amigo tan entrañable y tempranamente llorado. Antes de los veinticuatro años yo ya había recorrido el país por el norte hasta cruzar la frontera por La Quiaca y por el sur hasta Neuquén, pasando por Río Negro. Pero, ¿estamos hablando de la revista o del movimiento?

—¿Hay tanta diferencia entre una y otro?

—Bueno, si hablamos de la revista, hablamos de un hecho concreto, que se puede evaluar objetivamente: los números publicados y su contenido, aunque a su alrededor circulen todavía tanto algunos mitos como ciertos malentendidos. Pero la idea del movimiento resulta muchísimo más difícil de precisar (aunque creo que se resume magníficamente en las luminosas "Cinco tesis" que Aguirre dio a conocer bastante tiempo después: la poesía no existe, no existen los poetas, existe el poema, todo poema implica una estética, todo poema implica una ética). Aún habrá quien discuta si realmente existió un movimiento alrededor de la revista. Pero cuando el mismo Aguirre presenta su selección del material publicado en un libro que editó *Fraterna* en 1979, lo titula precisamente *El movimiento Poesía Buenos Aires*. A mí los dos conceptos, revista y movimiento, se me vinculan personalmente con Aguirre, que era el auténtico *factotum* de todo esto. (Y además de las ediciones, que también las hubo.) Pero no sé si él ha tenido siempre clara la diferencia que me parece debería haber entre ambos conceptos. Porque una revista puede ser más amplia en su criterio de lo que debería serlo un movimiento, para ser tal. Y me parece que hay gente que sí ha publicado en la revista, pero que en realidad no podríamos decir que formó parte del movimiento. Esa es una de las dudas que, bajo ese título, puede arrojar la generosa antología de Aguirre para *Fraterna*.

Más allá de los poemas que *Poesía Buenos Aires* le publicó, ¿en qué medida empezó a trabajar efectivamente dentro de la revista?

—Colaborar con *Poesía Buenos Aires* significaba encontrarnos los fines de semana por la tarde en el Palacio do Café. (Cosa que, entre muchas otras riquezas, me regaló nada menos que el lujo de la amistad y el diálogo con una personalidad tan brillante como la de Juan Carlos Paz, el gran compositor argentino.) Yo empecé a ser seguidista uno de los concurrentes más asiduos. Quiero decir que la revista no tenía una "cocina" en un sentido orgánico: no había redacción ni comité de redacción. Las cosas se daban, surgían, se compartían. La revista la hacía Aguirre misteriosamente. Nos juntábamos a charlar y, a medida que surgía, acercábamos material, propio o ajeno, sobre el cual por supuesto se hablaba, pero no de una manera digamos formal. Aguirre era un hombre muy ordenado, hasta meticuloso, sabia-

(Sigue en la pág. 16)

## Cronología

*Poesía Buenos Aires* se publicó entre la primavera de 1950 y la de 1960. Durante esos diez años aparecieron treinta números de la revista incluyendo cuatro números dobles (11/12, 13/14, 16/17 y 19/20). La tirada aproximada nunca superó los quinientos ejemplares. Los primeros veinte números tuvieron un formato de 27 por 37 cm.; los diez restantes —probablemente a instancias de Edgar Bayley— redujeron las dimensiones a 14 por 19 cm. Los números 1 y 2 fueron impresos en el taller gráfico El Maguntino, de Ilka Krupkin. A partir del número 3, y hasta el final, *Poesía Buenos Aires* se imprimió en el taller de Arturo Zaragoza, con tipografía de Agustín Gutiérrez.

Según consta en la revista, la misma fue dirigida en todos sus números por Raúl Gustavo Aguirre; lo acompañaron como co-directores Jorge Enrique Móbili (1 a 3), Wolf Roitman (4 y 5), Roitman y Nicolás Espiro (6), Espiro (7 a 15) y Edgar Bayley (21 a 24). Los números consignados fueron entera responsabilidad de Aguirre. Los primeros cuatro números no presentan nombre de diagramador; entre el 5 y el 8 la diagramación estuvo a cargo de Néli-da Fedullo; desde el 9 al 30 Jorge Souza se hizo cargo del arte.

La lista de poetas y escritores argentinos que publicaron en *Poesía Buenos Aires* comprende a Raúl Gustavo Aguirre, Alberto Vansco, Rodolfo Alonso, Francisco Urondo, Omar Rubén Aracama, Juan Carlos Aráoz de Lamadrid, Edgar Bayley, Miguel Brascó, Jorge Carrol, Ramiro de Casasbellas, Nicolás Espiro, Baldomero Fernández Moreno, Clara Fernández Moreno, Daniel Giribaldi, Ricardo Güiraldes, Natalio Hocsman, Jorge Enrique Móbili, Wolf Roitman, Mario Trejo, Rubén Vela, Elizabeth Azcona Cranwell, Emma de Cartosio, Juan José Ceselli, Osvaldo Eliff, Macedonio Fernández, Oliverio Gironde, Hugo Gola, Leónidas Lamborghini, Francisco Madariaga, René Palacios More, Alejandra Pizarnik, Jorge Rébora, Luis Yadarola, Emilio Zolezzi, Juan Jacobo Bajaría, Osmar Luis Bondoni, Santiago Bullrich, Alfredo Hlito, Carlos Latorre, Julio Antonio Llinás, Franco Moggi, Enrique Molina, Juan L. Ortiz, Aldo Pellegrini, Alberto Polat, Osvaldo Svanascini y Juan Antonio Vasco.

*Poesía Buenos Aires* cumplió una muy activa labor de difusión, publicando en sus páginas versiones del francés (Rimbaud, Pierre-Jean Jouve, Reverdy, Eluard, Artaud, Tzara, Breton, Michaux, Prévert, René Char, René Méner, etc.), del inglés (Wallace Stevens, D. H. Lawrence, e. e. cummings, Dylan Thomas, Keats, Emily Dickinson, Lewis Carroll, etc.), del italiano (Ungaretti, Montale), del portugués (Milton de Lima Sousa, Egito Gonçalves, Drummond de Andrade, Pessoa, etc.), del griego (Odiseo Elytis), del ruso (Pasternak), textos clásicos (Heráclito, Catulo) y poesía latinoamericana (Alfonso Cortés, César Vallejo, Huidobro, Neruda, Braulio Arenas).

(Viene de la pág. 15)

mente metódico. Había organizado un cierto grupo de amigos suscriptores que aportaban periódicamente algún dinero. Había también otro querido personaje, Jorge Souza —un escultor del grupo de los artistas concretos—, que se convirtió en el diagramador oficial. Jorge tenía una pequeña empresa de cobranzas, Titán, por medio de la cual se efectivizaban las milagrosas suscripciones. Aguirre era el motor, el administrador, el que “llevaba nuestros sueños a la imprenta”, como bien dijo Móbili: sin él, estoy seguro, todo hubiera quedado en una reunión de amigos. Aguirre no tenía una personalidad autoritaria ni mesiánica, todo lo contrario, era alguien sumamente cálido y humilde, siempre abierto al diálogo. Desde el principio, Aguirre aparece acompañado en la dirección por otras figuras que, por lo que yo sé, no creo que hayan tenido una participación concreta en los aspectos prácticos de la realización de la revista.

—¿Cómo se decidía la publicación de tal o cual artículo?

—No lo sé. En un comienzo figuran como co-directores con Aguirre primero Móbili y después Roitman. Cuando yo llegué, ya había ocurrido una aparente ruptura con Móbili, y Roitman tomaba el barco para irse a París. Más tarde conocí a Móbili y nos hicimos amigos, pero nunca hablamos de lo que pasó en ese primer momento. Luego aparece Nicolás Espiro, de gran amistad con Raúl y con el cual compartieron muchas cosas. Sé que llevaban un cuaderno compartido, mediante el cual dialogaban por escrito. Espiro era una personalidad aguda, incisiva, de un humor que podía ser corrosivo, altamente racional, pero a la vez de gran nobleza. Más tarde Espiro se aparta, llegando a convertirse en un destacado psicoanalista, y aparece como co-director Edgar Bayley, que siempre había sido una luminaria latente y hasta en cierto modo rectora dentro el grupo, pero que no participaba de nuestras reuniones en el Palacio do Café. A él lo visitábamos en su casa, en Ituzaingo, muy cerca de lo de Urondo, o en las que después se hicieron habituales reuniones en lo de Souza, pero además Edgar trabajaba junto con Aguirre en la Biblioteca de la Caja de Ahorro. Como todas las cosas que se relacionan con Bayley, que es a la vez uno de los intelectuales más rigurosos y exigentes de nuestro medio, y también un niño grande, un legítimo bohemio, en el mejor sentido, las relaciones con Aguirre siempre fueron especiales, entre bromas y veras. Lo que yo puedo afirmar es que Aguirre no dejó nunca de divulgar la personalidad creadora de Bayley, que todos respetábamos.

Retomando el hilo de su pregunta, recuerdo el entusiasmo con que descubrí la insólita edición mexicana con prólogo de un paraguayo de los *Poemas* de Macedonio. Compré varios ejemplares para regalar a los amigos, e insistí para que se lo publicara en la revista: aparece en uno de los últimos números. Recuerdo también las visitas a la casa de Gironde, en la calle Suipacha. Fueron días inolvidables.

**M**óbili, Aguirre y Bayley publicaron textos y declaraciones de principios. ¿Se discutían previamente?

—No, que yo sepa. Creo que la revista —y ya anticipamos algo del movimiento— era profundamente pluralista, dentro de un espíritu afín, es claro. Aguirre no tiene un único pensamiento teórico, orgánico, totalizador. En realidad, básicamente teníamos terror, aversión casi congénita, por todo lo que pudiera parecer un molde, un dogma, una receta prefabricada. Creo que la identidad hay que buscarla en los textos. Y recordar que Raúl era amplia, casi exageradamente generoso.

migenio de *Poesía Buenos Aires*, el cambio profundo y provechoso que su existencia produjo en la poesía argentina. Y ese cambio no se dio solamente en los aspectos formales, apenas morfológicos, sino que implicaba simultáneamente un plano más profundo, ético. El rechazo no era solamente contra algunas formas de escribir poesía, sino contra toda actitud que redujera la poesía apenas a un género literario. De algún modo, se plantearon y se llevaron a la práctica núcleos de pensamiento y de efectividad estética que más tarde se plantearían claramente: los de aquéllos que no aceptan ser sometidos a la

destinado a ofrecer un panorama de la poesía argentina de 1953-1954, se acepta explícitamente la amplitud en la inclusión pero no se deja de poner inclusive el bisturí en la evaluación. Lo que no dejó de tener sus consecuencias...

**¿**Cuál fue la actitud de *Poesía Buenos Aires* frente a la realidad política argentina de ese entonces?

—Como la enorme mayoría de los artistas e intelectuales de esa época éramos, cuando no antiperonistas, por lo menos no-peronistas (salvo quizá muy escasas excepciones, y no pertenecientes al núcleo más acti-

mero 6, por ejemplo, se dice que “Toda conquista social que tienda a aumentar el número de los que pueden ver a expensas del número de los que no pueden ver, es también una inmediata victoria de la poesía”. En 1952 se publica un folleto denunciando la agresión imperialista norteamericana contra la Guatemala de Jacobo Arbenz. Y si en el número 21, a través de dos artículos, uno de Raúl y otro de Edgar, se festeja la caída del peronismo como la de una dictadura, muy poco tiempo después, en una revista uruguaya, al presentar unos poemas míos, el mismo Aguirre habla de los “jóvenes que han vivido bajo dos dictaduras: una en nombre de la justicia y otra en nombre de la libertad” (cito de memoria). Y el número 24 incluye una declaración de apoyo al “candidato popular a la presidencia de la República”, que no era otro que el Dr. Arturo Frondizi, cuyo programa despertaba entonces enormes expectativas entre los intelectuales progresistas, incluidos los de *Contorno*. Pero ya al número siguiente, 25, se publica un enérgico repudio por la detención de Juan L. Ortiz, conse-

## I remember Raúl

**C**uando salió el primer número éramos cinco: Aguirre, Bayley, Lamadrid, Móbili y yo. En el fondo creíamos que iba a ser una de esas revistas que ejercen la mortalidad infantil. Aguirre le dio a la aventura un orden, a la invención, tradición. Dimos a conocer poesía de todo el mundo y acercamos a los más jóvenes y a los del interior del país.

El punto de referencia era René Char, la poesía que venía de las *Iluminaciones* de Rimbaud y de *Connosance de l'Est*

FOTO: MIMI DORETTI



de Claudel (libro tan injustamente desconocido entre nosotros). Poesía contenida, reflexiva, ascética; poesía opuesta a la efusión —casi siempre sentimental y confesional— de la generación del 40. Pero luego de nosotros, habría que hablar del daño que produjo la *renecharitis* en la poesía de los más jóvenes. No sé, eso ya es historia. Pero para mí toda esa aventura que hoy recordamos tiene un solo nombre: Raúl Gustavo Aguirre, el secreto, el austero, el ejemplar. Aguirre que no conoció la envidia y sí la generosidad.

Mario Trejo

## Acerca de Poesía Buenos Aires

In memoriam  
Raúl Gustavo Aguirre

**L**a memoria es también un estado de gracia. Revivir hoy *Poesía Buenos Aires* es solventar un momento de fe, de reunión sin conjura, de devoción acaso. No es aprobar todo. Es rescatar una actitud, una comunión. No todos pensábamos lo mismo, ni, probablemente, queríamos lo mismo, pero nos reconocíamos en una cierta vocación de verdad y altura, en la voluntad difícil de alcanzar la voz propia. Cada trasgresión pretendía ser respuesta a una necesidad genuina y no mera veleidad escandalosa. Heterogeneidad y afinidad.

¿Ese pasado fue tuyo? Esos días, aquella cifra, ese río, la ventana, tu error, tus fronteras

¿fueron tuyos? No puedo precisar este rostro, aquella mano. Pero ¿puedo rechazarlos? ¿O es que puedo sopesar, decidir, lo que en ese pasado me confirma y da nombre a cuanto deviene y canta? Hubo fulgor, mañana, esperanzas, mediodías... y sólo si yo conjunto la sombra y la desazón, la soledad y el amago, con el encanto de estar y asentir y amarlo todo, podré com-



prender el signo antiguo y nuevo, la palabra que cambiaba.

¿Por qué no dejar que hable aquello que está dentro y fuera? La corriente en el centro del río ¿es la tuya? Aquel sueño, ensueño, ensoñación, verbo y fluir ¿te justifican? ¿Y quién tiene capacidad de justificar?

En el centro del río fluye la corriente: es un ejemplo. La corriente ha debido exceder dificultades diversas: piedras, barras, cataratas y hasta las miradas de quienes estaban lejos. En ningún caso buscó o pidió justificación alguna.

Se recobran el amor, la alegría, los instantes de privilegio. Las mitologías secretas (y aún las públicas) son medios, proyecciones inseguras. ¿Qué recuerdo tener ahora para la victoria y el extravío? Alguna gente creyó, sin delegación y sin cálculo, que la poesía era posible. Muchos lo seguimos creyendo.

Edgar Bayley

—¿Hay que entender entonces que esos textos expresan a individualidades y no al conjunto de la revista?

—Claro. Por ejemplo, yo no coincidiría con los textos teóricos del comienzo pero sí, por lo general, con los subsiguientes. Creo que el clima de la revista, a cuyos integrantes se caracterizó allí mismo como “poetas del espíritu nuevo”, habría que buscarlo en la actitud de diálogo entre tendencias modernas e incluso de vanguardia. Por otra parte, el verdadero sentido de muchos de esos textos surge de su contraste con el contexto de la época. Un contexto en el cual escribir con minúsculas era un escándalo, y donde los cuadros de los artistas concretos podían llegar a ser rasgados con hojitas de afeitar. Sin tomar eso en cuenta, resulta imposible calibrar el sentido de

falsa disyuntiva entre la torre de marfil y el compromiso programado. Si hubo una evolución, no fue apenas teórica, sino condicionada por la práctica y por la vida. La nuestra era una relación empática, afectiva, emergente.

Quizá vale la pena recordar que muchas de las primeras obras de poetas representativos de las más diversas corrientes de la poesía argentina se publican con el sello de *Poesía Buenos Aires*: el segundo y tercer libro de Alejandra Pizarnik, el segundo de Lamborghini, los primeros de Urondo o Giribaldi, y a Madariaga se lo publica en la revista antes de que hubiera publicado ningún libro. Y hay algo no menos importante, al menos para mí. Y es la exigencia crítica que, como debe ser, también era autocrítica. En el primer número (1953)

vo). Es difícil hablar más de treinta años después del clima que se vivía en ese período, de la demagogia supuestamente populista y la carencia concreta de libertades. Personalmente, mi infancia había sido marcada por el antifascismo de la guerra civil española, y todos acabábamos de asistir con inmensa alegría a la derrota del nazismo. La cultura oficial del peronismo, que había quedado en manos de sus sectores más reaccionarios, era bastante siniestra. Pero estoy seguro que nunca se dejó de publicar un buen poema porque las ideas del autor no coincidieran con las nuestras.

Desde sus primeros momentos, y para quien sepa leer, la revista incluye textos donde se advierten claras preocupaciones sociales y luego hasta explícitamente políticas. En el número

“Veníamos a abrir  
puertas, a plantear  
cuestiones,  
y nunca creímos  
en una única  
respuesta,  
en una solución.”

cuencia del violento cambio de timón producido por el frondismo en el poder. Y en el número 29, al publicar mis traducciones de Pessoa, se aprovecha para denostar la dictadura portuguesa de Salazar.

—¿Desea agregar alguna conclusión final?

—Sólo quisiera hacer notar que, ya en el primer número, se incluye un homenaje a Guillaume Apollinaire, evidentemente sintomático. Y que en ese mismo famoso número 13-14 donde se identifica no menos sintomáticamente a quienes se considera miembros del movimiento como “poetas del espíritu nuevo”, Aguirre dice con toda claridad que “*Poesía Buenos Aires* tendrá a bien no devenir institución”. No teníamos, y no tenemos, ni recetas ni dogmas que ofrecer. Y si parece difícil poder llegar a definir con claridad las características de *Poesía Buenos Aires* como revista o movimiento de vanguardia, ello no se debe a falta de coherencia sino a falta de rigidez. Veníamos a abrir puertas, a plantear cuestiones, y nunca creímos en una única respuesta, en una única solución. Sí, quizás, como decíamos en los viejos tiempos, que “el juicio final será con la poesía”.

# Los contemporáneos hablan de Poesía Buenos Aires

*Diario de Poesía* ha recogido, especialmente para el *dosier* de este número, el testimonio de diversos poetas contemporáneos de aquéllos que llevaron adelante el proyecto de *Poesía Buenos Aires*. Los textos que siguen —evocativos algunos, otros de corte más crítico— permiten de algún modo la recomposición de una época especialmente fecunda de la poesía argentina.

De esa extensa época de la revista *Poesía Buenos Aires* lo que sobre todo me ha quedado en el recuerdo es la emoción de las cosas hechas en equipo, los productos entusiasmados de la amistad, ya que fue un tiempo de reuniones en casas de amigos, de encuentros en el café Jockey de Viamonte y Florida, y también, como es lógico, de expectativas, descubrimientos y deslumbramientos de todo tipo. Ahora, a la distancia, se puede quizá valorar o calibrar, además, lo que significó ese hacer cosas como un pretexto para la amistad, gracias, claro está, a quienes personificaron ese momento, dirigiéndolo, encausándolo o provocándolo, dándole un impulso o un sentido. Ellos fueron, como se sabe, y sobre todo, Edgar Bayley y Raúl Gustavo Aguirre, hombres providenciales en esos años para todos nosotros. El cambio llegó en ese entonces, a mediados de los años cuarenta, con un retraso notable, más extraño aún tratándose de un medio cultural sumamente atento y sensible a lo que ocurre en Europa tanto en literatura como en otras áreas. Esa renovación debió ser tarea de la llamada generación Martín Fierro, cuyos cabecillas doctrinarios más visibles fueron Jorge Luis Borges y Oliverio Gironde, el primero atraído casi exclusivamente por las letras inglesas y el segundo, pese a sus frecuentes viajes a París, no llegó a incursionar con sus inquietudes poéticas más allá del lirismo popular de Paul Fort o el amor por las palabras de León-Paul Fargue, y éstos por lo tanto, en lugar de Apollinaire y Mallarmé, y Jules Laforgue en lugar de Rimbaud. Estas otras influencias, poniendo nuestra poesía a la *page*, llegarían algo más tarde gracias, como dije, a la clarividencia e inquietud de Edgar Bayley, así como casi a un mismo tiempo, las del surrealismo, con sus mayores exigencias y potencias, por medio de la acción de Aldo Pellegrini. Las afinidades entre estas dos visiones de lo poético llevó a unos y otros a fusionarse, a partir del 50, para editar la revista *Letra y Línea*, con la dirección de Pellegrini y el auspicio de Gironde: allí estaban, por un lado, Enrique Molina, Francisco Madariaga, Carlos Latorre, Juan José Vasco, y por el otro, Edgar Bayley, Raúl Gustavo Aguirre, Mario Trejo y yo mismo. Desde luego que esta puesta al día de la producción poética no entrañaba una mera y servil sujeción a la modalidad de algunos autores europeos sino una libre

adaptación de ese espíritu a algo muy argentino, muy nuestro, hasta latinoamericano. Bueno, se dio, también, en *Poesía Buenos Aires*, una adhesión a la tradición de Mallarmé como actitud ante el blanco del



De pie: Jorge Souza; sentados, de izquierda a derecha: Rodolfo Alonso, Néstor Bondoni, Francisco Uronde, Osmar Kuis Bondoni, Edgar Bayley, Raúl Gustavo Aguirre; durante una reunión de Poesía Buenos Aires, en lo de Souza

papel, esto es, de buenas maneras e integración, lo que constituyó una de sus características más notables, que influyeron de inmediato en otras publicaciones, hasta hoy mismo, pienso. Esta complementación del poema con la página implicó asimismo su presencia tipográfica, por lo cual, en cierto momento, fueron eliminados los puntos y las comas a fin de que nada perturbara la figura del poema. Finalmente, creo que lo fundamental, entonces, en ese momento, fue que entre nosotros se sustituyó la metáfora por la imagen, terminó el imperio de la metáfora y empezó a preponderar la imagen, con su total libertad y sus enormes posibilidades de expresión. Cumpliendo el principio de Edgar Allan Poe, acerca de que el mundo material está lleno de analogías rigurosas con el mundo inmaterial, y prosiguiendo, como quería René Daumal, la guerra incesante por un lenguaje verdadero, un espíritu unificado, un ser justificado y justo, despojado de las sombras que lo prostituyen.

Alberto Vanasco

Publiqué mi primer libro en 1951, soy por lo tanto contemporáneo de Poesía Buenos Aires, pero no me relacioné entonces con sus integrantes. Ellos y yo profesábamos ideas distintas y hasta opuestas. Yo me sentía identificado con el espíritu neoclásico y neorromántico de la generación del 40, contra la que ellos reaccionaban. Por otra parte, mis primeros amigos —y mentores— literarios fueron poetas que habían prohijado a los del cuarenta, cultivando antes que ellos esa suerte de poesía intimista y de formas tradicionales: González Carbalho, Nalé Roxlo y Roberto Ledesma, en-

siendo el fetichismo de lo nuevo. La literatura no es solamente tradición o solamente innovación, ruptura, sino el equilibrio entre ambos extremos. Y a ese equilibrio he tendido en mi obra de los últimos años. La lectura desprejuiciada de los poetas de *Poesía Buenos Aires* —quienes, justo es decirlo, fueron evolucionando hacia una expresión cada vez más transparente— me llevó a reconocer sus talentos individuales, a valorar su posición global y a respetar su actitud, por lo demás siempre honesta, ejemplar.

A mediados de la década del setenta (lamento que haya ocurrido tan tardíamente) conocí a

Allá por 1950 una profunda brecha separaba a los francotiradores de la auténtica poesía de sus ambos rivales: los reaccionarios personajes de derecha y los que también eran reaccionarios en el plano estético desde la izquierda. La brecha que nos separaba no obstante permanecía vacía de voluntades que unieran sus fuerzas y sus rebeliones. Se transitaba desordenadamente por la

Dice Alberto Vanasco:  
"PBA trajo el cambio que hubiera debido traer la generación de Borges y Gironde."

rastrillada de la independencia, recibiendo el desprecio y el desamor de los empaquetados, de los domésticos, de los carentes del sentido de amor libertad poesía, pero sí dueños de los poderes y de los medios que permitían su expansión y su dominio. Eran los eternos "redactores de poesía" los que dominaban nuestro ambiente en nombre de una falsa tradición (¿cómo podrían semejantes mistificadores conocer los misterios de la verdadera tradición y el hilo que une a los poetas de todos los tiempos!) Teníamos en nuestra soledad la sangre embriagada que descendía de aquellos versos a Rubén Darío: "mago y maestro mágico/ liróforo celeste que al instrumento pánico y a la siringa agreste/ diste su acento encantador" o "nadie esta lyra pulse si no es el mismo Apolo/ nadie esta flauta toque si no es el mismo Pan"... Creo que son de Antonio Machado. Sí, estos versos, pero bien conscientes de que antes estuvieron los grandes románticos alemanes e ingleses, Rimbaud, Apollinaire, Lautréamont. fin, estábamos demasiado bien armados para temer a aquellos dos siniestros pero mediocres extremos: el de los lamentadores y niveladores por la base, por un lado, y por el otro, los epígonos de cuarta, debilitados en sus erradas "delicadezas", que se arrastraban desde el pupitre de sus cátedras y capillas hasta el maloliente café de las impostaciones... Oliverio Gironde nos miraba y se sonreía solidario con ambos grupos; de los nuestros, y de él, en su soledad, era la brecha que empezamos a llenar.

Así andando tropecé con esas filas de *Poesía Buenos Aires*. Más tarde, sí, nos aliamos en la revista *Letra y Línea*, que (Sigue en la pág. 18)

tre otros. Mi solidaridad con ellos y con mis propias ideas y creencias (que en la juventud suelen ser inflexibles) me hicieron mirar con desconfianza y hasta con hostilidad el ímpetu renovador de *Poesía Buenos Aires*. Pero no los atacé ni me atacaron; nos ignoramos mutuamente. Que ellos me ignoraran era, por supuesto, mucho más lógico.

Pocos años después me hice amigo de una adolescente muy lúcida y sensible: Alejandra Pizarnik. Su interés por el surrealismo y las modernas corrientes de vanguardia la acercaron a *Poesía Buenos Aires*. Seguí frecuentando su amistad hasta su muerte, pero ello no ayudó a que modificara mis reservas frente al grupo capitaneado por Raúl Gustavo Aguirre.

El tiempo "que al correr corre", como escribió Quevedo, contribuye también —afortunadamente— a que uno vea las cosas con mayor serenidad y comprensión. Con el paso de los años me he convencido de que es tan erróneo rechazar toda contribución novedosa como cultivar con excluyente obse-

Raúl Gustavo Aguirre. De inmediato anudamos una relación que llegaría a ser tan sólida como afectuosa y cálida. Era el hombre que, a mi criterio, veía más claro el fenómeno de la poesía y el que transitaba con mayor seguridad por ese misterioso territorio. Cuando murió, en 1983, sentí que había perdido a un hermano. Esa amistad, sí, influyó para que comprendiera lo equivocado que había estado en aquellos años 50 al juzgar a los colegas de *Poesía Buenos Aires* con desconfianza y recelo. Eran poetas cuyos juicios o gustos no coincidían entonces con los míos (quizás también ellos, como yo, estaban demasiado encerrados dentro de sus convicciones), pero sentían el mismo fervor por la poesía. Además, y esto es lo que me parece más importante destacar ahora, contribuyeron a poner al día el panorama de la poesía nacional. Más aún, creo que una buena parte de la poesía que escriben hoy los jóvenes —acaso lo mejor— es de algún modo heredera de *Poesía Buenos Aires*.

Antonio Requeni

(Viene de la pág. 17)

dirigió Aldo Pellegrini. Tropecé, digo, con algunos de los fundadores de *Poesía Buenos Aires*, y ellos no me desconfiaron, más bien yo, como boleador de ñanduces en mi infancia de campaña, desconfiaba un poco, pero empecé a quererlos. Aparecieron Wolf Roitman, Jorge Enrique Móbili, Raúl Gustavo Aguirre, Rodolfo Alonso y otros acompañados con su escultor Jorge Souza, con su entrañable y generosa amistad. Y de pronto se me apareció aquel inaudito porte de Edgar Bayley, pleno de juventudes y de sueños. Era 1950 el año y nuestro encuentro con Edgar fue en un viejo restaurante de la calle Lavalle al 1100, ya desaparecido. Jorge Enrique Móbili y Roitman fueron ese día los responsables de este encuentro donde casi me hiciera crujir los huesos el abrazo de Edgar Bayley; la temperatura ese día ascendió a 42 grados y el restaurante ardía... Con Raúl Gustavo Aguirre fue suave, lenta y penetrante mi comunicación; con Rodolfo Alonso igualmente, y cómo no íbamos a ser amigos si éramos los delfines, los más jóvenes, y más adelante Aldo Pellegrini nos lo manifestó en la revista *Letra y Línea*, y también a mí me incorporó a su amplia torre a través de Carlos Latorre y Enrique Molina, quienes, a su vez, me habían recibido, en herencia, de Alfredo Martínez Howard y Telo Castiñeira de Dios.

Como se puede ver, eran años en que la arena verdaderamente medía la lucha como medía al tiempo. Yo me nucleé en la vertiente por donde trujaba también Olga Orozco, nuestra reina de ojos verdes, blanca y morena, que, al igual que aquella mulata que "inventaba la poesía", de Apollinaire, era nuestra linterna de esmeraldas. Así anduve con Carlos Latorre, Enrique Molina, Julio Llinás, el inolvidable Juan Antonio Vasco, y otros alrededor de la revista *A partir de cero* y de *Letra y Línea*, que dirigía Aldo Pellegrini (*A partir de cero* la dirigía Enrique Molina). Pero es necesario recordar siempre que *Letra y Línea* nos unió a todos los que estábamos en la brecha, en la soledad. Todos creíamos, y creemos, como Cendrars que: *El mundo es uno, lo mismo en la vida de los sueños que en la vida de la vigilia*.

Francisco Madariaga

**U**na nueva manera de escribir versos: una ruptura definitiva con el sonsonete elegíaco de la generación del 40; el conocimiento de nombres nuevos en nuestra poesía y de mucho de lo mejor de la poesía contemporánea, que no había circulado todavía en el país: esto es, en síntesis, lo que significó para mí.

*Poesía Buenos Aires*. Hito. Camino. También, la oportunidad de haber trabado amistad con ese tipo único que fue Raúl Gustavo Aguirre, amable, abierto, comprometido de un modo tan profundo con la poesía. La revista fue a su imagen.

Leónidas Lamborghini

**N**o podría decir que yo haya seguido con asiduidad la trayectoria de *Poesía Buenos Aires*. En la década del 50 mis intereses poéticos eran otros y, por otra parte, carecía de tiempo para hacer vida literaria. No

conocía a sus integrantes y a ellos tampoco les interesaba lo que yo hacía. Sólo hacia el final de su vida entablé con Aguirre una relación muy sincera y fraternal, al punto que su muerte fue una de las más sentidas por mí; trato de decirlo en una elegía que le dediqué.

Sin duda, fue un grupo exclusivista, lo que no es un demérito, sino una limitación. Basta con leer los textos programáticos que incluyó Aguirre en su antología de 1979 para darse cuenta de cómo enfatizaban su concepto de la "verdad" poética, que no es una, sino innumerable. Pero eran coherentes en su gusto, y esa coherencia obró en su favor, ya que el tiempo transformó el órgano en un mito literario.

En la obra mencionada, dice Aguirre que "Cada una de sus números era una toma de posición" y agrega que "no propugnó ninguna ortodoxia estética. Simplemente, trató de discernir y de seleccionar en términos de poesía". Me duele no concordar. Hubo vastas franjas de la poesía nacional y extranjera que *Poesía Buenos Aires* no quiso frecuentar (las ausencias están a la vista de cualquier buen conocedor). Si revisamos el índice de los 30 números publicados hallamos que, de los poetas mayores, sólo aparecieron textos de Baldomero Fernández Moreno (frases semiaforísticas), Macedonio Fernández, Güiraldes, Gironde y Juan L. Ortiz. Ni Molinari ni Borges habitaron esas páginas. De los 38 poetas restantes que colaboraron (la cifra indica el rigor selectivo) puede decirse, calculando con indulgencia, que por lo menos 20 de ellos no significan nada en la poesía argentina. Para una publicación que alardeaba de ser antológica el saldo de tanta exigencia es indigente. ¿Ninguna ortodoxia estética? El tipo de poesía que practicaban los colaboradores, salvo alguna contada excepción, era casi evidente: detrás de cada poema asomaba la cabeza de Apollinaire, Reverdy, Huidobro, Eluard, René Char o Drummond de Andrade.

El criterio fue más amplio cuando se trató de creadores extranjeros: aparecieron por allí —quién sabe por qué— Pavese, Vallejo y Neruda codeándose con mucho Char, mucho francés y, proporcionalmente, excesivos poetas de lengua portuguesa. La poesía española (excepto Larrea) fue ignorada (ni siquiera Cernuda habitó sus páginas). La traducción, pues, (algunas buenas y otras malas, como la de Montale) formó parte fundamental del programa de *Poesía Buenos Aires*, aunque Eliot, Pound, Benn, Quasimodo, Cavafis, Bonnefoy y Seferis (por nombrar a unos pocos monstruos de la poesía del siglo) no fueron acogidos nunca. No sé si, como algunos dicen, de allí surgió esa sintaxis poética tartajante y arrítmica, como de poesía mal traducida, que hoy se ha apoderado de casi toda la producción argentina, aunque me temo que alguna influencia le cabe a la revista.

Pero quizá su mérito sea más vasto que estas parcialidades. Durante diez años mantuvo una fe inalterable en la poesía; fue políticamente independiente (aún en épocas del primer sombrío peronismo); sus miembros creyeron en la liber-

tad del arte y en la exigencia estética; penosamente, en medio de tremendas dificultades materiales, logró seguir apareciendo; alertó a muchos jóvenes y les enseñó que había un horizonte poético más vasto que el que entonces se vislumbraba. ¿Qué más? No es poco, sino mucho. Mérito principal que cabe adjudicarle por sobre todo a Aguirre, apasionado como teórico, valiente como crítico, íntegro como poeta, y cuya sonrisa bondadosa me estará perdonando los reparos que le hice y, también, los elogios que le hago.

Horacio Armani

**E**l grupo *Poesía Buenos Aires* surge como réplica sanguínea a la manifestación poética del 40, atacada de anemia, elegía y parálisis formal. *Poesía Buenos Aires* se presenta como retórica contundente frente a la retórica grandilocuente y desmayada y de pata ancha que todavía seguía en vigencia: estragos de Milosz, lecturas mal digeridas de Rilke, etcétera. *Poesía Buenos Aires* se lanza al ataque del convencionalismo romántico y le da un golpe de gracia. No se desentiente de los grandes temas (problemas) humanos, pero en el tratamiento de los mismos estos poetas "toman distancia", por así decirlo, ironizan en el sentido de mantener un espacio neutro entre sujeto y objeto. El tono se vuelve desenfadado, se desacraliza lo "poético". Se hace poesía sin "poesía".

*Poesía Buenos Aires* logra medios expresivos más explícitos y directos. Los grandes temas, los ademanes prestigiosos, los gestos del pensamiento especulativo, lo trascendente, en fin, se vehiculizan a través de las figuras del mundo cotidiano e inmediato. La idea es liberada de la abstracción.

Si bien la influencia francesa está presente en muchos de los poemas de los miembros de *Poesía Buenos Aires*, no hay sumisión servil ni mimetismo a los modelos galos. Los mismos son bien digeridos y se obtiene un acento argentino.

*Poesía Buenos Aires* reúne tendencias (invencionismo, surrealismo), aglutina, produce síntesis bien resueltas. Asimismo reivindica la actitud vanguardista. Por otra parte, propone la fusión de la vida con el poema. Comunidad poesía/vida. También se plantea la problemática de la poesía en relación con la sociedad. Se eleva así a la poesía a una categoría de vida/vidente.

*Poesía Buenos Aires* se libera de las grandes palabras prestigiosas y apela a los materiales verbales más cotidianos. Soslaya las imágenes generales, los clichés, las figuras standards.

Joaquín O. Giannuzzi

**C**uando fui a vivir a Buenos Aires me encontré con dos frentes de combate: el de *Poesía Buenos Aires*, por un lado, y el de *Ventana de Buenos Aires*, por el otro, frente a los cuales formamos por naturales razones de sobrevivencia una especie de fraternidad con otros "francotiradores" como Antonio Requeni, Oscar Hermes Villordo, Hugo Acevedo, Amelia Biagionni, María Elena Walsh, por ejemplo, quienes nos reuníamos en El Tren Mixto, de Constitución, los domingos por

la tarde. Un detalle más que tuvo que ver con mi escasa relación entonces con el grupo *Poesía Buenos Aires* fue el hecho de que, en contraposición con *Ventana de Buenos Aires*, que publicaba a poetas queridos como Borges, Molinari, Tuñón, Ulises Petit de Murat o Portogalo, aquéllos los habían excluido de sus páginas.

Hoy creo que lo realizado por *Poesía Buenos Aires* fue muy positivo para la renovación del lenguaje poético y que sus teóricos, digamos Aguirre y Edgar Bayley, proclamaban una ética saludable aliada a una nueva visión estética, con la cual a la larga coincidimos por la naturaleza del fenómeno poético en sí. En ese grupo estaban, como sucede siempre, poetas que hicieron con los años una obra significativa y otros que cambiaron de rumbo y se perdieron en el olvido o la muerte. Con los primeros —digamos Aguirre, Bayley, Madariaga, Rodolfo Alonso, Uronde o Gola— teníamos esporádicos encuentros alrededor de la figura mítica de Juanele, adonde llegábamos desde distintos lugares y posiciones compartiendo admiraciones extra-oficiales, porque ¿qué poeta no siente o comparte admiraciones por los grandes poetas de la modernidad o el pasado? ¿Qué poeta (hoy, o ayer) no suscribiría esta frase de Aguirre: "El poeta es el dueño de los matices, y por lo tanto, el único que posee por entero la verdad y el error..." o "el poema es el acto más difícil de que es capaz el hombre"?

Insisto que lo que más se destaca del aporte de *Poesía Buenos Aires* fue una ética, es decir, una conducta que se mantuvo fiel a través de los años como prueba de fuego de su autenticidad, y un rigor para poder sobrevivir en el amor de la poesía como lo hicieron Vallejo o Juan L. Ortiz, Drummond de Andrade o Gironde, quienes, como diría René Char (uno de sus epígonos franceses) llevaban "el poeta en toda su persona".

*Poesía Buenos Aires* demostró, una vez más, que todos los caminos son válidos en la teoría aún cuando ella tiene que confrontarse permanentemente con la práctica del poema y que, como en todos los tiempos, en todas las generaciones, lo más perdurable e inamovible es la salvación del poeta en su obra poética.

"El no haber incluido un número suficiente de poetas del interior de la Argentina es una de sus evidentes limitaciones", como dijo David Lagmanovich en un artículo publicado en 1963 en la *Revista Iberoamericana* (Nº 56), aun cuando, inevitablemente no todos eran de Buenos Aires porque su sustentación era de orígenes y afinidades estéticas y no comarcanas. Lo que no aportó fue una clara conciencia política que, alrededor de ellos, libraba batallas sociales. Se encapsularon ante una disyuntiva de país que comenzaba a ser escindido por el peronismo, optando solamente por el arte, aun cuando, posteriormente, muchos ingresaron al torrente de la vida como es el caso de Paco Uronde, quien como sabemos, fue asesinado por su militancia, o de Francisco Madariaga, uno de los poetas mayores como lo prueba hoy su obra reunida. Creo, en fin, que *Poesía Buenos*

*Aires* (con mayúsculas) consagró la figura intocable de Raúl Gustavo Aguirre, cuya obsesión de vida y arte, le permitió en los últimos años ampliar y compartir fraternalmente otras estéticas de los hombres de su generación o de las generaciones anteriores o posteriores de la poesía argentina. El encarna para mí la admiración hacia ese grupo de jóvenes que, hacia 1950, se lanzó a una aventura y una lucha que no tiene fin.

Alfredo Veiravé

**N**o hablo desde ningún distanciamiento crítico, sino desde los entrañables recuerdos de una iniciación literaria en la periferia pero todavía resplandeciente Buenos Aires del 60. Escribir con ciertas preocupaciones político-sociales me había impulsado a acercarme a *Ventana de Buenos Aires*. Sus capostotes, en un café de Callao cercano al Congreso, comenzaron por ironizar acerca del libro que llevaba bajo el brazo, una antología del chileno Vicente Huidobro. Esa experiencia y alguna otra similar (en una lectura de cenáculo petetista recibí la calificación de "braguetero" por las recurrentes alusiones sexuales) me fueron alejando de quienes se autoerigían en dueños de la poesía social.

Revolviendo una mesa de saldos, en la librería francesa de la calle Viamonte, casi frente a la Galería Pacífico, hallé números de *Poesía Buenos Aires* y algunos de sus folletos con poemas de Aguirre, Móbili, Vanasco, así como uno íntegramente dedicado a la gesta libertaria de Guatemala. Me alegró descubrir, en ese momento, que la renovación verbal no debía estar necesariamente reñida con las inquietudes político-sociales. Casi simultáneamente me di cuenta de que en la Biblioteca de la Caja Nacional de Ahorro Postal, a la cual estaba asociado desde quinto grado, trabajaba Maldonado (es decir, Edgar Bayley) como referencista, y poco después Raúl G. Aguirre se convertiría en su director.

Mi interés no era, por supuesto, incondicional. Para mi gusto, estaban mucho más apegados a René Char que a Paul Eluard, leían demasiado a Heidegger y poco a Sartre, no opinaban acerca de la realidad política local. Algunos de sus colaboradores poéticos me disgustaban, pero encontraba frecuentes y gratas sorpresas en los textos de Aguirre o de Bayley, vislumbraba afinidades con Vanasco, Giribaldi, Lamborghini. Posiblemente los comienzos de mi militancia peronista entorpecieron las charlas que teníamos a veces junto a las mesas o por los corredores de la citada Biblioteca. Pero al aparecer mis primeros libros recibí alentadoras cartas de ambos. Edgar, por ejemplo, me escribió acerca de 18 poemas (1961): "Hay poesía hecha lenguaje y experiencia. Ud. domina su experiencia, habla de lo que conoce. Es el camino —me parece— para la conquista del idioma propio". Raúl, en 1963, a propósito de *Entrada prohibida*: "Es un libro de poeta de vanguardia que tal vez no se reconoce como tal: aventura esta conjetura para confrontar con su parecer".

Esa capacidad para escu-

char y aún polemizar con los jóvenes enalteció y distinguió en todo momento su participación dentro del espacio poético argentino, tan poblado —como toda nuestra vida intelectual, por otra parte— de falsos oráculos, seudomaestros y mascarones... de popa. Ya en la década del 70, seguí viéndome periódicamente con Aguirre, habíamos encontrado nuevas ocasiones y circuitos de diálogo, se interesaba asimismo por mi modesta labor crítica. Para el proyecto de lo que sería monumental *Antología de la poesía argentina* editada por Fausto, en 1979, me consultó acerca de ciertos poetas populares y, con su habitual probidad intelectual, me incluyó en una página de Agradecimientos del tercer tomo.

Por esa misma época, a fines del 78, ante un requerimiento de *La Opinión* mencionó elogiosamente a *Mishiadura*, lo consideró uno de los mejores libros de poemas de ese año. Tal gesto implicaba mucha grandeza, pues quienes manejaban el suplemento en esos años del Proceso no esperaban semejante elección, ni les cayó bien. Esa integridad para manifestar opiniones, sobre todo las menos esperadas, nos había llevado a coincidir desde siempre contra las mezquinas camarillas de poetoides enquistadas en los grandes (por tamaño, por cantidad de avisos) diarios argentinos. Sentí mucho la noticia de su muerte, a comienzos de 1983, y en cuanto a Bayley, si bien no lo seguí tratando con igual asiduidad, me complace encontrarlo de tanto en tanto por las calles, percibir su modo particularmente inestable de desplazarse. En ocasión del Congreso de literatura y crítica santafesino, en 1985, tuve oportunidad de comprobar que sigue tan lúcido, ácido y ocurente como antes.

Eduardo Romano

**H**ay muchas revistas de poesía y unas pocas revistas de poetas. Las revistas de poesía son como catálogos, antologías; sirven para la preservación de la cultura. Allí está lo que se debe conocer. Son muy útiles.

Las revistas de poetas son trincheras, contravenenos. Son injustas, lapidarias, parciales. No pretenden preservar la cultura sino crearla. De modo que o son tan esenciales que se funden con la poesía o sólo sirven para envolver las cáscaras de las naranjas.

*Poesía Buenos Aires* era el nuevo testamento. Uno compraba cada número y lo usaba a destajo; lo leía por aquí y por allá, de frente y de perfil, leía la portada, la nota, el colofón, las notas y la nota de las notas. Uno la exprimía, la acariciaba, la usaba para el dolor de cabeza y para el insomnio. La colocaba en el mejor estante, bien a mano, porque iba a necesitarla como refresco en verano y pulóver en invierno. Después de un tiempo quedaban algo ajadas.

*Poesía Buenos Aires* era una plegaria. Venía —sin embargo— blandiendo una espada de ángel vengador. Venía con dientes, con centellas. Luchó contra mis estados de ánimo, contra la materia algo negra de mis textos. Aceite castor, soda cáustica, agua purificadora; *Poesía Buenos Aires* fue una plegaria. Ellos eran mis hermanos

mayores, aunque no lo sabían. Ellos lanzaba su plegaria y yo la recogía. Me sentía Dios, camaramba.

Gianni Siccardi

**Y**o empecé a escribir poesía muy temprano, motivado —y quizás no quede bien que lo diga— por la lectura de Rubén Darío y, peor aún, de Paul Verlaine en una traducción de la Editorial Tor, de turbia memoria. Primigenio y salvaje, creía que la poesía era expresión de algo y como ese algo —una pasión desmesurada, un vicio insostenible, una pérdida funesta— a veces podía faltarme lo suplía, en mi rudimentaria versofilia, por los “algunos” que me brindaban esos maestros que me conducían por lo sublime. Sólo al franquear, con timidez, las puertas de la Facultad de Filosofía y Letras, pude enterarme de que había otros poetas, acaso menos modeladores pero seguramente también incitantes aunque sin duda más

una pasión social y socializante, que no denunciara con bronco acento las deficiencias y defeciones de quienes, como si yo no, se escudaban en el templo de la palabra para no asumir, justamente, el compromiso.

Pese a aquellos ecos —Apollinaire, Eliot, Rimbaud—, pese a mis vehemencias sentimentales y a mis recorridos por la gestualidad ciudadana, aprisionado por mi soberbia condenatoria, con mi timidez provinciana —ignorante de lo que con ella había hecho López Velarde—, ni podía mirar con agrado lo que en ese instante mismo —1955/1960— estaba haciendo Raúl Gustavo Aguirre en *Poesía Buenos Aires*, él y sus secuaces, no podía ser sensible a su heroica tenacidad y, en cambio, me parecía que se limitaba a traducir a poetas herméticos lo cual tenía como terrible consecuencia continuar la línea de *Sur*; nada más sospechable que semejante parentesco desde que se había establecido, de

en cambio, lo idealizan por otras razones, acaso igualmente valederas— estaba entonces enzarzado en una querrela consigo mismo en torno a los temas de los que se quería ocupar y que lo obsedían: ora eran las rosas, ora los ríos, ora las noches pero, en todo caso, lo que lo torturaba era la sonoridad o los juegos de resonancias, lo que se podía extraer de las palabras apremiándolas, rumiándolas, deglutiéndolas, escupiéndolas, odiándolas, adorándolas. Gracias a él, el proyecto *Poesía Buenos Aires* se encarnó y si bien mis resistencias subsistían —la prueba es que nunca intenté publicar en sus páginas— aprendí algo sobre la tenacidad y el coraje de un hombre que, bondadoso, ecuánime, quería tan sólo no dejar pasar nada significativo, no quería distraerse respecto de la poesía de esta región del mundo ni hacer que el remoto sur, tan admirado por su austeridad, favoreciera distraerse respecto de lo que pasaba con la poesía de otras regiones del planeta.

Con esa entrada entré también en la amistad de César Fernández Moreno —que nunca disminuí—, conocí, admiré y me mantuve a prudente distancia de Edgar Bayley, pude llegar a ser amigo, hasta siempre, del inolvidable Juan Antonio Vasco, un ser pleno en el pleno sentido de la palabra, poetas todos en el pleno sentido de la palabra. Un poema de Drummond de Andrade, traducido por Rodolfo Alonso, se incorporó para siempre a mi memoria, llegué, incluso, a cambiar algunas palabras con Oliverio Girondo y, si no hubiera sido por eso, todos tímidos, nunca habría hablado con Francisco Madariaga. Poetas todos, en el pleno sentido de la palabra. Ni habría llegado a ser amigo para siempre de Hugo Gola. Poetas todos, en el pleno sentido de la palabra.

Pero se trata de Raúl Gustavo Aguirre recordado por mí y no de mí recordándome. Uno para el otro, su timidez —o su cortesía—, mi cortedad, impidieron que antiguas reticencias se disolvieran como correspondía y era necesario y, por eso, nos vimos poco, nunca nos llamamos por teléfono, nunca nos pedimos nada; recuerdo, desvaída, una visita a Olivos; fuimos con Urondo y estuvimos en el muelle mirando el río y discutiendo sobre cosas, no sobre poesía. Hubo encuentros también en cenas en las que Bayley se paraba de pronto e instaba a Jorge Souza a pronunciar “su” discurso. No mucho más. Pero sí, mucho más cuando comprendí lo que significaba su admiración por René Char y por Montale. Comprendí que, sin dar a su trabajo un sentido mesiánico, había hecho por la poesía argentina muchísimo más que muchos que, en otros lugares, gritábamos la importancia de nuestras opiniones; él, tan privado, actuó; otros, tan exhibidos, hicieron actuaciones en un vanguardismo involuntario en una época que requería de una seriedad fundamental. Mientras muchos querían tratar mano a mano con la literatura argentina, con mayúsculas, él intentaba modestamente dar un cauce a sus gustos, a su libido delicada pero tenaz. Eso es *Poesía Buenos Aires*, no cuesta nada advertir ese producto en los mo-

dos posteriores de hacer la poesía en este país.

Noé Jitrik

**L**as revistas literarias suelen tener una existencia efímera. Las de poesía mucho más. *Poesía Buenos Aires* rompió esa barrera y apareció durante 10 años, lo cual fue casi un milagro. Pero no sólo por su persistencia, que éste sería un mérito menor, sino, sobre todo, por la calidad singular de sus páginas.

¿En dónde reside su valor? Creo que aún para aquéllos que intentan reducir su significación existe un hecho innegable. *Poesía Buenos Aires* abrió un

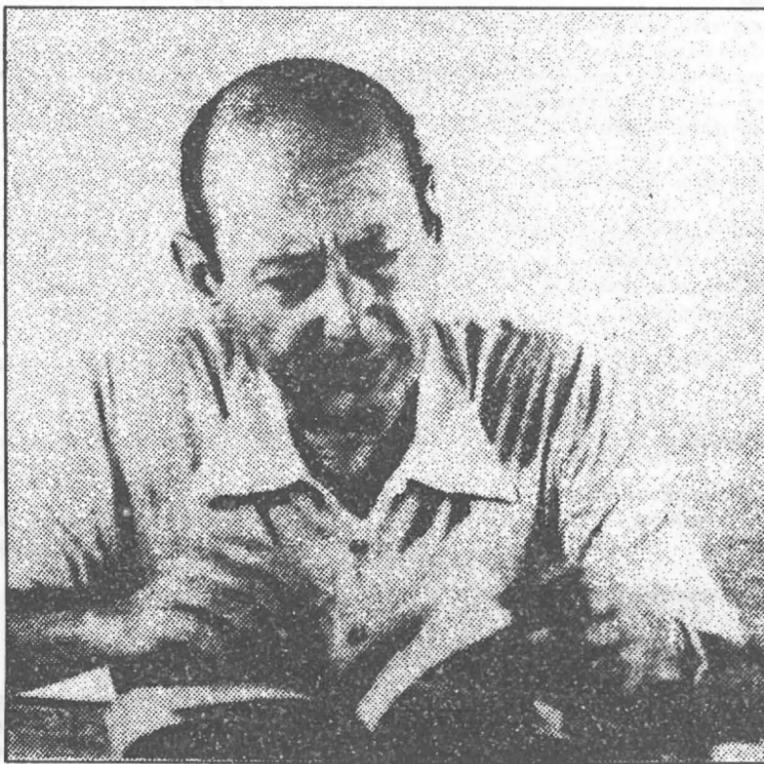
“Las revistas de poetas no pretenden preservar la cultura, sino crearla.”

ámbito apropiado par la mejor poesía del mundo. En excelentes traducciones fue recogida una herencia viva que provenía de muchos lugares y de lenguas diferentes. Además cumplió otros servicios. El primordial fue incorporar a la poesía argentina las más variadas experiencias del lenguaje poético contemporáneo, particularmente el de las vanguardias europeas: poemas, manifiestos, debates. Allí intervino, como no podía dejar de hacerlo, el gusto personal de dos de sus principales gestores: Raúl Gustavo Aguirre y Edgar Bayley. Una consecuencia de esta selecta difusión fue la de confrontar lo que sucedía en nuestra sofocante atmósfera oficial con la renovación que se observaba en otras latitudes. Su efecto, un ensanchamiento de nuestra capacidad respiratoria. Sin embargo esta apertura no se la hizo con un desdén por lo inmediato. Basta observar el grupo de poetas argentinos que participó en la empresa para alejar toda sospecha. Más bien quería proclamar que la poesía encuentra mejores caminos cuando conoce lo distinto que cuando se la encierra en cánones gastados o en machaconas exigencias folklóricas.

En un tiempo de actitudes estéticas sectarias *Poesía Buenos Aires* prefirió eludir las para ser fiel sólo a un criterio de calidad sin exclusiones.

Si pensamos hoy en la huella que dejó todavía podemos reconocerla. En literatura esto suele pasar. Algo que fue minoritario en un tiempo actúa en el que le sucede como un fermento, como una energía. Creo que la poesía que se escribe hoy en este país no sería la misma si aquella experiencia no hubiera existido. No dejó, para los que vendrían luego, ni recetas, ni fórmulas, ni dogmas; de ahí que su propuesta no haya envejecido. Sí dejó, en cambio, una avidez, un amor, una exigencia, que todavía perduran.

Hugo Gola



Raúl Gustavo Aguirre

difíciles: el primer Borges, Leopardi, Baudelaire, en fin una cohorte muy propicia pero lejana, lejanísima, qué podía ser ese cielo constelado para un alma rústica como la mía, solitaria, poco cultivada y más bien romántica. Pasaron años y me fui a Europa, lugar adecuado para hallar poesía, yo gambusino desinteresado y apto para la poesía sólo por cierto inexplicable gusto por la tristeza y sus manifestaciones verbales; me sensibilicé y leí Apollinaire —escuché incluso su voz carraspeada en un viejo cilindro— y Eliot, y sentí, seguramente, lo mismo que habían sentido cientos de pichones de poetas latinoamericanos, desde 1913 en adelante: sentí la riqueza de una entonación, las posibilidades de una prosodia, pensé que en esa forma de hacer poesía se hallaba trazado el puente entre mi primaria necesidad expresionista y una necesidad, más trascendente, de llegar a tener una identidad en mis oscuras relaciones con la palabra. pero en ese preciso instante llegó a mí, se me cruzó, la ética sartriana, penetré en el recinto del compromiso y, como si fuera un dandy de otra clase, a lo Hemingway, se me dio por desdenar todo intento poético que no manifestara con nitidez

una vez para siempre, que había dos líneas básicas en la literatura argentina y que la de *Sur* era nefasta *per se*. A dios gracias condenábamos el maniqueísmo.

Reconozco, en lo íntimo, que muchas cosas cambiaron para mí cuando conocí a Alberto Vinasco y a Mario Trejo: otro aire circulaba en y entre ellos a propósito de la poesía, se reían y reverenciaban, criticaban y dejaban de creer al mismo tiempo que los poseía el demonio de la emoción, cuando todavía no se sabía que el único demonio interesante es el de la palabra; con ellos me permití recuperar la memoria poética que ingenuamente fui construyendo y que en la etapa vigorosa del compromiso me resistía a admitir o a procesar; me pareció, quizás fuera un abuso, percibir una vibración que tenía que ver con el trabajo poético y no sólo con la intención. Cuando conocí a Paco Urondo esa apertura se consolidó: él me presentó a Aguirre, quizás a Brascó, y la poesía se convirtió en un objeto verdadero, se consolidó en intercambio —“la verdad de la poesía es la amistad de los poetas” había escrito Vinasco—, canalizó angustia y tuvo legítima fisonomía de proyecto. Urondo —pocos recuerdan eso y,

# Los poetas de

Raúl Gustavo Aguirre

SOY

Soy mi sudamericano y mi talión. Mi tatadiós, mi qué le voy a hacer y mis huérfanos, mis pisingallos y mis polvaredas. Idolo baratieri, mi cabeza está vacía pero mis ojos azoran a los ingenuos. Tengo una gran nervazón y así me difundo: deslumbramiento predecesor de la estafa.

Soy un gran carajo que huye cuando atropella, las miserias el aire, las que tenía cuando vine al mundo.

QUISE ESCRIBIR

Quise escribir hoy un poema, pero me lo impidió la música que habla: afuera, una calandria y un jilguero tocaban solos una sinfonía.

Salí al azul que se mostraba entero, salí al azul que me desconocía, y yo también alado, vocinglero, sumé mi voz a tanta melodía.

Después, al regresar a mis papeles, comprendí qué pequeña es mi ventana y qué inmenso y sin fin es el verano.

En un sueño de soles y de mieles hoy mi poema se cambió en manzana y se quedó al alcance de tu mano.

PEMBROKE BAY

Allá quedó: recóndita entre el cielo y el mar y las colinas, con sus arenas lúcidas, su propia eternidad, en el azul fosforescente, sola entre los élitros de la tormenta y el galeón estallado, entre la piedra del coleóptero y el áspero versículo del caracol, y el viento que vomita la nieve y el cormorán que eleva sus ojos hechizados en un edén de espumas y asfodelos donde secretamente avanza el leviatán hacia el fin de la noche, dios lejano, hacia los grandes témpanos que han roído las olas y la aurora boreal.

Reina de los callados pensamientos, entre los horizontes y las rocas de Príapo, oh, blanca tumba mía, preferida entre todas.

Port Stanley, Islas Malvinas, 1980.

PREGUNTAS

Algunos poetas me hacen llegar sus libros, sus cartas, sus biografías y fotografías, las nóminas de sus distinciones, las fotocopias de sus declaraciones y sus poemas inéditos.

Y yo me digo: ¿qué tengo que ver con estos poetas tan productivos, eficaces y dinámicos, tan descolantes de personalidad, tan seguros de sí, tan convencidos de haber encontrado las palabras y las claves definitivas?

¿Y qué tengo yo que ver con esos otros, los nostálgicos los que se jactan de sus penas y me endosan sus importantes / fracasos?

¿Y qué con esos otros que vociferan sus amores y se abrazan en público con sus mujeres y sus hombres, con sus ciudades, sus consignas, sus banderas / y sus dioses?

¿Qué tengo yo que ver con esos poetas, yo que soy tartamudo, yo que estoy aterrado, yo que perdí mis señas y no tengo camino ni memoria y apenas sobrevivo?

Wolf Roitman

SECUENCIAS DEL RIESGO

1  
me crecían los días  
por la borda de cada rostro capturado

he aquí mis parientes  
sus rodillas sin hadas y su mantel sin nichos  
para el estupor muscular de las fábulas

mi madre  
amenazando la sorpresa genealógica del tacto  
mi padre  
que comparó sus viajes y se encontró medalla

he aquí el rostro de una criatura extinguida  
a causa de un admirable retrato inacabado  
ella llevaba en su nombre  
el horario averiado de los ecos  
yo en el mio  
la sutura perfecta de un mediodía con hambre  
ella me obligó su aurícula  
una semana de buques dentro de mis párpados  
yo le extendí una sábana incompleta  
para el resto de su aliento

he aquí los rostros desmentidos  
a cuestras  
como la certidumbre de las ráfagas  
uno por sonreír al compás de un alambique  
otro por utilizar mis contagios  
como tabla logarítmica  
los más  
por confundir mis campanas con un túnel

he aquí los rostros de mis amigos  
y mi mujer reciente  
para ellos  
el clima insólito de mi edad  
resuelta sin cicatrices

para ella  
mis hombros enteros como números  
para ella  
todos los diques posibles de mis manos

2  
lo más extraordinario que me puede suceder  
es que tengo veinte años  
y que he renunciado  
a no hacer otra cosa que sobrevivir  
a costa de un límite intacto  
a costa de una tenaza calcinada  
por el presagio infantil  
con que asombran los naufragios

3  
numerable  
por los balcones que persiguen el abrazo

como un consejo tardío  
he descrito  
el esternón de los profetas transgredidos por la tregua  
delatado  
mis actitudes de huésped continuo de la furia  
y hasta qué punto soy libre  
para dividir el acecho

simétrico por la lucidez  
que nunca me costará un apellido  
diferente por sus hijos  
ni un hombro baldío  
peinado con una consonante  
he resuelto arribar como la lluvia  
invicto  
hasta el día respiratorio de los mástiles

Jorge Enrique Móbili

POEMA DE AMOR EN OTOÑO

1  
adoro el almidón de tus epístolas  
—lo más cerca siempre será una canción—  
camino de los ayes en el transcurso más fresco del orgullo  
sobre la estación del primer sismo que movió el aliento  
y encarneció las piedras  
que mucho tiempo atrás fueron tus ojos.

amor y red del primer sueño  
endimión arrojado hacia el proceso frío de sus sílices  
con tus cosidos leves y tus sueños húmedos de árbol

es otra mañana en el estambre sordo del mercurio

porque también adoro tus parientes en la lluvia  
cuando abres los labios y el cielo comienza a rodar  
y ensayas la fidelidad de un tiempo acuático  
por un verdor remoto que nunca habría llegado

es la viña bárbara donde crecen mis canciones  
el filtro de la niebla amarga de los pájaros en ruina  
y sólo un día de aviación donde ni quedan espejos en el /aire

yo seré feliz con un perfil de insectos en el recuerdo

y estas sienes viviendo y temiendo entre la lluvia  
antes del acto y después del ramaje que ha dejado el /sismo  
y tanta gente que prolifera con miedo entre dos lámparas

la lluvia ayer y hoy torneados en el rostro de la marcha

ya en mi cerebro sobrevienen las poleas  
con su dicha de hueso y su inalámbrica liturgia  
adoro tu paciencia hidrográfica y tu adiós de petróleo

el sí mi amor como una gelatina se cae de la mirada  
con la respuesta plástica que nada hacia los dientes

acaso sería necesario que no llueva por un siglo

2  
yo me soldaré hacia nunca  
pero tu cansancio será perfume árbol de mi sombra  
y tus sueños quedarán más húmedos que el primer viaje

arrojaré furiosamente un día de corbatas en el mar  
cuando nos encontremos en la espesa muerte de las tías  
de aguardar sus alcanfores en un vidrioso límite de /orquídeas

hasta donde no queden ni retratos para esperar tu /entonces

así nos hallaríamos felices y dispersos  
con una voz más firme y un viaje liso por el cielo

así caímos por la espesura de los progenitores  
sabiendo que aún amábamos misterios familiares  
—oh cuerpo musical delgado de olímpicas noticias—  
adoradores fijos lácteos subterráneos y talados

así nacimos aire del aire boca de tantas bocas  
soledad barbada de quedarse mudo dar vueltas en la /sangre  
todo fue aquella imagen que fulminó el prodigio

te adoro en el fondo de los vasos y en el fondo de ti misma  
en el acueducto de mis venas en el vilano estéril de la /velocidad  
en la muerte de los aviadores y en la muerte de los /nadadores

adoraré tus protozoarios tus días de infección  
y el génesis bramador que entró por la ventana  
acaso con la sangre lastimada y las palmas abiertas  
con un corazón que mira o un reloj en la lluvia

en el fuego compacto te soñaré mil años pulmonares  
y volveré a besarte con un sismógrafo en la garganta  
me quedará un silbido después de la palabra una garúa

la soledad dentada en las últimas barandas de la voz

# Poesía Buenos Aires

Edgar Bayley

## OJEADA RETROSPECTIVA

a mediado del siglo pasado viajó a París  
no puedo explicártelo por teléfono  
viajó a París  
el zar Nicolás II le envió un reloj de oro  
y la reina Victoria una medalla  
descansaba sobre un montón  
¿entra ud.?  
a mediados de este siglo en cambio  
sobran explicaciones de lo ocurrido  
en vastos resplandecientes diminutos horribles  
escenarios

## A LAS OCHO Y MEDIA

este fin de semana  
antes de salir de casa  
a las ocho y media  
la perla de las islas favoritas  
del dios de los mares  
provocó vivas reacciones  
lluvias  
episodios  
a las ocho y media de la mañana

## INTERES

no es que no me interese  
los griegos pensaron solamente  
en la división física de un terrón de sal  
en Lepanto  
cerca de Grecia  
prometió dar su respuesta para hoy  
te has acostumbrado  
eso es todo  
y le dio una palmada  
un trabajo que requiera actividad mental continua  
te quería ver para decirte  
en una  
ciudad

## DIFICULTADES DE LA TRADUCCION

más allá de vegetaciones  
y palabras  
mi solo argumento es este árbol  
bajo su sombra  
estoy conmigo

el follaje  
el fulgor  
se han conmovido  
y no pueden traducirse

así como nosotros  
árbol tierra  
ida vuelta  
contigo estoy  
es mi argumento  
no puede traducirse

## UN SOL

No hay una naranja perfectamente redonda  
No hay un día perfecto  
Hay un sol para los que han peleado  
contra las sombras  
sin rendirse jamás  
de noche  
de día  
a orillas del lago  
bajo el sicomoro y el sauce  
entre las rocas y las anémonas  
Para ellos hay —habrá— un sol  
porque han peleado contra las sombras  
contra su propia oscuridad  
su turbia lámpara  
su ignorante desgano  
Para ellos  
sí  
habrá un sol  
pero no hay  
no habrá nunca un día perfecto  
una naranja perfectamente redonda

Nicolás Espiro

## TANGO

la gloria está en el tiempo que transcurre  
mientras en la pista de neón perenne  
los dioses declinan su quieto circuito  
es aquí donde crece la sombra en mitad de los climas  
y el sol arrastra el transparente invierno  
defended por lo tanto la distancia  
defended el olvido la eficacia del tiempo  
que enciende el comienzo y el fin y resguarda  
la imagen del hombre

el año abre sus esclusas  
precipita sobre ti los días oscuros y ardientes  
pero guardas tu memoria cada hora más inmensa  
un tiempo gris de amianto en tus bolsillos

nada vuelve ya lo han dicho otros  
y esta suprema dignidad es el poema  
(la pasión crea lo eterno  
guárdate de la pasión amigo)  
para tener razón tienes esta noche  
donde el tiempo sumerge tu brazo de piedra

hemos aprendido algo sin embargo  
de estas cosas inventadas por la luz  
de estos garfios del perfume de infancia y arbitrariedad  
del deseo de blandir contra el monstruo  
una magnífica estrofa sin desperdicio

sí algo aún  
de la anécdota raída y polvorienta vaciada ante el  
pequeño prestigio del trabajo  
de la oferta y la demanda y la producción y la utilización  
y los pueblos guiados al cenit de la historia  
donde crecen su estridencia abigarrada  
la vida carnívora  
y los hermosos mapas

algo como por ejemplo  
la certidumbre de que todo escombros  
no es sino la vida del que debió haber sido

o también entre otras cosas  
que este tiempo pasará  
con su alta anémona intocada  
que hoy como ayer  
la eternidad practica la leva  
entre sus más diestros e ilustres afiliados  
que ella traerá sobre ti y sobre mí  
con su reluciente cáscara  
de fechas y de nombres

es así este paseo  
perfumado de olvido y arcilla inmarcesible  
donde el hombre resiste en su hábito fluvial  
donde rescata la amarga intimidad del ritmo  
y sin embargo enciende  
la huella de su pequeño estremecimiento diurno  
en un enorme siglo embalsamado de deseos y furia

## HOMBRE EN SILENCIO

del alto al bajo signo estás presente  
una potente siega eleva en el sol tu silencio  
y ruedas con júbilo tus telas al duro aire a la luz dura

entonces vives el agua íntima de la mañana  
y no quieres más trofeo que la lenta estola de la angustia  
cada día al viento inmenso que socava la estación  
la más pequeña raíz abre su tumulto en el asfalto  
tú solamente en su perfume rudo  
en los más profundos meses

luego de decir ya sabes  
y quitas al sonido su incandescente pórtico  
como el disco más puro de las horas un hombre te sostiene  
y en tu semblante una ciudad comienza

Rodolfo Alonso

## LA GRAN VIDA

El viento que limpia mi corazón, que hizo rodar mi fervor  
por las aceras, bebe orgulloso a la salud de tu cabeza.

Del nuevo amor, brillante como un hacha, que sigue  
cortando por lo sano.

## LA MUCHACHA DE LAS ISLAS CANARIAS

La que yo amo distribuye el tiempo  
conserva las raíces de las horas en sus manos  
salud en sus campanas  
en su muralla convertida en lluvia  
en su corazón que está en declive

en la cumbre la muerte en el fondo el amor  
amor sus dos pupilas amor cabalga la certeza  
y ella convive con los hombres

hoy sus islas habitan mi garganta  
la nadadora negra está de pie en la orilla  
y hace jirones de pelo con el viento

la que yo amo persiste en el invierno  
se da y huye  
para luego volver a prosternarse  
levántate esperada tu corazón es un crisol  
pero aún hay una espada en tu sonrisa

la que yo amo está cerca de mí  
nuestra fuerza es la fuerza de los hombres  
está en mis venas y en mis músculos  
caliente como el pan como la sangre como el vino.

## EL FONDO DE LA NOCHE

Un ebrio suena agudo en lo alto de la noche  
con la conciencia en duelo.

No es sólo un ebrio, es  
todo el alcohol del mundo que está cantando en coro  
por el sueño perdido. No es

el pasajero de siempre ni la circunstancia  
conocida. Es el percance de vivir,  
la rabia de estar hecho, la sed de perdurar.

A la orilla del ebrio de la noche  
giran frías nostalgias, discursos, acres negociaciones.  
Y no hay nada de amor en todo eso.

## PRAYER TO A WOMAN'S BODY

Así, como quien quiere  
la cosa, con poco disimulo, con pasión,  
me digo que te mire, soy  
arrojado a la más fresca ferocidad.

Caer, caer del todo,  
hasta lo cóncavo y sereno y fértil y magnánimo,  
convencido de prisa, sediento de antemano.

La selva doble cruje haciéndose desierta  
para dejar pasar la inocencia del fuego.  
Piedad de los metales, oh rocas  
miserables.

El vacío  
es una ciencia que adormece.

## SEN-TI-MIEN-TA-LIS-MOS

Ella hablaba a las plantas  
y afilaba las tijeras

Ella hablaba a las plantas decía  
que las plantas podían alcanzar  
percibir el sonido el sentido  
de la cálida humilde rica voz  
humana

Ella hablaba a las plantas  
y afilaba  
sus tijeras de podar  
de podar de podar de podar de podar

# 27 notas al pie de un mito

“¿Que tenían en común las vanguardias de los cincuenta? 1) Un discurso basado fundamentalmente en el poder de la imagen; 2) una inquietud existencial, una actitud rebelde y radicalmente crítica hacia la sociedad contemporánea; 3) la poesía —lo poético diríamos ahora— entendida como un modo de vida.”

por Daniel Freidemberg

● Pienso cuando digo *Poesía Buenos Aires*, en por lo menos dos cosas. Dos conjuntos, diría, uno de los cuales es subconjunto del otro: 1) la revista de Raúl G. Aguirre, 2) un punto de inflexión y un núcleo de condensación en la historia de la poesía argentina. Esto implica una sinécdoque: nombrar la parte para hablar de un todo. PBA, la revista, evoca inmediatamente a una época —los años 50— y a un movimiento que excedió al grupo de redactores y colaboradores. Ese movimiento implica una revolución: la definitiva inserción de la poesía argentina en la modernidad.

● Fines de los 60. Ingresaba yo a lo que se llama “el mundo literario” y supe que la de PBA era “poesía oficial”. Lo era, sí, en parte: tarde o temprano, cualquier vanguardia, si es tenaz —como corresponde a una vanguardia—, empieza a ser “legible” y a cristalizarse en un medio que ya pide otra cosa. La veíamos demasiado abstracta y formal (en el sentido de “formalidad” más que de “formalismo”), indiferente a las cuestiones que nos preocupaban o entusiasaban. Nos lo confirmaban algunos textos “teóricos”, entre los que recuerdo una solapa escrita en 1965 por Mario de Lellis. Ya entonces, PBA era menos una revista o un movimiento que un mito.

● El destino de los movimientos, si tienen razón de ser, es convertirse en mitos. PBA es hoy ante todo uno de los tres o cuatro mitos más intensos de la poesía argentina. Todo mito es fuente de energía, acumulación de sentidos, mojon insoslayable cuando se trata de considerar un espacio cultural. Con los mitos se puede hacer cualquier cosa menos ignorarlos. ¿Qué nos dice hoy, qué condensa ese mito?

● En la solapa de *Sucedió en la lluvia*, de Isidoro Blaisten, De Lellis establecía, para nuestra tranquilidad espiritual, tres categorías de poetas: los “auténticos”; los “atados al sonetito con vuelo de garzas y gerundios de rocas”; “los que se desconectan de sí mismos y de los demás, imitando escuelas que —ingenualmente— creen que son modernas, amontonando imágenes, no aventurando una sola gota de sangre”. Aunque no lo decía, encontrábamos en la tercera una alusión al movimiento PBA. Antes, en su revista *Ventana de Buenos Aires* (1952-1956), De Lellis había denostado “el sofisticamiento (sic), lo snob, la imitación de lo foráneo”.

● La elección de *la parte* en una sinécdoque nunca es caprichosa; conlleva una profunda razón tácita. PBA, la revista, fue capaz de sintetizar líneas de fuerza que de un modo u otro debían aflorar. Fundamentalmente dos: invencionismo y surrealismo. A pesar de las virulentas divergencias teóricas, ambos grupos representaban —se nota en los poemas— costados de un mismo fenómeno: eso, lo que había en común, es lo que la revista supo encontrar; y además supo, a partir de ese núcleo, aglutinar los diversos intentos de asumir en el discurso poético los sacudones que conmovían el pensamiento occidental. Hasta configurar un movimiento.

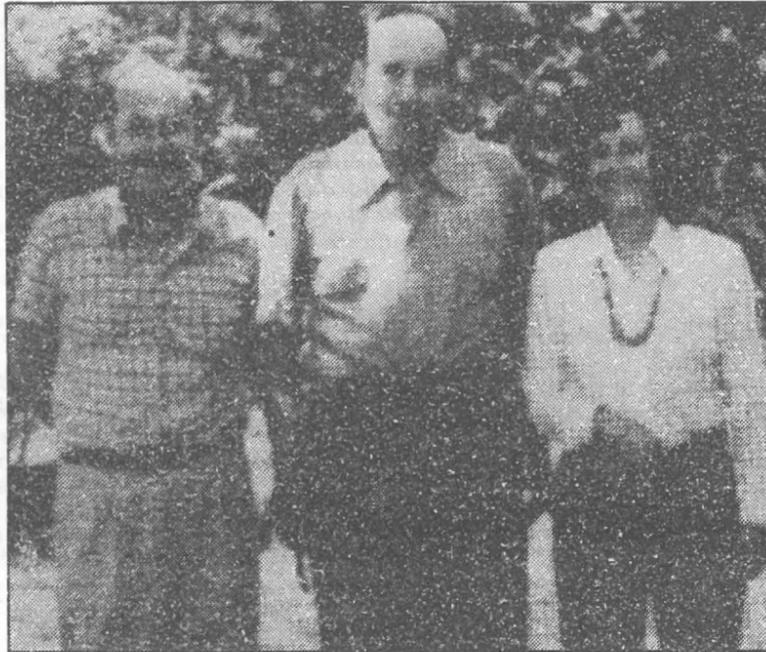
● Texto de Edgar Bayley en el número 15 de PBA (otoño de 1954): tras señalar que un movimiento no requiere manifiestos sino “una actitud de espíritu común a los poetas reunidos y, además, una conciencia en cuanto al valor y la trascendencia de esa actitud en relación con el quehacer poético de cada uno”, Bayley recordaba que esto no existía cuando apareció la revista, aunque PBA tenía “una orientación estética perfectamente determinable, no obstante su evidente amplitud”. Cuatro años después, “con la aparición de nuevos poetas y la consolidación de una actitud de espíritu y de vida (...), POESÍA BUENOS AIRES ha ido cobrando, aún sin proponérselo, el carácter de una expresión de movimiento”.

● Un rasgo frecuente en los fenómenos que luego serán mixtos: según testigos “neutrales”, PBA no tuvo gran repercusión en su momento. Nada comparable, por ejemplo, a *Sur*. La valoración vino por parte de un público pequeño pero fiel y activo —de poetas, sobre todo— cuando empezó a reivindicar el “caldo de cultivo” de su propio origen.

● PBA como caldo de cultivo. Lugar para poetas y poéticas que no podían o no querían aparecer en otros medios: ex invencionistas (Bayley, Lamadrid, Bajaría), surrealistas (Pellegrini, Vasco, Latorre, Madariaga), herejes del neorromanticismo cuarentista (Aguirre), la veta más inquieta de la “generación del 40” (Molina, Orozco), jóvenes que hallaron espacio (Alonso, Pizarnik). Revalorización de precursores (Macedonio, Ortiz, Baldomero, Gironde). Importación de propuestas —europeas, norteamericanas, latinoamericanas— que en otras publicaciones resultaban “extrañas”. Relanzamiento, en fin, de la vanguardia, tras el sofocamiento, en la década del 30, del impulso martinista.

● El enfrentamiento entre PBA y *Ventana de Buenos Aires*, sugerido en algunas historias como un *revival* de Florida-Boedo no existió: no hubo otra cosa que dos posiciones distintas. A *Ventana*... se la reivindicó también más tarde, pero nunca fue mito. Por lo demás, la oleada de poesía politizada y/o coloquial y/o realista de los 60 arranca menos de De Lellis que de algunos costados de PBA.

● ¿Qué tenían en común las vanguardias de los cincuenta? 1) Un discurso basado fundamentalmente en el poder de la imagen; 2) una inquietud existencial, una actitud rebelde y radicalmente crítica hacia la sociedad contemporánea; 3) la poesía —lo poético diríamos ahora— entendida como un modo de vida.



Raúl Gustavo Aguirre, René Char y Marta Aguirre

● “Poder de la imagen”: ya no al modo ultrafista (abuso de la metáfora y, en general, de la combinación, de un modo mecánico y para sorprender al intelecto) sino al del surrealismo: *shocheante* condensación de múltiples sentidos que no pueden separarse sin destruir el misterio.

● “Crítica a la sociedad contemporánea”: no tanto como sistema político sino como estructura cultural esterilizada y que aplanas las más profundas potencias del espíritu, fundamentalmente por medio del sentido común.

● “Concepción vitalista de la poesía”: el poema, por consiguiente, se concibe como resultado y a la vez desencadenante de un modo “poético” de vivir.

● En la revista prevaleció una tendencia que podría denominarse post-surrealista (René Char sobre todo, pero con antecedentes en lo mejor de Eluard): en vez de lo expansivo (a la manera de Breton o Cesaire) la condensación. En la mayor brevedad posible se acumula el potencial multívoco y revelador, la energía y la “magia” del delirio surrealista. El discurso poético funciona mediante la tensión interna producida por las contradicciones entre sus elementos. Seria redundante

ricaturizarlo así: tómese un poema surrealista, déjense únicamente sus oraciones más densas y cargadas de una reflexión implícita; combíneselas de modo que, en los intersticios, resuene la inminencia de una verdad imposible de ser revelada.

● Si el poeta-emblema de la revista fue Char, el del movimiento fue Rimbaud, particularmente dos de sus propuestas: “cambiar la vida” y “el poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado desorden de todos los sentidos”. Rimbaud labra las Tablas de la Ley de la modernidad poética: todo el programa de la poesía moderna está en las *Cartas del vidente*, y su más lúcido exégeta en lengua castellana fue Aguirre.

● La energía modernizadora del impulso surrealista-inventorista arrastró a otras poéticas modernas: Cummings, Vallejo, Pessoa, Montale, Stevens, Pavese, Drummond de Andrade. Sus huellas se advierten en el discurso de los más jóvenes, más distendido y heterodoxo, con vertientes hacia el “objetivismo” a veces y otras con matices coloquiales (véase el “grupo de Santa Fe”: Gola, Urondo, Brascó).

● Si el intento original fue adecuar el lenguaje a los tiempos, el gesto se asumió al fin como preservación y promoción de la poesía en general. Más exactamente: de lo que la poesía tiene de irreductible, de su autonomía y especificidad.

● ¿Preservarla y defenderla de qué? 1) del vaciamiento esencialmente ornamental en que había caído (al margen de Wilcock o Sola González) el neorromanticismo de los 40; 2) del utilitarismo y el reduccionismo stalinistas, la aniquilación de lo poético en función de una misión política (recordar los *arrepentimientos* de Neruda y Eluard); 3) de la indiferencia generalizada o el desprecio, en una época —como ninguna otra— de estómagos llenos y cuando la brecha entre los intelectuales y las mayorías populares alcanzó su mayor profundidad.

● Por lo general, el poeta de vanguardia se siente un compañero de marginación, de los sectores más humildes. Sabe que el diálogo no es posible, pero apuesta a una convergencia en el futuro. En la primera mitad de los 50, esta esperanza estaba rota: no sólo no estaban marginadas las mayorías sino ocupaban la escena, y a favor de un poder político con costados autoritarios (o que, por lo menos, emitía un discurso contundente, sostenido y unívoco, inaceptable para quienes, en tanto intelectuales modernos, suponen que *problematizar* es la esencia de su función).

● En el aislamiento, los vanguardistas del 50 encuentran “el saludable caldo de cultivo para su acceso a la lucidez” y “comienzan a plantearse por primera vez en la historia del país las características del hecho poético, sus categorías y su esencia, su relación con la realidad” (Alberto Cousté, prólogo a *El uso de la palabra*, de Mario Trejo, Lumen, 1979).

● ¿Qué es, en poesía, la modernidad? Un discurso que reacciona contra el imperio de la Razón, de lo práctico y lo eficiente. Reivindica un modo de pensar que es también de sentir, no compartimentado. Pero que, al igual que el iluminismo y el positivismo, apunta a un futuro de hombres fraternales, iguales y libres. No siempre confesamente, aspira a complementarse con el progreso científico-técnico, a devolverle su mitad perdida. Es la otra cara de la misma utopía (históricamente, la oposición progresovanguardista artística ha demostrado ser estimulante para ambas instancias).

● El discurso poético moderno aspira a ser autónomo, a instaurar un espacio de pensamiento propio. Procura la sustantividad: no *habla* de “lo poético” (o cualquier otro valor) sino *lo hace*. Véanse el simbolismo francés, el modernismo dariano, el imaginismo, los futurismos, el hermetismo italiano, los concretistas, la antipoesía, la *beat generation* y hasta el neobarroco. Los “neorromanticismos” y el “realismo socialista” son antimodernos.

● “Las vanguardias a menudo no saben —y tal vez no puedan saber— que en el futuro del que se reclaman sus gestos serán medidos no sólo por la audacia de sus afirmaciones sino también por el arriago que en ellas conservan los lugares comunes del pensamiento que no alcanzan a revisar: no sólo, en fin, por su negación del presente sino también por sus deudas con él. Entre estas adhesiones subrepticias, no pensadas, y aún menos alzadas con voz tonante, hay algunas tan definitorias de *Poesía Buenos Aires* como su creencia en el lenguaje como ‘eficaz instrumento de comunicación humana’ y en el poema como ‘objeto útil a las relaciones del ser humano con sus semejantes’, siquiera en el futuro” (Daniel Samoilovich, “Función de la poesía y oficio de [Segue en la pág. 24]”).

poesía buenos aires

mi apariencia es un desafío mi interior una amistad (rené char)

Se reproducen en esta página algunos textos publicados en diversos números de *Poesía Buenos Aires*

Consejos a un joven escritor

Sólo escriba cuando del todo no pueda dejar de hacerlo. Y siempre se puede dejar.

Al escribir no piense que va a derribar las puertas del misterio del mundo. No derribará nada. Los mejores escritores sólo consiguen reforzarlas, y no espere usted tamaña proeza.

Por supuesto, no crea en la originalidad. Pero tampoco vaya a creer en la trivialidad, que es la originalidad de todo el mundo.

Lea mucho y olvide lo más que pueda.

No conteste el ataque de quien no tiene categoría literaria, porque eso sería darle importancia. Y si el atacante fuera de categoría, no atacaría, porque tiene otras cosas que hacer.

El portero de su edificio probablemente ignora que en uno de los departamentos hay un escritor notable. Eso no quiere decir que todos los porteros sean insensibles a la literatura ni que haya necesariamente escritores notables en todos los departamentos.

Haga fichas de lectura. Las papelerías aprecian este hábito. Las fichas absorberán su exceso de vitalidad y, no usadas, son inofensivas.

No se juzgue más honesto que su amigo porque supo evitar un elogio falso y él sucumbió. Tal vez usted sólo sea más duro de corazón.

Evite aspirar a premios literarios. Lo peor que puede ocurrirle es ganarlos por decisión de jueces que no merecen su aprecio.

Su vanidad asume formas tan sutiles que llega a confundirse con la modestia. Haga una prueba: proceda deliberadamente como un vanidoso y verá cómo se siente a sus anchas.

Sea más tolerante con la egolatría de su amigo: casi siempre esconde una deficiencia y sólo impresiona a otros ególatras.

En cuanto a su propio egotismo, se enfriará si reflexiona que, en la hipótesis más halagüeña, es objeto de la tolerancia ajena.

Antes de publicar en la pestaña de la sobrecubierta de su nuevo libro la opinión de su colega, piense, primero, que él no autorizó la divulgación; segundo, que la opinión puede ser pura cortesía; tercero, que usted no admira tanto como para eso a su colega.

Procure ser justo con los demás; si fuera muy difícil, bondadoso; en la peor de las circunstancias, sea negligente.

Reconozca talento en su enemigo. Si lo tuviere, será justicia; si no lo tuviere, será generosidad, y él no se volverá más talentoso.

Buena combinación moral es la del orgullo y la humildad: ésta nos absuelve de nuestras flaquezas, aquél nos impide caer en otros. Con respecto a los escritores-santos, es de suponer que fueron canonizados no obstante su condición literaria.

Sea discreto. ¡Es tanto más cómodo!

Carlos Drummond de Andrade

Nº 18, 1955



EL POETA

Ha venido a sustituir razones, a hundirse en crecimiento por el tiempo agobiado. Es el geómetra de los prismas incisivos, de la esfera que cae, y cae vertical; el que pregunta por la consideración de su esfuerzo y su traslado.

Suelta un idioma que golpea en el trasfondo aquietado de los siglos, su estatua libre y sin ventajas para la presencia de los demás. No canta un desahogo, no ha bebido los líquenes de la soledad para mostrar su yo cristalizado en el trazo azul de una palabra concedida. Ha arrancado su idioma al universo, jugando entero cada nombre en la ruptura de su tránsito.

Da la víspera superada en la conjetura del futuro, su vida abierta sobre las líneas del espacio asegurado. Transmuta su amor y lo vuelve a encontrar incandescente, allí donde la muerte ensaya una porosa adhesión a sus perímetros humanos.

Con ritmo acuático, filtra en los seres y las transiciones. Está en la guerra rescatando la gracia, la clara sinfonía del estupor. No está seguro ni tranquilo sino de su inquebrantable pericia. No sufre alucinaciones que podrían controvertir la responsabilidad que se otorga.

La poesía es una impiedad sin término para cualquiera que sepa reconocer su sangre en un momento de plenitud, los huesos en asamblea con los sucesos, para quien no ha de tener historia ni familia entre tanto sostiene ante aquellos que lo condicionan a su doble desgaste, un caminante sin memoria; para quien sacrifica su capacidad de placer, a la conquista del júbilo y la esperanza.

El poeta no tendrá tierras porque no habrá de terminar jamás su tránsito hacia la imagen del mundo. No ha de enfermar en alcobas seculares. No lo asimilará la quietud. Y empleará cada día su permanencia en el riesgo para procurar el equilibrio en que crece sin cesar, para no morir, creciendo en la civilización, en la ciudad de la cual es el más agudo justificativo, el caudal, el más encarnizado profeta y amante. En la calle donde vive su infancia, cautivadora de edificios, cuando trabaja y reclama su sustancia y la última voz donde reposa su vehemencia, la más entera salud.

Sufrirán los que él quiere, porque está fundido en la edad de sus ojos, porque supera su naturaleza y su ciencia. Pero habrán de acercarse, porque en tanto conserva sus razones, su juventud y la inviolable pujanza de su origen, transmitirá un júbilo insospechado para aquél que resista la intensidad de su desnudez y la justificación de su dramática paradoja.

El poeta esquiva la debilidad, la palidez, la muerte de una mariposa. Ha de tardar en la solicitud de los alimentos: en el momento del hambre será el último, la alegría entreabierta sobre el pan de los hombres.

Se arroja apto y fértil, responde a la esfinge y se desliza a voluntad, porque renueva interminablemente la densidad de sus sensaciones.

No se acostumbra, no deja que los hábitos disminuyan el tiempo. Trata al universo como un igual, insulta los errores de la raíz, disuelve la semejanza y se contempla.

Aquí se madura largamente, su signo no transige. Morirá, pero de furia, de agua y de tierra, de piel.

El convoca a los hombres a su fuego, al festejo de las viejas ruinas, de las anécdotas paralizadas. Convoca a los volatineros, a los juglares, a los siglos donde cada esclavo mira su reloj. Y ve la piedra revestida y el árbol tallado, y saluda interminablemente.

El poeta sigue resistiendo la dictadura y la anarquía, la melancolía y la carcajada sin brazos, la muerte y la vida. El poeta ha superado la filosofía, ha movido el horizonte con todas sus consecuencias, ha salido a cazar ojivas y medallas, a quemar los presagios. Su inmensa voluntad está empeñada por la confianza. Viene pisando historias. Va a concebir los planos del mundo.

Y nada ha de explicar, ni la puerta entreabierta, ni la expansión del misterio, ni la música que escribe en el espacio.

Ha de dar su poema y los días siguientes.

J.E.M. y R.G.A.

Nº 1, 1950

Romana puttana

Una media de seda ha caído sobre el mar. Una multitud de niños ha clamado por la vuelta de Kreon y yo miraré tristemente sus carnes rosadas y nuevas. Ha nacido la gorda literatura.

Afuera el viento agita árboles y altas caderas. Son los arcos del amor, la leyenda, los mitos, la danza; el aire y la tierra de los hombres.

La italiana sonríe suavemente. Su ternura es grande como los pájaros, honda como su violencia.

La habitación se ha llenado de olores concretos.

Es la vida que nace, se alimenta, falla y muere sola, sin ayuda de nadie.

Francisco Urondo

Nº 22, 1956

Inventonismo

Una palabra aislada significa "cosas diferentes entre hombres diversos y, aún para un mismo individuo, significa ideas o cosas diferentes en momentos distintos" (Sigwart). Vale decir que una palabra cualquiera, considerada independientemente de toda relación, constituye, más que un trasmisor de ideas, un excitador de estados mentales. O sea, que la palabra aislada cobra sentido para nosotros merced a una actividad libre del espíritu, distinta en cada uno, ya que es resultado de una existencia individualísima, pero de un tono igual en todos. Es este tono el que la hace universal, accesible, sino desde un punto de vista lógico, al menos para la sensibilidad de cada uno. Pues si bien es cierto que cada uno daría, al proponerse relatar el sentido que tiene para él, esforzándose por captar íntegramente la impresión que le produce, una versión distinta de su significado, concordaría, sin embargo, con los demás en el tono; es decir que, probablemente, serían las mismas en cada uno las zonas del espíritu iluminadas.

Ahora bien, esta carga subjetiva, gratuita, poética, que lleva en sí cada palabra, debe ser dominada en el lenguaje lógico, a fin de que integre complejos verbales destinados a la comunicación inteligible. Pero no desaparece, sin embargo, totalmente, ya que toda frase lógica conduce, además de su carga ideológica (aquella que exige una convención en términos definidos entre los hablantes), otra de índole emocional, destinada a poner en acción, en todas las operaciones el pensamiento —hasta en las más rigurosas—, el mecanismo lógico.

Pero hay, como se sabe, un lenguaje específicamente poético. Es un lenguaje que ha revestido formas diversas a lo largo de la historia humana y al que han acompañado, generalmente, otros elementos descriptivos o meramente sonoros.

La poesía de los últimos tiempos ha ido tomando conciencia de este lenguaje, que es el suyo propio. Ha procurado definir su naturaleza y funciones. No para romper con la tradición poética, mucho menos para desarrollar un hermetismo. No rompe con la tradición porque su lenguaje es el de la poesía de todos los tiempos. No desarrolla un hermetismo porque la disposición de espíritu merced a la cual el poema nace, la experiencia dramática que lo nutre, es la misma que se pone en juego en todas las formas de pensamiento o de expresión de los individuos o de las colectividades.

En este lenguaje, la palabra entra en relaciones que, en vez de reducir o encerrar su poder poético, como en el discurso lógico, tienden a liberarlo, dotándolo de una conciencia nueva, inventiva. Es en este acto de liberación ordenadora de la energía emocional de las palabras donde parece residir la operación poética. Y es porque algunos de nosotros hemos trabajado a veces dentro de esta conciencia, que se ha adoptado para designarla, sin insistir demasiado en ello y a título provisorio, la palabra *inventonismo*.

Edgar Bayley

Nº 1, 1950

Juan L. Ortiz fue detenido.

Dos camionetas policiales con diez hombres armados fueron en busca del poeta.

Le revisaron la casa. "Tenemos orden de detenerlo por perturbador", explicaron.

—Ustedes son quienes perturban —contestó Juan—. Les pagamos para que cuiden nuestra tranquilidad y ustedes hacen todo lo contrario. Me dan lástima.

En la cárcel tuvo visitas. Un ministro de la intervención. Amigos, vecinos humildes del puro, grande y humilde poeta.

—¿Cómo está, Juan?

—Y... aquí me ve —contestaba sencillamente, mientras ofrecía su mate chatito, ese mate famoso que debe tener, como él, su pochada de años.

De noche, trabajó en la traducción de un joven poeta griego "Para Poesía Buenos Aires", comentó.

Queremos que Juan L. nos mande esa traducción.<sup>1</sup> Que nos mande también su abrazo, su manera de vivir, su rostro de hombre. Y también su perdón para los que se callaron la boca. Y para los que metieron en la cárcel su alma, sus colinas, su perro ya difunto, su corbatín, su río y el cielo de su patria.

Nº 25, 1957

Nota del Diario de Poesía:

<sup>1</sup> Se trata de la traducción de Yannis Ritsos, que llegó cuando Poesía Buenos Aires no se publicaba más. La conservó Rodolfo Alonso, y se publicó por primera vez en el Nº 1 de Diario de Poesía.

(Viene de la pág. 22)

poeta", *Punto de vista*, julio-oc-  
tubre de 1981).

● Hacia 1956, según Alfredo Andrés (*El 60*, Editores Dos, 1969), predominaba en la poesía argentina "una elaboración técnica de decisiva contemporaneidad, gracias a la acción de la revista *Poesía Buenos Aires*". Pero algo ocurrió: "el bloque de esteticismo que impuso *Poesía Buenos Aires*, incluso a nivel de estilo, desde la impenitente frecuentación de los poetas franceses contemporáneos hasta características tipográficas exclusivas, pasando por una obsesiva despreocupación por todo lo que pudiera identificarse como argentino y latinoamericano", fue roto por el primer libro de Juan Gelman. "Por fin alguien mostraba que la poesía no comenzaba y terminaba con los fastos mantenidos por los autores del 50".

● Algo cambió, sin duda, con Gelman. Pero *Zona* (desde 1963), *El lagrimal trifurca* (1968), *Macedonio* (1970) y *XUL* (1980) se presentaron, explícitamente o no, como herederas de PBA.

● "Hace cosa de un siglo, sedujo a París un adolescente que cultivaba con igual fervor el genio y la impertinencia. A los 18 años, Jean-Arthur Rimbaud escapó a la belleza e inauguró un arquetipo del romanticismo (...): el poeta como fiscal y juez de la sociedad, la poesía como un camino hacia el aniquilamiento, y el arte como una afrenta al orden establecido. Sus admiradores y epígonos no tardaron en constituir, con el talento y la psicosis de Rimbaud, una ideología estética, discurso que no tardó en pasar de idioma a idioma, de continente a continente, con singular eficacia (...). Esta ideología —la que rigió al movimiento *Poesía Buenos Aires*— preconiza la fusión de la vida con el poema (...), de lo cual resulta una confusión entre el objeto y su productor, confusión que proclamó triunfante el surrealismo francés de los años 20 y de la cual se nutren aún jóvenes —y no tanto— disconformes. Para el mito, importa más el poeta que el poema —los resultados están a la vista— y aquél aparece como un dios inefable que juzga desde las alturas de su maldición a los pobres humanos. La poesía pasa a ser, entonces, la vida del poeta y, por supuesto, ya que se trata de una mística, la única vía de salvación posible." (Marcelo A. Moreno, comentario a *El movimiento Poesía Buenos Aires*, en *Convicción*, 2 de marzo de 1980).

● Aunque falsa, la fe en El Poeta y en la poesía como actividad superior, puede ser conmovedora, y a veces fructífera.

● Ya nadie en esta época de transvanguardia, cree en el mito del Poeta; tampoco hace falta. La poesía conquistó al fin su espacio. Conoce sus límites pero sabe que no están amenazados. Adictos o indiferentes al discurso poético, ya casi nadie le reclama otra cosa que poesía. La revolución aguirrista triunfó: no sus postulados más notorios sino lo que en realidad buscaba.

# Raúl Gustavo Aguirre: Tres reportajes

Los textos que siguen son extractos de tres reportajes radiales que le fueron realizados a Raúl Gustavo Aguirre entre 1954 y 1966; las transcripciones se publican por primera vez, gracias a la gentileza de Marta Aguirre. Resulta interesante seguir a través de estos discursos las leves variaciones del acento y las preocupaciones de cada época.

## 1954 —¿Cuándo y cómo se formó el grupo o revista?

—La revista es una obsesión que me asaltó a mediados de 1950 y de la que todavía no pude librarme. El primer número apareció en la primavera de ese año. Expresaba —creemos— la presencia o la voluntad de una poesía, como la definimos alguna vez, "desmantelada", es decir, una poesía rigurosa, que nada tuviese que ver con la chachara literaria tan común en nuestro medio. Que significara una aventura y un esclarecimiento, una experiencia y una posibilidad de conocer. La elección de un modo de vivir y no un oficio. En una palabra, queríamos recuperar para nosotros la esencia inmemorial de la poesía, pero a la altura y a la conciencia de nuestro siglo y con el lenguaje de nuestro siglo. Nuestra actitud fue, desde un comienzo, y por ello, combativa, más que por vocación de proselitismo, por representar un rechazo: rechazo de la exhibición del escritor, rechazo por las sociedades literarias, rechazo por las antenas y por los compromisos, vergüenza, enorme vergüenza, de ser poetas. Y un inmenso deseo de vivir ese amor que es la poesía.

A lo largo del camino, muchos se acercaron, vieron y se fueron. Otros permanecieron a nuestro lado. Pero nunca exigimos nada, ni tuvimos estéticas ni normas. No sabemos cómo se hace un poema.

—¿Quiénes son sus maestros en la literatura y el pensamiento argentino?

—Esta pregunta es muy difícil de contestar sin equívocos. ¿Qué le debemos por ejemplo a Echeverría o a Sarmiento? ¿Qué a Güiraldes, a Roberto Arlt? Tal vez una conciencia, que nada tiene que ver con ellos en cuanto a lo que podría llamarse "preceptiva literaria". Pero estamos seguros de que no debemos nada ni a Lugones ni a la generación del 40, nuestra predecesora, ni a ninguno de los ídolos que es necesario reverenciar aquí para tener acceso a las capillas que dominan en las revistas literarias y en los grandes rotativos... El bajo y mísero nivel de la poesía argentina es un hecho desolador, pero es necesario reconocerlo francamente.

—¿Qué querían para poder desarrollarse mejor?

—Estamos conformes tales como somos y tales como estamos. Tal vez nos harían falta mejores posibilidades de comunicación con el público. Rara vez se nos ofrecen.

—¿Cuál es, consideran, la misión del escritor?

—Es difícil expresarlo en breves palabras. Tal vez pueda decirse que la misión del escritor en general, es dar la medida del ser humano y que la del poeta, en particular, es dar la medida del amor. Hay algo que no debe ser olvidado: entre los trovadores provenzales del siglo XIII, la palabra "amor" era sinónimo de "poesía". Esto es muy importante. La poesía es, antes que nada y después de todo, amor. ¿Quién puede creerse o saberse poeta, sin estar dispuesto a vivir fuera de esa entrega de sí mismo que es condición de toda veracidad y de toda clarividencia? La poesía tiende a unir a los seres humanos en relaciones de fondo. Quien no sepa qué son estas relaciones de fondo, ignora también qué es la poesía. De ahí que haya tanta poesía "social" falsa, escrita por literatos, y tanta poesía verdadera, hablada o vivida por el pueblo.

## 1956 Poesía Buenos Aires surgió en 1950,

como iniciativa de un grupo de escritores independientes, es decir, no vinculados ni por su edad ni por su manera de entender su misión, con la llamada "generación de 1940", cuyos representantes y epígonos dominaban el escenario de nuestras letras, unos desde *La Nación* y *Sur*, y otros desde la prensa de la dictadura. Sentíamos, aunque quizá confusamente en un principio, la caducidad del espíritu que sostuvo aquella generación, un tanto "literaria" y devota de un clasicismo que nos pareció necesario revisar, sobre todo frente a los hechos: la experiencia cotidiana, en primer lugar, y también el conocimiento de la poesía europea y americana actual, tan importante por su avance y variedad increíbles con respecto a la que conocemos aquí.

Por aquel entonces, no teníamos donde publicar: hacerlo en la prensa del oficialismo, era cerrar los ojos al drama que vivía nuestro país, tentación a la que sucumbieron muchos. Quedaban publicaciones que mantuvieron cierta independencia, como *Sur* o *La Nación*, pero con ellas tampoco nos era posible, porque estaban aferradas (como lo están todavía) a una estética que nosotros no aceptamos: formalismo verbal, supuesta metafísica, etc. Debimos, pues, reunirnos y cooperar entre nosotros. Al comienzo, las cosas fueron difíciles y después... siguieron siéndolo, pero la revista pudo salir, y eso es lo importante. Ahora van ya

cinco años, veinte números, y más de quince libros publicados por obra de un esfuerzo al que nunca faltó la generosa ayuda de varios amigos.

No constituimos una escuela, sino más bien un "espíritu". Queremos, antes que nada, autenticidad y responsabilidad en lo que se escribe, que la palabra sea vehículo de una experiencia y, también, testimonio de una aventura. Si bien se trata menos de deslumbrar al lector con un prodigio verbal que hacerle ver las grandes posibilidades, el gran valor del hombre.

Entre nosotros, a pesar de nuestras afinidades de fondo, se dan gamas y acentos individuales muy diversos. Compárese, por ejemplo, la poesía fuertemente abstracta y verbal de Mario Trejo con la expresión casi cotidiana y sentimental de Rodolfo Alonso, o el estilo, que entra decididamente en lo popular, de Leónidas B. Lamborghini.

Tenemos conciencia de que la mayoría de los hombres no tendrá acceso a la poesía (ni a la antigua, ni a la moderna) hasta tanto no sean liberados de sus ataduras económicas y sociales. Esa es una situación que entendemos y contra la cual luchamos en el plano civil, pero que no podemos subsanar escribiendo "poesía para el pueblo", así como hay quienes escriben "poesía para niños". Hacerlo, sería una decisión, no una fatalidad. Y el poeta se encuentra a veces, como escribe Bayley, en situaciones donde su lógica interna sobrepasa incluso sus propias conveniencias.

1966 Una revista literaria de vanguardia, como lo fue *Poesía Buenos Aires*, no es una institución. No tiene por qué ser eterna, ni siquiera durar noventa y nueve años, como las sociedades en los contratos de comercio. De manera que su "muerte" está implícita en su existencia. Si una revista así no muere como revista, muere por dentro, que es algo peor.

Yo creo, al revés, que si bien *Poesía Buenos Aires* no se publica más, por el contrario no murió, sigue viviendo. La prueba es que todavía se habla de ella, se refieren a ella quienes, defendiéndola o atacándola, no pueden negar su realidad, sobre todo su contribución a que los problemas de la creación literaria se plantearan en nuestro país con la profundidad y seriedad requeridas por las actuales condiciones de la vida en la tierra, de la civilización contemporánea.

Entre las tantas comprobaciones de este hecho, podríamos mencionar por ejemplo la circunstancia de que muchos poetas que hoy son conocidos y aceptados en nuestro país, tales como Dylan Thomas, Henri Michaux, César Vallejo, Paul Eluard, Jacques Prévert, Carlos Drummond de Andrade, etc., fueron defendidos y difundidos desde las páginas de *Poe-*

*sía Buenos Aires* y de sus ediciones.

Además, nuestra revista complementó su tarea de difusión de la nueva poesía de otros países y del nuestro con una constante labor de esclarecimiento crítico y estético. Todo eso fue positivo: hoy advertimos que entre los años 1950 y 1960, la poesía argentina sufrió cambios profundos. En esa década —la de nuestra revista— se originaron nuevas preocupaciones que hoy vemos salir a la superficie. Nosotros tocamos prácticamente todos los problemas: el de una poesía situada, en el tiempo y en el espacio; el de una poesía comprometida, con respecto al hombre y a la sociedad; el de una creación libre y en la que el diálogo entre autor y lector se da como algo intemporal. Es decir, vivimos esas contradicciones que hoy vuelven a aparecer, bajo líneas más definidas, quizás. En todos estos sentidos, vemos que el espíritu de nuestra revista sigue

"Poesía Buenos Aires ha muerto de estar viva, que es la mejor manera de morir."

perdurando. Por supuesto, ese espíritu no lo inventamos nosotros: existía ya en aquellos que se acercaron a la revista. Ella le dio forma, concentración, definición. La revista pasó, pero los poetas quedan, y siguen creando. Si recorremos sus índices, veremos que es una de las pocas revistas que publicó a escritores de verdadera y durable vocación. Todos o casi todos siguen escribiendo. Y esto me parece algo muy importante.

Creo que todos teníamos conciencia de la gran responsabilidad que supone el hecho de escribir, conciencia de que ello exige coherencia y lucidez. Tal vez en esto resida lo mejor de lo que pudo enseñar *Poesía Buenos Aires*: que la poesía no es algo improvisado, que es una aventura espiritual y humana que requiere valentía e inteligencia, y que esto es algo muy distinto de la cómoda fabricación de un lenguaje esotérico o superficialmente ciudadano.

En síntesis, y por las razones apuntadas, yo podría decir, como Santa Teresa de sí misma, pero con respecto a una revista literaria que haya sido fiel a su razón de ser, "que muere porque no muere". Así por lo tanto, *Poesía Buenos Aires*, en mi opinión, ha muerto de estar viva, que es la mejor manera de morir, no sólo para las revistas literarias, sino para cualquiera de nosotros.

# Diciembre en la Cultura

La siguiente es una lista de las principales actividades que han de desarrollarse durante este mes en los organismos dependientes de la Secretaría de Cultura de la Nación. A ellas debe agregarse, por cierto, la exhibición de las colecciones permanentes de los museos nacionales y otras instituciones aquí citadas.

## Muestras y Exposiciones

- **LE PARC & LE PARC.** Julio Le Parc: pinturas '58-'88; Martha Le Parc: Arte Moda; Juancito Le Parc: "Los Angeles del Pueblo"; Gabriel Le Parc: "Mos-trando": videos; hasta el 11, en SNE.
- **BENICIO NUÑEZ:** Pinturas. Hasta el 11, en SNE.
- **ASOCIACION ARGENTINA DE ARTISTAS ESCULTORES.** Hasta el 11, en SNE.
- **SUSANA ITURRIOZ Y LIDIA NEGRI:** Pinturas. Hasta el 11, en SNE.
- **DANIEL HORACIO AGUIRRE:** Col-lages fotográficos. Hasta el 11, en SNE.
- **DE LA "A" A LA "Z":** Pinturas, coordinación: Ana Eckell. Hasta el 11, en SNE.
- **TALLER DE TRABAJO CREATIVO GRUPAL de la DNAV.** Coordinación: Dora Tessier. Hasta el 11, en SNE.
- **MIRAMAR HISTORICO Y ACTUAL:** Fotografías. Del 11 al 20, en SNE.
- **ALUMNOS DE VICTOR CHAB:** Pinturas. Desde el 15, en SNE.
- **PATRICIA LOPEZ ESCALANTE:** Pinturas. Desde el 15, en SNE.
- **JOSE CARLOS CALISAYA:** Pinturas. Desde el 15, en SNE.
- **UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN JUAN:** Departamento de Artes Plásticas de la Fac. de Filosofía, Humanidades y Artes. Difusión de su actividad creativa. Desde el 15, en SNE.
- **Colocación de Grados - Promoción '88,** de la Esc. de Bellas Artes "P. Pueyrredón", del 22 al 30, en SNE.
- **RUMANIA "HISTORIA Y PRESENTE":** Fotografías. Hasta el 11, en SNE.
- **INSTRUMENTOS MUSICALES: PUEBLOS Y COSTUMBRES:** del 1º al 15, en la sede del INA de 15 a 19 hs.
- **MOTIVOS NAVIDEÑOS.** Pesebres artesanales y arreglos decorativos. Muestra realizada con el aporte de la

comunidad de Alta Gracia, del 13 al 24 en el MHVL.

- **PINTURA SOBRE PORCELANA.** Trabajos realizados por los alumnos del Primer Taller que se realiza en Alta Gracia, el miércoles en el MHVL.
- **ARTE INFANTIL.** Del 17 al 31, en el MCY.
- **ARTE DE LA TERCERA EDAD.** Del 17 al 31, en el MCY.

## Conciertos y Recitales

- **ORQUETA SINFONICA NACIONAL.** Ciclo Primavera. Auditorio de Belgrano, Virrey Loreto 2348. Miércoles 7: director: Guillermo Becerra, solista: Daniel Kerllenevich (clarinete); Obertura de Ruy Blas de F. Mendelssohn, Concierto para clarinete de C. M. von Weber, "Había una vez..." de C. Kohan de Scher y Francesca de Rimini de P. Tchaikowsky, a las 21 hs.
- **ORQUESTA SINFONICA NACIONAL Y CORO POLIFONICO NACIONAL.** Ciclo Navideño. Miércoles 14: Auditorio de Belgrano, Virrey Loreto 2348; Viernes 16: Iglesia del Salvador (Callao y Tucumán); Miércoles 21: Parroquia Sta. Teresita, Mons. Larumbe y Necochea, Martínez; Viernes 23: Anfiteatro de Parque Centenario, "El Mesías" de G. H. Haendel, director: Antonio Russo, organista: Adelman Gómez. Todos los días a las 21 hs.
- **ORQUESTA NACIONAL DE MUSICA ARGENTINA "JUAN DE DIOS FILIBERTO".** Director: Osvaldo Requena. Los lunes a las 19 hs. Lunes 5: director invitado Raúl Garelo; Lunes 12: solista invitado Julia Elena Dávalos; en el TNC.
- **MUSICA CON TODOS.** Teatro Nacional Cervantes, Libertad 815, a las 20.30 hs. Lunes 5: Rubén Brenner; Lunes 12: Orquesta de Avellaneda; Lunes 19: Hermanos Abalos.

## - CORO NACIONAL DE NIÑOS.

Directora: Vilma Gorini de Teseo. Sábado 3: Iglesia San Carlos, H. Irigoyen y Quintino Bocayuva, junto a la Orquesta Juvenil de Radio Nacional, a las 17 hs.; Miércoles 7: Auditorio de Belgrano, Virrey Loreto 2348, con la Orquesta Sinfónica Nacional, a las 21 hs.; Martes 13: Expomúsica, Exp. Rural de Palermo, a las 21 hs.; Miércoles 14: San Nicolás de Bari, Av. Santa Fe y Talcahuano, a las 20.15 hs.

## - CORO NACIONAL DE JOVENES.

Dirección: Néstor Zadoff. Domingo 4: San Benito Abad, Maure y Villanueva, a las 21 hs.; Miércoles 21: Expomúsica, Exp. Rural de Palermo, a las 19.30 hs.

## - ENCUENTRO CORAL EN

**ALTA GRACIA.** El sábado 10, en el MHVL.

- **Actuación del Ballet del Estudio Superior de Danzas "HISPANIA",** dirigido por la prof. Nilda Moreschi de Bonfigli, el día 17 en el MHVL.

## Cursos, Seminarios y Conferencias

- **Cuarta Reunión de Responsables de Organismos de Comercialización de Artesanías Tradicionales en la sede de la Dirección Nacional de Antropología y Folklore** (3 de Febrero 1378), los días 15 y 16.
- **ARAUCANOS Y CRIOLLOS EN LA CONQUISTA DEL DESIERTO.** Conferencia a cargo de la Dra. Martha Bechis; el lunes 12 de 18.30 a 20 hs., en el INA.
- **MARIA EN LA PLASTICA DE ORIENTE Y OCCIDENTE.** Conferencia ilustrada a cargo de la prof. Laura Moly Alzugaray, el miércoles 21, en el MHVL.
- **ALEMANIA.** Conferencia a cargo de Cristof Czapp, becario alemán en Alta

Gracia. Programas Internacionales Interculturales, el sábado 3, en el MHVL.

## - BAHIA - MOMENTOS DEL

**BARROCO.** Ciclo de conferencias. Jueves 1º: La imaginería barroca en Bahía a cargo del prof. Valdete Paranhos; Viernes 2: Joyería barroca a cargo del Lic. Denise Mattar; Lunes 5: La evolución del arte barroco a cargo del prof. Benedito Lima de Toledo; Miércoles 7: Paisaje y color en la arquitectura del Brasil a cargo de la arq. María de las Nieves Arias Incollá; Miércoles 14: Arquitectura mágica a cargo del arq. Jorge Bozzano. Todos los días a las 19 hs., en el MNAD.

- **INVITACION AL PALACIO ERRAZURIZ-ALVEAR.** Curso a dictarse todos los jueves de enero. Inscripción: a partir del 1º de diciembre en el MNAD.

- **BAHIA BRASIL.** Ciclo de audiovisuales a realizarse los sábados 3, 10, y 17, a las 19.30 hs., entrada libre y gratuita en la MNAD.

## Talleres

- **ANALISIS FUNCIONAL EN CIENCIAS SOCIALES.** Coordinadora: Lic. Cecilia Hidalgo; el jueves 1º y martes 6 de 18.30 a 20 hs., en el INA.

## Teatro y Danza

- **FESTIVAL NACIONAL DE TEATRO.** Hasta el 18 de diciembre. funciones: martes a domingos a las 19.30 y 22 hs. Con la participación de elencos de todas las provincias argentinas. Entrada libre y gratuita, en el TNC.
- **PICCARO GALLO.** De Julio Ardiles Gray. Con Claudio Martínez Bel, Ernesto Ciliberti y elenco. Dirección: Alberto Cattán. Funciones: viernes y sábados 20 hs., domingos 18.30 hs., en el TDLR. (estudiantes y jubilados 50 % de descuento).



## SECRETARIA DE CULTURA DE LA NACION

**MATRA, Mercado Nacional de Artesanías Tradicionales Argentinas.** Defensa 372. Capital Federal. Días hábiles, de 10 a 19 hs, sábados, domingos y feriados, de 12 a 19 hs.

**INA, Instituto Nacional de Antropología.** 3 de Febrero 1378, Capital Federal.

**CCLM, Centro Cultural Las Malvinas.** Florida 753, Capital Federal, lunes a viernes de 10 a 21 hs., sábados de 10.30 a 21 hs. y domingos de 16 a 21 hs.

**SNE, Salas Nacionales de Exposición.** Posadas 1725, Capital Federal, lunes a domingo, de 12 a 20 hs.

**MNBA, Museo Nacional de Bellas Artes.** Avda. del Libertador 1473, Capital Federal, martes a domingos, de 9 a 13 hs. y de 15 a 20 hs.

**MNAD, Museo Nacional de Arte Decorativo.** Avda. del Libertador 1902,

Capital Federal, martes a viernes, de 14 a 20 hs., sábados, domingos y feriados, de 10 a 21 hs.

**MNAO, Museo Nacional de Arte Oriental.** Avda. del Libertador 1902, 2º piso, Capital Federal, miércoles a lunes, de 15 a 19 hs.

**Museo Roca.** Vicente López 2220, Capital Federal, lunes a viernes, de 14 a 18 hs.

**MCY, Museo "Casa de Yrurtia".** O'Higgins 2390, Capital Federal, miércoles a domingos, de 15 a 19 hs.

**Museo Mitre.** San Martín 336, Capital Federal, martes a viernes de 14 a 18 hs.; domingos de 15 a 19 hs.

**Museo Histórico Sarmiento.** Cuba 2079, Capital Federal, miércoles a domingos de 15 a 19 hs.

**MHNC, Museo Histórico Nacional del Cabildo.** Bolívar 65, Capital Federal, lunes a viernes de 9 a 19 hs. y domingos de 15 a 19 hs.

**MHVL, Museo Histórico de la Casa del Virrey Liniers.** Avda. Tajaray y Solares, Alta Gracia, Córdoba, martes a domingo, de 9 a 12 hs. y de 15 a 18 hs.

**Museo Histórico Nacional.** Defensa 1600, Capital Federal, martes a viernes, de 13 a 19 hs., domingos y feriados de 15 a 19 hs.

**MRJT, Museo Regional de Pintura "José A. Terry".** Rivadavia 459, Tilcara, Jujuy, martes a domingos, de 9 a 12 hs. y de 15 a 18 hs.

**Museo Histórico y Biblioteca Sarmiento.** (San Juan).

**MCRR, Museo "Casa de Ricardo Rojas".** Charcas 2837, Capital Federal, martes a sábados, de 15 a 19 hs.

**TNC, Teatro Nacional Cervantes.** Libertad 815, Capital Federal.

**TDLR, Teatro de La Ribera.** Pedro de Mendoza 1821, Capital Federal.

**INET, Instituto Nacional de Estudios de Teatro.** Avda. Córdoba 1199, Capital Federal, lunes a viernes, de 12 a 20 hs., sábados y domingo, de 10 a 13 hs.

**Instituto Nacional de Musicología.** Piedras 1260, Capital Federal, lunes a viernes, de 13 a 18 hs.

**Museo Nacional del Grabado.** Vicente López 2220, de lunes a viernes, de 12 a 17 hs.

# Renzi: la poesía de lo visible

Escribe Edgar Bayley: "El trabajo del pintor, tan parecido, tan afin, en sustancia, al trabajo del poeta ¿no nos mantiene atentos, despiertos, alertas, tanto con respecto a la materia que ha sido organizada o compuesta (el diseño de la construcción) como con respecto a la experiencia secreta que promueve ciertos colores y formas (diseño de sugestión)?" La inauguración de una nueva muestra de Juan Pablo Renzi en la Galería Ruth Benzacar es un pretexto para la reunión de estos tres textos, en que tres poetas hablan de un pintor y, por extensión, de la relación entre pintura y poesía.

**A** RENZI: Todo hombre es como el cónsul de alguna patria que lo ha olvidado. Sabe, confuso, que se espera de él alguna tarea, pero su conocimiento imperfecto lo inmoviliza. Sus actos se vuelven gestos vacíos; sus viajes, errabundo. Inciertas, las conversaciones lo dejan sucio de palabras. Intuye

Ese día extraño contiene en sí todos los indicios de su origen. Desentrañándolo, se desentrañaría a sí mismo. Todo lo que se manifiesta en la luz ardua se vuelve signo, rastro y, para algunos, incluso mensaje. El cónsul busca su patria en las formas que, indiferente, por los simples cambios que derivan

mento calmo infinitud a la deriva. Huracán o brisa, siempre le está soplando en la cara, sin darle casi tiempo a parpadear, el viento de lo visible.

Esa jungla de manchas, estables o cambiantes, de sonidos súbitos y rápidos como detonaciones de sensaciones íntimas y familiares pero a menudo incomprensibles, no acaba nunca de aceptarlo o de adoptarlo, dure lo que dure su estadía perpleja. Cuando empiezan a caerle el cabello o los dientes, o a debilitarse las piernas, o a envolverlo un sueño más frecuente y más inmediato, el olvido del que padece se vuelve un poco más espeso gracias al propio olvido del cónsul que, semiciego y maquinal, ya ha de puesto búsqueda, desilusión o reproche; de ese modo, abandona su día distraído y tal vez, sin atreverse a confesarlo, indife-

global la obra actual de Juan Pablo Renzi, habría que hablar de una marcada tendencia al eclecticismo, de un consciente deambular por distintos momentos de su trayectoria para, en un fructífero diálogo con sus antiguas visiones, reciclar aspectos de su lenguaje o imagen para jugarlos, junto a nuevas incitaciones, en un nuevo imaginario.

la forma abierta y cerrada que nos enfrentan a frontales aceptaciones o cuestionamientos de fondo y figura.

Como en una incomprensible ceremonia, esta pintura que gasta continuamente distintos abordajes y recursos, que pareciera cuestionar y jugar en cada cuadro todas las convenciones, que se desplaza concientemente por distintos

FOTO: DANIEL MENASSE



Juan Pablo Renzi

En estas enormes telas se reconocen algunas representaciones que serían argumentos, pero su pintura, cada vez más, se despliega como su propio acontecer, dirigiéndose, más allá de las distintas alternativas de sus imágenes, permanentemente al mismo punto: hacernos participar en la convivencia de múltiples lenguajes. Aquí no pareciera perseguirse la concreción de una imagen: su pintura eclosiona, traza itinerarios. Inquieta, la mirada del espectador, es sumergida de suceso en suceso para arribar casi siempre al mismo resultado: el atentado a la vieja noción de unidad. Esta característica nos implica en un mundo de inesperados fragmentos que a cada paso se interrumpen para llevar hasta sus límites la tensión formal. El soporte no funciona como superficie definida "a priori", ese lugar adonde se trasladarían visiones vistas, imaginadas, pensadas, o descargas corporales a través del gesto; más bien aparece como un receptáculo para combinar impecables visiones con objetos, o esquematizados objetos de la vida cotidiana junto a una materia azarosa, repentina, directa, que erige sus propios laberintos o las enigmáticas metamorfosis que sintetizan abstracción y figuración en ciclos de increíbles acumulaciones. A posteriori, pueden aparecer espacios con reminiscencias naturalistas, abiertas planimetrías, ambiguas flotaciones como vistas aéreas o desplazamientos por

momentos de la pintura moderna haciendo secretas citas, es como un campo de batalla donde cada fragmento pone en perpetuo peligro la convivencia.

Estrellas, brochas de afeitar, martillos, cepillos y tenazas ¿tienen un carácter simbólico? Aunque como dice el artista sean banales pretextos formales, no se puede impedir que desaten una multitud de asociaciones que hacen del espacio de estos cuadros un espacio simbólico que propone la acechanza de un sentido que, a cada instante, en la profusa fragmentación, se desvanece, subyugando aún más la mira que quiere alcanzar el inexistente centro del que emane el sentido.

Vuelvo a encontrar la elocuencia del gesto y la materia.

Vuelvo a encontrar los ascéticos pasos conceptuales.

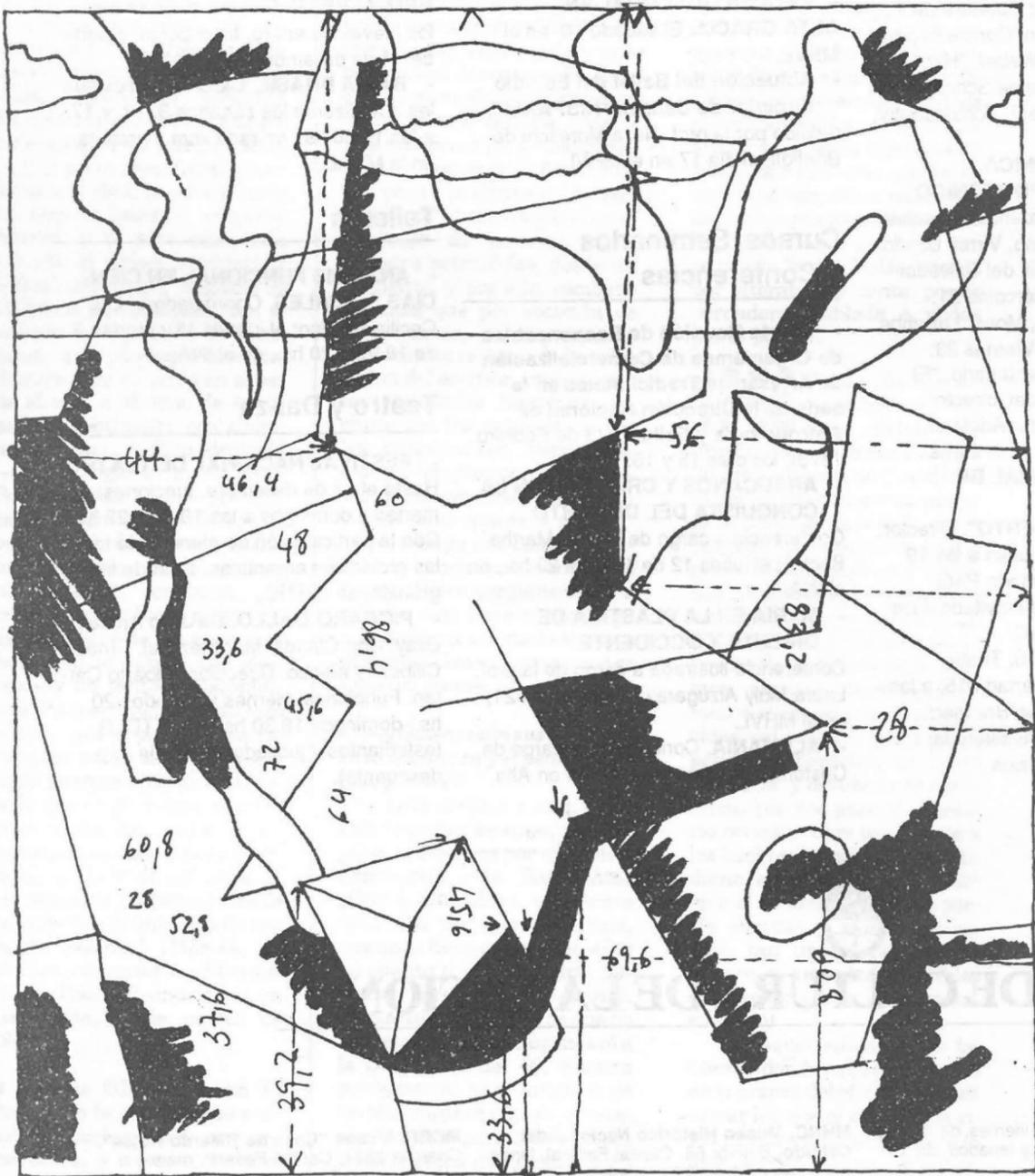
Vuelvo a encontrar el control sobre una materia francamente orientada hacia la concreción de una imagen realista.

¿Hacia dónde tienden estas visiones discontinuas, este universo cargado de frutos y sugestionos?

Surgidas de la desasosegada mediación entre la racionalidad y la nada, estas visiones, son las huellas de un camino indefinible, tal vez la articulación de una secreta biografía cuya única señal, por el momento es la persecución de un goce inapreciable en el flujo y reflujo de esta materia sonora que persiste en la memoria y se vuelve imponderable.

Raúl Santana

Buenos Aires, octubre de 1988



Boceto para "Tarde de Espejos para el Dr. Pi", 1988

que tiene que estar aquí y en ninguna otra parte, pero, si sabe más o menos cómo llegó, ignora por qué. Si lo supiese, sus actos se volverían rápidos y verticales, sus trayectorias seguras y transparentes, como líneas imaginarias. No andaría atravesando, por el olvido del lugar familiar, el día extraño con su peso e incertidumbre y de vacilaciones.

de su crecimiento, el día deja entrever. Como el sentido se le escapa, poco a poco comprende que da lo mismo que llame a lo que está viendo percepciones o visiones. Con o sin alcohol, piensa a veces, el delirio, aunque cambie de forma, es uno e indivisible. Toda forma, por otra parte, bien mirada, es mancha, todo objeto compacto y nítido torbellino, todo m-

rente, para entrar en un silencio en el que no pocos creen adivinar, por fin, los ecos del viejo llamado.

Juan José Saer  
París, noviembre de 1982

**R** ENZI: LA UNIDAD PUESTA EN DUDA. Si alguna definición pudiera en-



boceto para "El Holandés"

Angileri '88

¿PREGUNTARSE PRIMERO por el pintor? ¿O preguntarse antes por la pintura? ¿No son dos dimensiones de una misma realidad? ¿El mundo de un pintor no está en su pintura? Y su pintura, aún cuando ignoremos la personalidad del pintor ¿no nos remite a quien la creó? El trabajo del pintor, tan parecido, tan afín, en sustancia, al trabajo del poeta ¿no nos mantiene atentos, despiertos, alertas, tanto con respecto a la materia que ha sido organizada o compuesta (el diseño de construcción) como con respecto a la experiencia secreta que promueve ciertos colores y formas (diseño de sugestión)?

Alguna vez dijo más o menos Malraux: "Al comienzo de un poeta no hay una puesta de sol (o un amor desdichado) sino otro poeta; al comienzo de un pintor no hay un paisaje natural sino otro pintor". Esta es una verdad, pero una verdad parcial: al comienzo de un pintor, en el momento del arranque, hay, sí, otro pintor, otros pintores, pero también hay, está allí, el pintor que es él mismo, aquél en que deviene a través de sus múltiples experiencias de cultura (incluidas, claro está, las instancias provenientes del sueño y de su vida personal toda).

Son esas instancias, esas de-

venir del pintor, lo que podríamos denominar su poética. Y no son muchos, por cierto, los pintores que, como Renzi, poseen una poética y la muestran y comprueban en sus obras. Se trata, cuando nos referimos a la poética de un pintor, de formas de vida o de actitud interior, que le son exclusivas y que aparecen como resultado de su experiencia en cuanto creador y en cuanto persona. Es una poética que le permite a un artista "comparecer" para convalidar su obra. Y "comparece", como lo hace Renzi, por su capacidad de presencia que es, simultáneamente, capacidad de composición.

También podría decirse de Renzi que se muestra a tal punto pintor y poeta al mismo tiempo, conjuntamente y con la misma intensidad en uno y otro caso, que nunca se sentirá nadie tentado a establecer, en su obra, una diferencia entre la poesía y la pintura. Para él ambas se hallan íntima e intensamente ligadas, y si bien escribe poesía con formas y colores, no ha de confundir jamás los medios pictóricos con los medios literarios.

Hacer visible (la poesía, la vida), y no reproducir lo visible, es el cometido del arte, según Klee. La obra de Renzi es una muestra cierta de esa clase de

visualidad primigenia, en virtud de la cual el mundo y los seres cobran sentido y trascendencia.

Hay una fiesta que nos ofrece Renzi como un don. En esa fiesta, una afirmación de color (traducida en un lirismo, cálido y jubiloso, unas veces; contenido, otras) se conjuga con un diseño cuidadoso y lúcido. Sepamos recibir ese don, esa escritura, y admiremos en su obra una visualidad poética, fundada en la transparencia y la luminosidad.

Edgar Bayley  
Buenos Aires, octubre de 1988



## Osip Mandelstam

Hace exactamente 50 años (el 27 de diciembre de 1938), en un campo de concentración cercano a Vladivostok, en la Siberia oriental, murió el poeta ruso Osip Mandelstam, fundador –con Nikolai Gumilév– del movimiento *akmeísta* y uno de los autores más venerados de la poesía contemporánea en su lengua. Sobre su muerte, por inanición, existe una tradición de relatos orales, cultivada por sucesivas generaciones y confirmada por testimonios, que habla de un Mandelstam cubierto de andrajos y recitando a Virgilio o sus propios versos mientras rondaba la hoguera que los presos encendían en las noches de invierno.

Osip Mandelstam nació el 15 de enero de 1891 en Varsovia (en ese entonces perteneciente al Imperio Ruso), conoció a los simbolistas en París en 1907 y estudió en Heidelberg (Alemania) y San Petersburgo. Su primer libro, *La piedra*, apareció en 1913, tres años después de fundado el *akmeísmo* (de "akme": la cima, la cúspide), corriente de oposición al simbolismo abstracto y –posteriormente– al futurismo, que propugnaba la vuelta hacia las fuentes vivas y reales del idioma. "Desde las raíces irracionales, inexpresables, del Verbo, hacia la palabra real y perceptible", había proclamado Gumilév, pero los poemas de Mandelstam superan cualquier presupuesto en busca de lo que podríamos llamar "la creación de la nada", mediante un largo y trabajoso proceso de cristalización de una totalidad que abarca todos los aspectos existenciales.

"Todo ha llegado a tal extremo que en el oficio literario yo aprecio solamente 'la carne crecida', el insensato tumor. (...) El poema vive en la imagen interior en forma de un molde incompleto que anticipa la aparición del poema escrito. No existe aún ni una palabra, sin embargo suena ya el poema. Es el sonido de la imagen interior que el oído del poeta capta con absoluta nitidez", escribió Mandelstam.

Su obra ha llegado casi completa hasta hoy gracias a su mujer, Nadezhda, que, desde bastante antes de la muerte de Mandelstam, se propuso conservar en la memoria centenares de poemas del último período. Más tarde, amigos como Anna Ajmatova y los poetas más jóvenes recogieron el legado en miles de copias mecanografiadas y manuscritas hasta la "rehabilitación" oficial del poeta en la década del 60. Los poemas de esta mínima selección fueron escritos por Mandelstam en su confinamiento en la localidad de Voronezh.

Irina Bogdashevski

Osip Mandelstam—traducción de Irina Bogdashevski

## Poemas de Voronezh

354.

*Aún no he muerto, no estoy solo todavía,  
y mientras tanto con mi mendiga –compañera  
disfruto de la llanura majestuosa  
y de las tinieblas, del hambre, de la tormenta.*

*En la magnífica pobreza, en la miseria lujosa  
vivo en soledad, –sereno y consolado.  
¡Benditos sean aquellos días y noches  
y el inocente trabajo armonioso!*

*Desgraciado aquel, a quien, como a su sombra,  
le asusta el ladrado y el viento doblado,  
y pobre aquel, quien más muerto que vivo  
suplica una limosna a otra sombra.*

356.

*¿Dónde está el lamento atado y clavado,  
dónde está Prometeo –ayuda de la roca y su sostén?  
¿Y el águila dónde está, con la amenaza oji-amarilla  
de sus garras, lanzadas desde el entrecejo?*

*Aquello no sucederá, las tragedias no vuelven,  
pero estos labios que avanzan, en ofensiva,  
pero estos labios conducen directamente a la esencia misma  
de Esquilo –el cargador–, de Sófocles –el hachero–.*

*El es eco y saludo, es jalón, no: es reja del arado.  
El aéreo teatro de piedra de los crecientes días  
se incorporó, y todos quieren ver a todos:  
a los nacidos, los devastados y a los que no poseen a la muerte.*

365.

*Canto, cuando tengo mojada la garganta, el alma seca,  
la mirada suficientemente húmeda y la conciencia que no me engaña.  
¿Será bueno el vino? ¿Estarán bien los odres?  
¿Será bueno en la sangre el balanceo de la Cólquide?  
Pero el pecho se oprime, se aquieta sin el habla:  
porque yo no canto, –es ya mi aliento que canta–  
y contrae el oído el estuche serrano, y la cabeza está sorda.*

*El cantar desinteresado es su propia alabanza,  
es el consuelo para los amigos, y para los enemigos, la brea.*

*El canto tuerto, que crece entre el musgo,  
el don univocal del hábito casadero,  
que uno entona montado y en las montañas,  
sosteniendo la respiración libre y abierta,  
ocupándose solamente, con honestidad y enfado,  
de llevar a los novios, sin pecado, al casamiento...*

367.

*Armado con la visión de las avispas esbeltas  
que sorben el eje terrenal, el eje terrenal,  
percibo todo lo que tuve ocasión de ver,  
lo recuerdo de memoria y bien en vano.*

*Pues, yo no pinto y tampoco canto,  
no rozo las cuerdas con el arco de la voz oscura:  
yo sólo me inserto en la vida y me encanta  
celar a las avispas poderosas y astutas.*

*¡Oh, el estruendo del aire y el calor estival,  
si pudiesen alguna vez obligarme,  
eludiendo el sueño y también la muerte,  
a escuchar el eje terrenal, el eje terrenal!*

387.

*La flauta griega con sus zetas y jotas,  
como si no le alcanzaran las habladurías,  
sin ser modelada, sin darse cuenta  
maduraba, sufría, cruzaba trincheras.*

*Es imposible abandonarla,  
al apretar los dientes no la puedes callar,  
ni tampoco con la lengua incrustarla en la palabra,  
ni entre los labios ablandarla.*

*Y el flautista jamás tendrá sosiego,  
le parece estar en total soledad,  
supone que de la arcilla color violeta  
había esculpido el océano natal.*

*Con el sonoro susurro de la ambición,  
con el golpeteo evocativo de los labios,  
se compromete a ser escrupuloso,  
absorbe los sonidos, tan pulcro y avaro.*

*Siguiendo sus pasos no lo imitaremos  
terrones de arcilla en las manos del océano  
yo, cuando me sacié de las aguas marinas,  
hundí mi medida en el mórbido pesar.*

*Y mis propios labios me resultan ingratos,  
y el crimen tendrá estas mismas raíces,  
y menguando, menguando involuntariamente,  
altero de la flauta el justo equilibrio.*

300.

*Soplones, auriculares míos,  
recordaré las noches de Voronezh:  
de aquella voz la champaña inacabada  
y en la Plaza Roja las sirenas a medianoche...*

*¿Cómo está el Subte? Calla, disimula,  
y no preguntes cómo se hinchan los brotes...  
Y tú, el rebato del reloj de Kremlin,  
eres el idioma del espacio reducido a un punto.*

305.

*Debo vivir, aunque ya dos veces he muerto,  
y la ciudad anegada está demente.*

*¡Qué bella es, con anchos pómulos, qué alborozada,  
qué espesa es la tierra en la reja del arado,*

*cómo se calla la estepa en su abril revuelto  
y el cielo, el cielo... es casi un Buonarrotti!*

307.

*Privándose de mares, del impulso de correr y de volar  
y dando de apoyo a mi pie la obligada tierra,  
¿qué consiguieron? Brillante cálculo: leve susurrar  
de mis labios, que no pudieron arrebatarme.*



## H.D.

Hilda Doolittle, o H.D., como solía firmar, nació en Pennsylvania en 1886, en una familia culta y acomodada —madre música, padre astrónomo y matemático—, hecho que le permitió asistir a la universidad. Su temprana amistad con Ezra Pound la llevó a seguir sus pasos y a mudarse a Londres en 1911, donde junto con Richard Aldington y el mismo Pound estableció los principios esenciales del Imagismo. Autora de una obra monumental —también en prosa: firmaba sus novelas con el nom-de-plume de Delia Alton— que merece sin duda estar a la altura de la de sus contemporáneos Pound, Williams, Eliot, el núcleo de su poética gira en torno de un borde: el que se extiende entre los viejos valores y los nuevos, entre los viejos amores y los nuevos, entre la pasión física y la dedicación poética. La doctrina imagista, en una etapa, le proporcionó cierta disciplina, necesaria para controlar los impulsos de su naturaleza apasionada y la angustia implícita en su dilema esencial: el de ser ella misma. Esa angustia debía, además, tener una máscara que encubriera el grito personal y confiriera distancia estética a la expresión. Y Doolittle recurrió a los temas griegos en su intención de hallar una vía que facilitara la expresión poética: eligió un camino estético consagrado para manifestar así el tema personal. En esa búsqueda, su obra es precursora de poetas norteamericanas como Elizabeth Bishop y Sylvia Plath, así como muchas otras que procuran dar voz poética a lo femenino en la poesía contemporánea. El caso de Doolittle —una vida longeva aunque conflictiva— parece desmentir el tema del suicidio como única salida: vivió hasta los 75, a pesar de reiterados fracasos y dolores: su relación con Pound, la pérdida de su hijo, un desafortunado matrimonio con Richard Aldington, el frustrado vínculo con D. H. Lawrence, la constante precariedad psíquica. Entre sus obras se cuentan: *End to Torment*, *The Gift*, *Helen in Egypt*, *Hermetic Definition*, *Hermione*, *Tribute to Freud* (único libro traducido, "Tributo a Freud", Schapire Editor), *Trilogy*, *Red Roses for Bronze*, *Collected Poems*, *A Dead Priestess Speaks*. De esta última colección (Habla una sacerdotisa muerta), hemos seleccionado y traducido el poema que aquí presentamos, "El Maestro", escrito en honor a Freud, con quien H. D. estableciera una relación psicoanalítica en Viena —luego continuada en Londres— a los 47 años.

M.R. y D.B.

Hilda Doolittle – Traducción de Mirta Rosenberg y Diana Bellessi

## El maestro

I

Era muy bello  
el viejo,  
y yo conocí la sabiduría,  
hallé verdad sin medida  
en sus palabras,  
su autoridad  
era decisiva

(¿cómo era que comprendía?)

cuando viajé a Mileto  
a buscar sabiduría  
dejé todo atrás,  
ayuné,  
trabajé hasta tarde,  
me levanté temprano;  
usara ropas simples  
o intrincadas,  
nada se perdía,  
cada vestido tenía significado,  
"cada gesto es sabiduría",  
me enseñaba;  
"nada se pierde",  
decía;  
me acostara tarde  
o temprano,  
atrapaba el sueño  
y me levantaba soñando,  
y forjábamos filosofía con el contenido  
/del sueño,  
y yo estaba contenida;

nada se perdía  
pues Dios es todo

algo adecuado  
para él,  
tan bello.

II

No sé qué sugerir,  
dificilmente puedo sugerirle algo a Dios,  
quien con un gesto  
dice, "álcese el Olimpo,  
húndase el mar,  
Oh Pelión,  
Ossa,  
sean inmóviles";

no sé qué decirle a Dios,  
pues las montañas  
responden a su gesto  
y el mar,  
cuando le dice a su hija,  
blanca Madre  
de verdes  
hojas  
y riachuelos verdes  
y plata,  
que quiete  
la tempestad  
o mande paz  
y cese del peligro  
cuando una montaña escupe fuego;

yo no sabía cómo diferenciar  
entre el deseo volcánico,  
anémonas como ascuas  
y llama púrpura

no,  
no vacilé,  
vi todo el milagro,  
supe que el viejo lo hacía sostenible,  
¿pero cómo podía él haber previsto  
lo imposible?

¿cómo podíamos saber  
que cada gesto de esta danza  
sería hierático?  
las palabras estaban inscriptas sobre  
/papiros,  
las palabras estaban escritas  
/cuidadosamente,  
cada palabra estaba sola  
aunque cada una llevaba a otra,  
y el todo hacía un ritmo  
en el aire,  
hasta ahora inconcebible,  
desconocido.

IV

Estaba furiosa con el viejo,  
quería una respuesta,  
una respuesta nítida,  
cuando discutí y dije, "bien, dímelo,  
pronto estarás muerto,  
el secreto está en ti",  
me dijo,  
"eres poeta";

no quiero ser tratada como niña, como  
/débil,  
así que dije



y el sueño es Dios;  
sólo para nosotros,  
para nosotros  
es pequeña la sabiduría  
pero suficientemente grande  
para conocer a Dios en todas partes;

Oh era justo,  
aun cuando yo le arrojara sus palabras a  
/la boca

me decía  
"pronto estaré muerto,  
debo aprender de los jóvenes";

su tiranía era absoluta,  
pues yo tenía que amarlo entonces,  
debía reconocer que él estaba más allá de  
/cualquier hombre,

más cerca de Dios  
(era tan viejo),  
tenía que clamar  
su perdón,  
que él me concedía  
con su vieja cabeza  
tan sabia,  
tan bello  
con su boca tan joven  
y sus ojos:

Oh dios,  
deja que haya alguna sorpresa en el cielo  
/para él,  
pues nadie sino tú podría idear

de violetas  
como fuego al rojo,  
y la plata  
fría  
de sus pies:

tenía dos amores separados;  
Dios que ama a todas las montañas,  
el único que sabía por qué  
y comprendía,  
le dijo al viejo  
que explicara

lo imposible,

y él lo hizo.

III

¿Qué puede darle Dios al viejo  
que hizo esto posible?

pues una mujer  
respira fuego  
y está fría,  
una mujer vierte nieve de los tobillos  
y está tibia;  
el blanco calor  
se funde en copo de nieve  
y las violetas  
se vuelven amatistas puras,  
claras como el agua:

(estaba furiosa)  
"no durarás para siempre,  
el fuego de la sabiduría muere contigo,  
he venido a Mileto desde lejos,  
ya no estarás mucho con nosotros,  
vine a buscar una respuesta";

estaba furiosa con el viejo,  
con su charla sobre la fuerza viril,  
estaba furiosa con su misterio, sus  
/misterios,  
discutí hasta el amanecer;

Oh era tarde,  
y Dios me perdonará, perdonará mi furia,  
pero no podía aceptarlo.

No podía aceptar de la sabiduría  
lo que enseñaba el amor:  
la mujer es perfecta.

V

Ella es mujer,  
aunque más allá de mujer,  
aunque en mujer,  
sus pies son el pulso delicado del capullo  
/del narciso

brotando desde la tierra  
(ah, ¿dónde está tu fuerza viril?)  
(Sigue en la pág. 30)

## Libros de Tierra Firme

Colección de poesía  
"Todos bailan"  
dirigida por  
José Luis Mangieri

## JUAN GELMAN

OBRAS COMPLETAS

1. Violín y otras cuestiones / El juego en que andamos / Velorio del solo / Gotán.
2. Los poemas de Sidney West
3. Fábulas
4. Cólera buey
5. La junta luz (Oratorio a las Madres de Plaza de Mayo)
6. Interrupciones I: Relaciones / Hechos / Notas / Carta Abierta / Si dulcemente / Comentarios / Citas (en coedición con Último Reino).
7. Interrupciones II: Bajo la lluvia ajena / Hacia el sur / Composiciones / Eso
8. Carta a mi madre

Susana Romano  
VERDADES COMO CRIPTAS/  
EL CORAZON CONSTANTE

Roberto Raschella  
POEMAS DE EXTERMINIO

Alba Roballo  
ANTOLOGIA

Hugo Padeletti  
LA CELEBRACION  
DE LO MISMO

Oscar Steimberg  
GARDEL Y LA ZARINA

Javier Cofreces  
PASAJE RENACIMIENTO

Mirta Rosenberg  
MADAM

Vicente Muleiro  
PIMIENTA NEGRA

Martha Goldin  
A VECES YO

Martín Prieto  
VERDE Y BLANCO

Juana Bignozzi  
REGRESO A LA PATRIA

Mónica Sifrim  
RUIDOS DEL GINECEO

Leónidas Lamborghini  
CIRCUS

Leónidas Lamborghini  
ESTANISLAO DEL MATE

Claudio Ingrassia  
ESCRITOS CLASE B

Diego Shapira  
LAS MUERTES NECESARIAS

Andrés Glazman  
ROJO Y NEGRO

Ricardo Ruiz  
TRISTES, RUIDOS, FURIA

Ana Sebastian  
YUYO VERDE / NOTICIAS

Jorge Fondevbrider  
IMPERIO DE LA LUNA

Alberto Laiseca  
POEMAS CHINOS

Raúl González Tuñón  
POEMAS PARA EL ATRIL  
DE UNA PIANOLA

Diana Bellessi  
EROICA (en coedición con UR)

Josquín Giannuzzi  
ANTOLOGIA (1958-1984)

DISTRIBUCION EXCLUSIVA:  
CATALOGOS S.R.L.  
Independencia 1860, Bs. As.

(Viene de la pág. 29)

*sus brazos son el temblor del macho  
joven,  
tentativo,  
emergiendo  
solo en un bosque  
aquella noche primera;*

*ella es mujer,  
sus muslos son frágiles aunque fuertes,  
salta de roca en roca  
(sólo había para su danza un círculo  
/pequeño)*

*y las colinas danzan,*

*ella conjura a las colinas;  
"despierten,  
rododendros",  
sus pies  
pulsan,  
los rododendros  
despiertan,  
hay flor púrpura  
en su mármol, sus blancos muslos  
de abedul,  
o hay una flor roja,*

*hay una flor rosa  
partida en dos  
cuando sus piernas se separan en la  
danza  
extática  
Afrodita,  
hay una frágil flor lavanda  
oculta entre la hierba;*

*Oh Dios, ¿qué es  
esta flor,  
que en sí misma tenía poder sobre toda la  
/tierra?*

*pues no necesita hombre,  
ella misma  
es ese dardo y pulso del macho,  
manos, pies, muslos,  
en sí misma perfecta.*

### VI

*Deja al viejo yacer en la tierra  
(durante bastante tiempo ha inquietado  
/el pensamiento de los hombres)*

*deja que el viejo muera,  
deja que el viejo sea de la tierra  
él es tierra,  
Padre,  
Oh amado  
tú eres la tierra,  
él es la tierra, Saturno, sabiduría,  
roca (Oh sus huesos son duros, es fuerte  
/ese viejo),*

*déjalo crear una tierra nueva  
y por las rocas de este renacer  
el mundo entero ha de sufrir,  
sólo nosotras  
que somos libres*

*podemos predecir,  
profetizar,  
él  
(es el viejo  
quien hará nacer un mundo nuevo),  
es él,  
es él,  
quien ya ha formado una tierra nueva.*

### VII

*Por muchos eones todavía  
él inquietará el pensamiento de los hombres,  
que viajarán mucho y lejos,  
discutirán todas sus palabras escritas,  
su pluma será sagrada,  
ellos construirán un templo  
y pondrán a salvo todas sus escrituras  
/sagradas,*

*y vendrán los hombres  
y los hombres pelearán  
pero él estará a salvo;  
ellos fundarán templos en su nombre,  
su fama  
será tan grande  
que cualquiera que lo haya conocido  
será visto también como maestro,  
vidente,  
intérprete;*

*sólo yo,  
yo escaparé.*

### VIII

*Y fue él, él mismo, quien me libró  
a la profecía,*

*no me dijo  
"sé  
mi discípula",  
no me dijo  
"escribe,  
cada palabra que digo es sagrada",  
no me dijo "enseña",  
no me dijo  
"cura  
o sella documentos en mi nombre",  
no,  
era bastante informal,  
"no discutiremos eso"  
(dijo)  
"eres poeta".*

### IX

*Así que seguí adelante  
un poco cegada por esa clase de lágrimas  
/terribles*

*que no quieren brotar;  
le dije adiós  
y vi su vieja cabeza  
mientras él giraba,  
mientras salía del cuarto  
dejándome sola  
con todos sus viejos trofeos,  
los mármoles, los vasos, la Esfinge de  
/piedra,  
las viejas viejas jarras de Egipto;  
me dejó sola con estas cosas  
y su vieja espalda se encorbaba;*

*Oh Dios,  
esas lágrimas no querían brotar,  
¿cómo podrían?  
me fui,  
dije  
"no soportaré esta tiranía  
de un viejo,  
es demasiado viejo,  
moriré  
si lo amo;*

*no puedo amarlo,  
está demasiado cerca,  
es demasiado precioso para Dios".*

### X

*Pero no se olvida a aquél  
que hace todas las cosas factibles,  
no se perdona a aquél  
que hace a Dios-en-todo  
posible,  
pues eso es insoportable.*

### XI

*Ahora puedo soportar incluso a Dios,  
pues la risa de una mujer  
profetiza  
felicidad:  
(no el hombre, no los hombres,  
sólo uno, el viejo,  
sagrado para Dios);*

*ningún hombre estará presente en esos  
/misterios,  
aunque todos los hombres se  
/arrodillarán,*

*ningún hombre será potente,  
importante,  
aunque todos los hombres sentirán  
qué es ser una mujer,  
añorarán,  
arderán,  
cambiarán el placer fácil  
por el esfuerzo  
del espíritu,*

*los hombres verán por cuánto tiempo han  
sido ciegos,  
pobres hombres  
pobres hombres de la humanidad  
cuánto tiempo  
cuánto tiempo  
esta idea del pulso del varón los ha  
/engañado,*

*los ha debilitado,  
verán a la mujer,  
perfecta.*

### XII

*Y lo hicieron;  
yo no fui la única que grité  
locamente,  
locamente,  
estábamos juntos,  
éramos uno,*

*estábamos juntos,  
éramos uno;  
adoradores del sol,  
lanzamos  
como una sola voz  
nuestro grito  
Rhodocleia;*

*Rhodocleia,  
cerca del sol,  
no dijimos  
"apíadate de nosotros",  
no dijimos "míranos",  
gritamos,  
"Oh corazón del sol,  
rododendro,  
Rhodocleia,  
somos indignos de tu belleza,*

*tu belleza es la del sol,  
tú eres el Señor vuelto mujer".*

SI BREVE

Rafael Bielsa y D. G. Helder, *Quince poemas*, ediciones el grimal trifurca, Colección de Poesía El Búho Encantado, Volumen 23, Rosario, 1988, 47 páginas.

En una nota que cierra este breve libro de Rafael Bielsa y D. G. Helder se lee: "Estos quince poemas fueron compuestos de manera conjunta, mediante alternadas correcciones partiendo de poemas escritos individualmente por alguno de los dos (...) La remota posibilidad de que el lector no lo creyera así, y la todavía más remota posibilidad de que el lector se tomara el inútil trabajo de averiguar qué poemas son de cada uno, nos ha resuelto a notificarlo."

Las parejas literarias no son, se sabe, una novedad y aún en la literatura argentina, célebres ejemplos como los de Borges-Bioy o Altamirano-Sarlo dan cuenta de lo feliz que puede ser el resultado de un proyecto pensado, armado y escrito de manera conjunta por, por lo menos, dos personas. Pero en estos casos citados los autores co-trabajaron en los límites de géneros como el cuento y la crítica literaria que parecieran "permitir" el intercambio de ideas, el cotejo de perspectivas diversas. La anomalía de los quince poemas de Bielsa y Helder radica, en un principio, precisamente allí: en la elección de un género que está emparentado directamente con ciertos conceptos que tienen que ver con la "individualidad creadora": alma, estado de gracia, inspiración, voluntad. Así, pareciera que los autores, más que en los poemas, en la notita final que transcribimos más arriba, estuvieran alardeando de bastardear un género que desde los griegos es prácticamente divino. Bielsa y Helder, en este sentido, parecen descreer de todo: viven en ciudades distintas (uno en Buenos Aires y el otro en Rosario), tienen edades diferentes (el primero es casi diez años mayor que el segundo) y tienen, por lo tanto, experiencias y percepciones diversas y distintas. Luego, por un medio tan precario como el correo argentino, se envían, a lo largo de un año, poemas, pedazos de poemas, fusiones de varios poemas, correcciones. Discuten acerca de un título, acerca de una cita. Mientras tanto, lo que viaja dentro de esos sobres no es "poesía": son papeles escritos, materia pura sujeta al deterioro, a la pérdida, a la desaparición.

Haciendo, pese a esto, un rastreo por las producciones anteriores de Helder y Bielsa, autor este último de cinco libros de poesía (*En mayor medida*, *El sol amotinado*, *Un rumor descalzo*, *Palabra contra palabra* y *Tendré que volver cerca de las tres*) y el anterior de una serie de poemas dispersos, algunos de los cuales fueron recopilados en la edición colectiva *Con uno basta* y en *Diario de Poesía*, podemos convenir, forzando los poemas a introducirse en nuestra máquina que sólo ve autores, textos e influencias, en que en estos *Quince poemas* ha prevalecido, por un lado, el ambiente refinado, los

cuadros dramáticos y los personajes de Rafael Bielsa y, por otro, la mesura, el ojo crítico y la preocupación métrica y musical de D. G. Helder. Pero la máquina entra en crisis: ni Helder ni Bielsa, solos, pudieron haber escrito estos poemas.

En cuanto a los poemas en sí, parecieran ser el emergente más sólido de una poética que en los ámbitos especializados se conoce como "objetivista", que pareciera reconocer antecedentes en poetas como Kavafis o Marianne Moore y que pareciera (sucede que no hay nada escrito al respecto) se define por la presencia de pequeños cuadros dramáticos, descriptos por un ojo de pintor, a través de una cadencia no rítmica pero sí musical y que deja suceder, como en un cuento, una breve historia de personaje: toda una condensación de las bellas artes.

En la brevedad del libro —brevedad que no debe entenderse ni como descortesía al lector (que lleva un libro que al fin trae pocos poemas) ni como improductividad de los autores (Bielsa lleva publicados, se dijo, cinco libros de poemas y Helder, en los últimos años ha llevado a cabo una cuantiosa labor crítica que incluye ensayos sobre César Vallejo, Emily Dickinson, Rubén Darío y Robert Frost) sino, más bien, como un gesto pudoroso ante la avalancha de largos libros de poemas que se publican en Argentina últimamente— se destacan "Los hermanos", "El preparado de una máscara", "Actitudes", "Hacia el fin", "Piedad con el inquisidor", "La infección" y, sobre todo, "La ruta de las especias". La brevedad del libro, otra vez, parece justificarse por la mezquindad y la grandeza del proyecto: escribir de la mejor manera y con la menor cantidad de errores posibles.

Martín Prieto

COHERENCIA QUE SE AMPLIA

Federico Gorbea, *De poder a poder / Antología poética 1964-1987*, Grupo Editor Latinoamericano, Bs. As. 1988, 92 páginas.

Esta antología poética de Federico Gorbea abarca los siguientes libros: *Doble Vista* (1964); *El arte único* (1969); *Logopea* (1972); *En el activo puente* (1975) y *Persona del instante* (inédito). Hay más de veinte años de labor y publicación. A tal altura del desarrollo de una obra, nadie dejará de interrogarse sobre sus logros y sus fracasos. Es decir, sobre el trazado conjetural de un proyecto. Los fracasos no son siempre un síntoma peyorativo, en muchas oportunidades son las llaves que abren al enriquecimiento, al esplendor de otras posibilidades. El proyecto conjeturado se expande y convierte en acierto aquello que había quedado "flojo". En este sentido el libro de Gorbea es ejemplar, demuestra cómo aquello que podía parecer extraviado se recupera, se transforma en fase de un aprendizaje y en poder significativo. Nada más alejado del fracaso como proyecto que este libro. Creemos que en este alejamiento radica su valor, porque marca la inflexión de

que comporta una búsqueda desmesurada del fracaso. No se fracasa por invocación como piensan muchos autores, ni por la meditación sombría, crítica, acerca de la imposibilidad del decir. La idea de un peregrinaje del proyecto está presente desde el primer poema, titulado "Puertas abiertas": *templado aquí dentro, este peregrinaje / va prodigando / aquello que todo andar exige para su vuelo. / Lo justo, que es poesía, y lo vasto del guía / tornan creíble esa realidad sólo abrigada por el alma / sólo con huellas al tacto. / Así pronunciando un pensamiento o su sentido natural / se abren las puertas que guardan a otro ser vulnerable.* Con este poema Gorbea señala un hito en el peregrinaje: el secreto corazón vulnerable de un ser se insinúa al pronunciar (oír, leer) "pensamiento o su sentido natural". Este hito será completado, o transformado si se quiere, en el libro siguiente (*El arte único*), por ejemplo en el poema "Prometeo": *... Otros le cantaron ya, asomándose por entre los labios. / Otros auyaron ya la brasa de la madera / admirado como lo estás ahora / de cuanto sigue siendo posible. / Y qué se oye de tí, sino Alzad alzad esa ciudad / donde el hijo del fuego siembra por las calles / el coraje que triunfa de la idea rapaz.* La transformación consiste, obviamente, en mostrar que el poema debe triunfar, debe superar la "idea rapaz" ("el pensamiento o su sentido natural") que le dio impulso. Así lo confirma otro poema del mismo libro, "Letra del ser": *Fluye lo general y en ti se concierta / como en una mente dúctil: tal la semejanza / y también la ilusión, actos / de una flora cuyo acedado aliento es madre / de toda existencia.* Aunque también da cuenta de cuál es la relación que mantiene el poeta con la tradición literaria: un aprovechamiento, necesario para templar la propia voz, y agradecer la ayuda de los maestros con el alejamiento. Un gesto de este poeta y traductor (traductor de Pessoa, Dylan Thomas, Bachelard, Pierre Jean Jove, etc.) que recuerda en más de un sentido al esbozado por otro poeta, Alberto Girri.

La sobriedad es otra característica de esta antología, pero no se deriva del triste expediente "Ser correcto". Sus fundamentos se hallan en otra parte, en la dificultad para expresar la intimidad, para hacerla un tema hospitalario, sin considerarla una retención argentina hacia la confidencia (el caso de Banchs, según Borges). Mas, cuál es esa dificultad que impide la expresión, ¿no habíamos dicho que Gorbea propugnaba el poder de la expresión? Sí, sólo que en el asunto de la sobriedad hallamos otro recodo del proyecto conjeturado: el poeta tiene que buscar una afinación entre la tempestuosa experiencia y el saber revelado (poseído) por experiencias anteriores; entre la madurez y la inmadurez. Ambas, son problemáticas, la primera puede llevar a la soberbia gélida; la segunda, al empleo melodramático de la intimidad. Se trata, al confrontar madurez e inmadurez, de hallar una trascendencia en lo inmediato, recordemos un verso citado: *Fluye lo general y en ti se concierta...* En el mismo intento de trascendencia (aunque en ocasiones en una facilidad para llevar adelante el poema) se utiliza un Tú apelativo, reiteradamente. Cuando Gorbea no alcanza la trascendencia perseguida cae en un tono aseverativo, aforístico, en "frases de sabio" que a nadie tocan. De todas maneras, esas caídas son escasas y prevalece el tono vibrante de poemas como "Vigilia": *Si le preguntas ¿Dónde? y te responde 'En todas partes', / esa voz te ha nombrado su vínculo. / Entonces sabes que cada caricia no lleva a un fin / sino a que dilata el momento en que pronuncias / de un modo apasionado lo que une, / de manera justa lo que te apasiona. / Y si alguna vez te alejas / y lo que fue pareja busca ser olvido, te oirás decir: / nos concebimos sobre la usura / que otro tiempo fijó para lo que aún consume.*

En *Persona del instante*, conjunto de poemas inéditos que cierra el libro, se reitera el valor de conjetura que tiene un proyecto, vale decir, se siguen abriendo posibilidades, perduran las anteriores, haciéndose más significativas, y demostrando que repetirse no es siempre deteriorarse: *Tantos años pero ahí sigues desbordando / lo que acaso / desdénabas, modelando un instante gigantesco. / Encontrarte es ceñirse a cada horizonte, es un tema / que la nube interior abona para entonar contigo / la letra de un arte único. / ¿Quién es su autor cuyo genio pulula y se astilla / incandescente al rozar el sentido? / Disfruta de la respuesta tú que no conoces / otra ciencia / que la de tu lengua formada para no disminuir nada: / su mensaje tiende sobre tus paredes un techo / de seda / en el clamor parduzco paralelo a la ilusión.*

Por último, cabe señalar que *Persona del instante* implementa la ampliación del proyecto, pero esa ampliación, como en los libros anteriores, es fundamentalmente temática.

Fernando Toloza

FIESTA TUCUMANA

Mario Romero. *Ultima mejilla*. Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 1988, 67 páginas.

Me gusta el modo en que Mario Romero trabaja con la imagen. No deslumbra ni arrebat, no produce vértigo o pretende simbolizar algo, pero tampoco deja a las imágenes escurrirse sin peso ni hace del poema una sucesión de imágenes para el puro deguste sensorial. Romero, particularmente, las trabaja como un prosista, produce el efecto de un buen narrador. Pienso en el placer de leer a Daniel Moyano, a Conrad: saben encontrar la palabras y las frases exactas para presentar una situación de modo de que trasluzca su núcleo profundo. De esa manera se logra, por un lado, distanciamiento (ya que narrar, aún en primera persona, implica una visión en tercera) y, por el otro, una sensación de presencia "física" de los hechos. Distancia y cercanía a la vez, un efecto al que contribuyen la distensión y el aire de naturalidad que da la respiración de la prosa.

Feminaria Nº 2 revista teórica feminista



¿por qué no nos podemos enojar con nuestras mejores amigas? • la mujer en la sociedad argentina de los años '80 • la mujer en la política: una estrategia del feminismo • la política, el sufrimiento de una pasión • piel de mujer, máscaras de hombre • mujeres humoristas • bibliografía de/sobre la mujer argentina • cuentos y poemas de fernández, nicastro, gange-me, racosta, negroni, griffin, rais, poujol

FEMINARIA: Lea Fletcher, Casilla de correo 402, 1000 Buenos Aires, Argentina

PSYCHE DESDE EL PSICOANALISIS

- Nº 23 SIDA
  - Nº 24 SIGMUND FREUD
  - Nº 25 DINERO, DIVAN Y SILLON
  - Nº 26 FRANÇOISE DOLTO
  - Nº 27 SIGLO XXI
- Psicoanálisis en la Post-Modernidad.

VENTA DE EJEMPLARES ATRASADOS Y SUSCRIPCION Bartolomé Mitre 2094 1º Plsco - Cap. TE.: 953-1581

ARTE  
DISEÑO  
PRODUCCION  
GRAFICA  
26-7335

CARLOS A. TIRABASSI

WWW.AHIRA.COM.AR

EDICIONES ULTIMO REINO  
presenta  
**CARECE  
DE CAUSA**  
José Kozer

Nacido en La Habana en 1940, reside en Nueva York. "La búsqueda del origen tiene que ver más con la libertad que con la sumisión. En este sentido, Kozer no continúa nada: crea un espacio, una salida individual para su propia pulsión. Y ese origen buscado, que tiene más de Oriente que de oro, permanece latiendo en el significante. En Kozer existe la convicción de que todo significado está irremediablemente perdido." (E. Milán, en *Vuelta* [México, agosto '87]) "Una sintaxis está impregnada, siempre. Se realiza en su propio territorio. Una sintaxis-Kozer, a esta altura, salpica y mancha y embellece." (R. Jiménez en la contratapa de *El carillón de los muertos* [Bs. As., Ultimo Reino, 1987], de J. K.)

EDICIONES ULTIMO REINO  
presenta  
**LOS FIFRIS  
DE GALIA**  
emeterio cerro  
ilustrado por elba bairon

Nacido en Balcarce, provincia de Buenos Aires, en 1952. Es licenciado en psicología, regisseur de ópera, y ha realizado cursos de lingüística en la universidad de la Sorbona. Es conocido en todo el mundo por sus obras de teatro. *Los Fifris de Galia* son imágenes de sus viajes, nuyorco, panamá, panamá, tropicaganta, central park, san sulpicio, la sena, del sojo, al carmenbergo, pierrot lunaire de schoenberg, rue vert-bois, municho, ravel, apollinaire, etc. etc.

EDICIONES ULTIMO REINO  
presenta  
**barroca mente**  
ricardo gilabert

Nacido con la primera nieve del invierno de 1948, en Comodoro Rivadavia, ojo del huracán que en línea recta formaba el sol con la constelación de Cáncer, R. G. considera que este signo, el de la unidad en la dualidad, es el rasgo principal de su rostro visible. Pero empeñado en mantenerse al margen de convenciones y de márgenes, prefiere hablar del "rostro que tenemos de antes de nacer". *Barroca Mente* no es sino ese intento.

EDICIONES ULTIMO REINO  
presenta  
**EL HUESO DE  
LA MEMORIA**  
verónica zondek

Nacida en Santiago de Chile en 1953. "Imágenes y sonidos irrumpen de golpe en una atmósfera seca, áspera, salada; no hay lirismo exquisito y gracioso, sino expresión tajante, despojada de ton, espectral, hueso de la propia sombra, palabras abruptas, lo cóncavo del idioma, sintaxis rota, ritmo íntimo y mágico" (H. Díaz Casanueva sobre la poesía de V. Z.)

EDICIONES ULTIMO REINO  
presenta  
**SANTA RITA**  
carlos basualdo

Nacido en Rosario en 1964. "Entre dioses y Dios vive el deseo: si se escribe no se ha dicho del todo la palabra, en el alma original anida el rito: la figura de la madre con el hijo se estrema a la luz de las hogueras y se muda en otra parecida. Entre cortaderas silba el viento, el Carcarañá murmura." (M. Rosenberg en la contratapa de *Santa Rita*.)

Romero emplea este recurso para objetivar la extraña simbiosis entre lirismo y aventura del intelecto. De lo contrario, el componente intelectual resultaría sentencioso o pedante, y el otro sentimental. Se trata de tomar escenas o experiencias de la cultura, la imaginación o la vida cotidiana y someterlas a la prueba del absurdo, del delirio y la conjetura. El punto de partida puede ser una observación casi fotográfica o una idea: el poema surge de desplegar las resonancias emotivas o las reflexiones —las dos cosas, por lo general— que desata ese primer paso. Toda la poesía de este autor (tucumano, nacido en 1943 y residente desde 1980 en Suecia) es —me parece— una reflexión o indagación sobre la entidad de lo real, el resultado de una radical incredulidad que se obstina en hallar algo creíble, que amaga encontrar respuestas y sale defraudada pero no sin haber tropezado en el camino con descubrimientos pequeños pero pasibles de ser atesorados.

Esto, con escasas modificaciones, puede decirse también de lo que escriben los salteños Leopoldo Castilla y Santiago Sylvester. Lo hago notar porque es llamativa la coincidencia: Castilla y Sylvester tienen, más o menos, la edad de Romero, como él, proceden de la cultura del Noroeste y viven en Europa (en Madrid). Ignoro si de ahí es posible extraer alguna conclusión ni, por el momento, me importa. Tal vez más interesante sea advertir en los tres un parentesco de fondo con otros poetas de su generación. No muchos: Jorge Aulicino, algunas zonas de Eduardo D'Anna y —aunque es bastante más joven— Miguel Gaya. Me tiento agregar el nombre de Rafael Bielsa, pero Bielsa es mucho más estricto en su objetividad, lo que marca una importante diferencia en los procedimientos para arribar a resultados parecidos. En Bielsa es una virtud dejar las resonancias en el terreno de lo tácito; en Romero y los otros, no dejarlas (o no dejarlas siempre). Esto les permite, además, aprovechar —reciclar, diría— algunos residuos de la poética que predominó en los 60: tono coloquial, efectos de "realismo mágico" y apelaciones —ahora muy moderadas— a un compromiso emocional.

Pero lo que en el grueso de los "sesentistas" era casi una fórmula para productos que hoy resultan indigestos, Romero lo procesa dentro de un discurso más complejo y ambicioso: la poética que corresponde a un mundo roto en el que toda significación es sospechosa. No hay "contenido" nítido ni "mensaje" alguno, el poema no lleva a ninguna parte salvo a la celebración de la fiesta de poetizar. Esa fiesta, sin embargo, es también un acto ético, en tanto pone en escena un desacuerdo con las evidencias, el sueño lúcido de alguien que sigue preguntando, de alguien para quien las evidencias implican la fascinación de un desafío. Esta es una actitud de filósofos, y acaso la principal diferencia entre la poesía de Romero —de Castilla, de Sylvester, de Aulicino— y la disciplina filosófica sea de orden instrumental, cuestión de lenguaje. Lo que, tratándose de poesía, no es, por supuesto, nada secundario.

Daniel Freidemberg

SIEMPRE EN LA  
TIERRA Y 567 DIAS EN  
EL MAR

Homenaje a Gironde, (Organización, introducciones y notas de Jorge Schwartz), Corregidor, Bs. As., 1987, 347 páginas.

De clarividencia fulminante habla —citado por el compilador y por Francisco Urondo— Rondamón Gómez de la Serna. La capacidad visual, la aptitud que permite ver más lejos y más claro, aparece asociada a un movimiento veloz y repentino. Clarividencia fulminante atribuida a un poeta, a su perspectiva de las cosas y del mundo. De viaje por Egipto el poeta ejercita su mirada, describe fotografías imaginarias y las descripciones se acumulan en los cuadernos que completan su equipaje. "Los camellos se perfilan en el horizonte / y hay en la cadencia de su paso una / tranquilidad tan grande / que algo de beatífico nos penetra". El poeta recorre el río y más tarde, desde un paraje costanero, confirma alteraciones y escribe: "El Nilo —sin cocodrilos / pero con olas de arena / con formas animales / que dormitan al sol". Además de los viajes (como si existiera algo más, además de los viajes) el poeta se somete, irónico o piadoso, a reportajes que intentan definir algo más, una respuesta apropiada, después de todo el hombre es casi un poeta nacional

rondo; el homenaje no resulta impropio. Así se suceden las cartas donde, por caso, no le reprocha a Córdova Iturburu su incompreensión, las páginas autobiográficas —"Entre idas y vueltas a Europa —he vivido 567 días en el mar!"—, las declaraciones antibélicas frente al nazismo reinante en el veleidoso viejo mundo, un prólogo a la traducción de *Una temporada en el infierno* (que hubiera merecido un lugar en el *dossier* del número anterior del *Diario*) y un registro de las conexiones del tranviario autor con la vanguardista poesía brasileña de los años '20.

El volumen, que padece algunas erratas, se completa con una actualización bibliográfica.

Pablo Bari

EN BABIA Y CON  
HUMOR

Marcelo Di Marco, *Una temporada en Babia*. Ediciones De la Flor, Bs. As. 1988, 50 páginas.

La indefinición de qué es nuevo en poesía constituye el eje central de este libro de Di Marco. La indefinición lleva a una búsqueda y a los riesgos del extravío, pero a veces pagando ese precio se logra algo.

El libro consta de tres partes ("Los noctilunos", "La edad del bronce" y "El Pan Demonio") que establecen en cierto modo el transcurso del tiempo. A esa

método ya clásico: la parodia. Por ejemplo: "¡Oh, campo nuestro! ¡Oh, mar nuestro! ¡Veteado, mármoreo campo! ¡Oh! ¡Lavientos, estigios, enrompedidos ríos y lagos nuestros! ¡Oh, cavernas! ¡Oh, piletones de piojos! ¡Oh, guardavidas audaces, yo os saludo! ¡Oh, ninfas de los bosques babios, tenues como acuarelas! ... ¡Oh, tata Walt, ya basta por ahora!". La parodia se caracteriza, en su larga historia, por desplazar momentáneamente las obras parodiadas y hacer más actuales las obras parodiantes. Actualidad que dura muy poco, característica de un género efímero, que no obstante renace permanentemente y contiene en su novedad las potencias de su propio anacronismo. Si la parodia no está dirigida a una sola obra y es nada más que señalamiento de una tradición estática, es decir, si no se incorpora a una finalidad poética mayor, queda como curiosidad pasajera, como esterilizante relación con el pasado literario. El libro de Di Marco bordea esta cuestión ejemplificándola: "Y todos descendemos, todos decaemos. / Y todo desciende y todo decae, / todo se apaga —lentamente— / El adverbio tan desmañado por el constante manoseo / se hunde en los helados mares del estilo al pedo...". De todas maneras, la parodia está en Di Marco al servicio de fines humorísticos. Vale por lo tanto preguntar: ¿cuál es la incorporación del humor a la poesía?, ¿es ello posible?, ¿está en función de una renovación poética?

Para intentar una respuesta a las preguntas es útil recordar el epígrafe de Melville (hay otro de Li Po) que precede a los poemas: se dice en éste que algunos momentos de la vida son una broma pesada de la que no percibimos la gracia; broma de la que probablemente el hombre sea víctima. Según el epígrafe entonces, "estar en babia" es no hallar la gracia de la broma que nos gasta la vida, y por lo mismo no entenderla como broma. Desfasaje entre realidad y percepción que podría convertirse en un hecho dramático. Di Marco, en cambio, lo hace andar por otro circuito, y el "estar en babia" es casi un estado privilegiado de la percepción, poco serio, humorístico, y también permisivo para la realización escritural; en otras palabras, una justificación que se anticipa a toda réplica: "el poema es confuso porque la vida es confusión. La vida es broma...". Esta veta de "comedia" que ofrece el desfasaje citado permite armar un mundo a medias ficcional, porque se lo recorta siempre sobre otro registro, el del humor que también es ficción; sólo que entre estos dos mundos no hay contacto, y son ellos los que ahora quedan desfasados, sin concierto.

El humor en poesía, al menos en la de Di Marco, parece no permitir otra cosa, nos quedamos a medio camino porque es semejante a un arma de doble filo: atenta contra un diseño general y lo pretende; hace guiños complacientes pero socava las cualidades de una verdadera renovación. Tal vez un camino más efectivo devendría por la mediatización de la ironía, ausente en este libro; tal vez ella permita, en adelante, un logro equivalente al precio pagado.

Fernando Toloza

En algunas paredes de esta ciudad.  
Guión y diseño C.N.T. + ARO

# pagano

grafismo de la cabeza

El arte se desmorona para el nacimiento del mundo nuevo  
"ARTE" —pájaro de pluma— sustituido por DADA.  
PLESIOSAURO, o pahuero.

El talento QUE SE PUEDE APRENDER hace del  
punto un ángulo. HOY la crítica es burlona  
yo no leo semejanzas.

Hipnotizados por las hiedras de los  
almudanos de apariencia hipocrita

CONSOLIDAR LA COSICA EXACTA DE LOS CALCULOS

RESPONSOS DE LAS MARIPOSA INMORTALES: Heley  
ninguna importancia no hay transparencia  
ni apertura.

MUSICOS ROMPAN SUS INSTRUMENTOS  
CIEGOS en el escenario

La JERINGA no es sino para mi  
entendimiento. Escríbala porque es natural como  
otro cuando estoy enfermo.

El arte está necesitado de una operación

El arte es una PRETENSION recalcada  
a la línea de la bacina urinario, LA HISTERIA nacida  
en el taller

Nuestro buscamos la fuerza derecha pura SOBRIA  
UNICA no buscamos NADA  
nosotros afirmamos la VITALIDAD de cada instante  
la anti-filosofía de las acrobacias ESPONTANEAS

En este momento nido al humilde que  
cuchichea antes del entreacto —agua de  
colonia— teatro agrio. EL VIENTO ALEGRE.

Si cada quien dice lo contrario es  
porque tiene razón.

Preparen la acción del gaséer de nuestra sangre  
—formación submarina de aviones transcrómicos,  
metales calientes y cítricos en el valle  
de las imágenes

por encima de los reglamentos de lo

Bello y de su control

No es para los abortos  
que todavía adoran su ombligo

• publicado T Tars (1920..?)

Proclamación sin pretensión\*

aunque su estirpe no sea la de Lugones. "La conversación decae, a poco, y Gironde se marcha, diciéndonos: agreguen ustedes lo que quieran, digan cuanto se les ocurra". Décadas después ocurren los textos descartados o no, ocurren las opiniones recogidas, las palabras de sus contemporáneos, los manifiestos inaugurales de Martín Fierro y Oliverio Gironde (un nombre de los más felices para un poeta) insiste en ocurrir para beneplácito de los otros. Lejos del innecesario ademán consagradorio el compilador, y encargado de las ubicuas y puntuales introducciones a cada capítulo, describe un itinerario y traza las coordenadas de un sistema de relaciones diacrónico y diverso. Los restos de la "obra", la comida sobrante de la fiesta, disponen este festejo de la materia residual y tratándose de uno de los arquetipos de la modernidad, un poeta ciudadano y cosmopolita que contempla y celebra los deshechos artefactos del siglo XIX—"Todas las civilizaciones antiguas demuestran, principalmente por sus puentes, la fortaleza de lo frágil", escribe en uno de sus membretes Gi-

dimensión temporal se agrega una espacial al hacer del término "Babia" un supuesto lugar, además del estado mental de distracción o falta de discernimiento. *Una temporada en Babia* es un título que logra llamar la atención, primero, porque recuerda a *Una temporada en el infierno* de Rimbaud, y segundo, porque remite a un modo del habla cotidiana: "estar en babia". Este mecanismo de combinación utilizado para el título se repite con demasiada frecuencia, y por ello se deteriora al punto de ser una facilidad molesta. ¿Se trata, con este tipo de combinaciones, de combatir el persistente espectro de la tradición literaria? Pero los modismos del habla cotidiana ¿no son también una tradición, a veces literaria? Darle vida al lenguaje poético (hacerlo nuevo) no significa solamente injertar modos usados en la vida diaria como los siguientes: "Violín en bolsa, / la vieja banda se retiró / sin un solo ruido". Di Marco lo nota y propone otras variantes igualmente exiguas. Entre ellas el uso de algunos juegos tipográficos: mayúsculas, líneas de puntos, recuadros, etc. También un

# Historia del nombre "Trilce"

¿Cuál hubiera sido el destino de los poemas de *Trilce* si el libro se hubiera llamado de otra manera? ¿Y por qué se llamó así? Tales los enigmas que Martín Prieto y D.G. Helder tratan de develar en este artículo, que integra un ensayo sobre Vallejo, ganador del primer premio del certamen internacional que lleva el nombre del escritor, discernido en Buenos Aires en la Feria del Libro de este año.

por Martín Prieto  
y D. G. Helder

Ningún nombre del libro obtuvo mayor suceso que *Trilce*. Ni *Prosas profanas*, ni *Misas herejes*, ni *Altazor*, ni *En la masedula*. Las coordenadas son la poesía y Latinoamérica, aunque bien podrían ser la literatura y el idioma español, sobre la base en todo caso, del lapso comprendido entre el modernismo y nuestros días. Ningún nombre, decimos, por raro, neológico, revulsivo, eufórico, obtuvo, a mediano y largo plazo, mayor suceso que *Trilce*. Desconocemos las singulares asociaciones que esas dos sílabas en principio insignificantes despertaron en el espíritu de los lectores, cautivándolo. Lo cierto es que dichas asociaciones terminaron saturándolas no sólo de significados, sino además de referentes; aludimos a las incontables librerías, editoriales y publicaciones que tanto en Latinoamérica como en España han adoptado *Trilce* como nombre propio. Y sin embargo...

Sin embargo, hasta último momento, entre los títulos que Vallejo había ideado para su segundo libro, no figuraba —ni era previsible— el título definitivo: *Trilce*. Algunas de las opciones que el peruano manejaba eran *Sólo de acero*, *Féretros* y *Scherezando*. Ya iniciada la impresión del libro, incluso, Vallejo había determinado llamarlo *Cráneos de bronce*, título, si se quiere, todavía acorde a *Los heraldos negros*. Las bromas de sus amigos al respecto, en las cuales se aludía al peso de semejantes calaveras, terminaron por disuadirlo de la inconveniencia de *Cráneos de bronce*, así como lo habían disuadido ya de la imprudencia de adoptar el seudónimo César Perú, homologando a Anatole Thibault, más conocido como Anatole France.

Estas eran las circunstancias cuando, ante la necesidad de reimprimir el primer pliego del libro, "cuyo costo ascendía a la suma de tres libras", según refiere Xavier Abril (1), Vallejo, intempestamente, conmuta *Cráneos de bronce*, por *Trilce*. Este cambio, de una vasta significación para la poesía hispanoamericana, es explicado por Abril de la siguiente manera: "¿Tres libras? Ya tenéis el título: ¡*Trilce!*". Posteriormente, André Coyné intenta reconstruir el proceso mental y fonológico por el cual las "tres libras" se hacen "*trilce*". Dice Coyné que "el volumen iba a costar tres libras, luego tres, tres, tres... tres, triss, triss-

ses, tril, trilssso, entonces se llamaría *Trilce*" (2). También Uruguay González Poggi estima que el significado del neologismo "debe buscarse, está claro, en torno al número tres, cifra que adelanta la primera sílaba para a su vez proponernos otra C (100), instantáneamente nombrando la tercera letra



César Vallejo y Carlos More celebrando la Navidad de 1926 en un taller en Montparnasse.

del abecedario" (3). Siguiendo los razonamientos de González Poggi, nos animamos a suponer que el libro debió haberse llamado *Trece* y no *Trilce* (o bien *Trescientos*). Más abajo, el mismo autor declara algo relativamente cierto: "*Trilce* nos da la sensación de ser el nombre de un pájaro".

Keith McDuffie —ya para apartarnos de las teorías que ven el origen del nombre en el precio del libro, y para adentrarnos de lleno en los peligros de la hermenéutica— ofrece la siguiente interpretación: "Líquido implica agua, símbolo bíblico y trilecido de la fuente de la vida. La poesía de Vallejo presenta la fundación del ser poético, o nueva visión de la realidad por medio del lenguaje. Nos atrevemos a decir que tal es el significado del neologismo *Trilce*" (4). No menos simbólica, pero más trascendentalista, es la opinión de Juan Larrea, reductible a esta fórmula: "al pasar trinitariamente del cuerpo y alma a la esperanza, y así como de *duple* se pasa a *triple*, de *dúo* a *trío*, de *duplicidad* a *triplicidad*, Vallejo sintió oportuno pasar verbalmente de *dulce* a *trilce*" (5).

Pasamos, por último, a las respuestas nihilistas y/o esteticistas al enigma que abre este neologismo. Dice Larrea en una nota a pie de página del mismo artículo citado anteriormente: "Yo mismo le pregunté

a Vallejo en 1926 —creo que delante de alguna otra persona que pudo cohibirlo— qué significaba la palabra *Trilce* y por qué había llamado así a su libro. Me contestó que teniendo que darle a este un nombre, le pareció mejor inventarle uno propio que denominarlo con una o más palabras conocidas. Y añadió, pronunciando el vocablo con repetida delectación, que *Trilce* le gustaba. Lo que no me dijo ni yo le pregunté es *por qué le gustaba*". Cansada, a su vez, de "las anécdotas más banales sobre el origen de *Trilce*", Georgette Vallejo (6) nos da la imagen de un Vallejo análogo al Dios del Génesis que pronunció el "Fiat Lux". Dice Georgette: "Entonces (Vallejo) pronunció sencillamente: ttrrrriiii... ce...". Como si los testimonios

de Larrea y la viuda fueran escasamente verosímiles, rescatemos la voz del propio Vallejo. En una entrevista que le realizó González Ruano en Madrid, 1930, Vallejo dice: "Ah, pues, *Trilce* no quiere decir nada. No encontraba, en mi afán, ninguna palabra con dignidad de título y entonces la inventé: *Trilce*. ¿No es una palabra hermosa? Pues ya no pensé más: *Trilce*" (7). Parece ser que no fue esa la primera vez que lo confesaba. Un amigo suyo, J. Espejo Asturrizaga (8), admite que "César ha contribuido en muchas ocasiones a sembrar confusión en relación a su origen."

No sería intolerable —incluso sería lógico— que, a continuación de las diversas interpretaciones, aportáramos nosotros una nueva, o bien una síntesis. Demasiado tarde, estamos frente a una saturación. Únicamente nos está permitido derivar por el incierto terreno de las conjeturas, no menos lícito que el de las afirmaciones a secas. Ya Coyné se había preguntado (9) si con otro título el libro hubiese alcanzado la misma trascendencia. Coyné lo duda: nosotros no, pero creemos —no obstante— que el devenir de estos setenta y siete poemas en su relación con la crítica y los lectores hubiese sido otro de haberse publicado, por ejemplo, bajo el título *Féretros*.

Si la razón de que el libro se llame *Trilce* no es casual ni trivial, menos lo son las razones por las cuales pudo haberse llamado *Sólo de acero*, *Scherezando*, *Féretros*, *Cráneos de bronce* y, acaso, de otras maneras de las que nadie se ha enterado. Incluso puede argumentarse que estos títulos, pensados por Vallejo durante la composición de los poemas, o finalizada la misma, están más determinados por el contenido del libro que la palabra nueva "*trilce*", surgida a último momento y a consecuencia de elementos externos a Vallejo como son las bromas de sus amigos o la tal vez auténtica motivación de las tres libras. Podría darse, por lo tanto, que a un crítico exegético le interesara examinar los poemas a la luz de uno o varios de estos títulos fortuitamente descartados.

El hecho de que los poemas carezcan de nombre —apenas están designados por lacónicos números romanos que van del I al LXXVII— no es insignificante; tampoco, entendemos, que el libro tenga un título sin significado, aunque pueda llegar a tener sentido. La indeterminación de la palabra "*trilce*" se proyecta sobre el lector y le permite introducirse de lleno en la materia poética, cumpliendo, él solo, un ciclo únicamente orientado por su trabajo de lectura, sin indicaciones relativamente externas a los textos, como son los títulos. Cualquiera de los otros nombres hubiera impedido esta circunstancia tan propicia a la lectura que requieren estos poemas.

## NOTAS

- 1 Cfr. Abril, Xavier: *Vallejo, ensayo de aproximación crítica*, Editorial Front, Buenos Aires, 1958.
- 2 Cfr. Coyné, André: *César Vallejo*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1968, p. 127.
- 3 Cfr. González Poggi, Uruguay: "Significación de César Vallejo" en *Aula Vallejo* Nº 2-3-4, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 1962, p. 337.
- 4 Cfr. Mc Duffie, Keith: "*Trilce I* y la función de la palabra en la poética de César Vallejo" en *Revista Iberoamericana* Nº 71, abril-junio 1970, p. 199.
- 5 Cfr. Larrea, Juan: "*Significado conjunto de la vida y de la obra de Vallejo*" en *Aula Vallejo* Nº 2-3-4, p. 242. En este mismo número del *Aula* se registra la posición del escritor J. Peroni en la Sesión de Clausura del Simposium celebrado por la Universidad Nacional de Córdoba sobre la vida, la obra y el significado de César Vallejo. Peroni, con estas palabras, refuta a Juan Larrea: "¿No podríamos decir que la palabra *Trilce*, como también toda la obra poética de Vallejo —y ésta es mi posición— proviene de la fantasía desnuda y directa del poeta que no se ha propuesto otra cosa que crear belleza?" p. 297.
- 6 Cfr. Vallejo, Georgette: "Apuntes biográficos" en *César Vallejo, Obra Completa*, tomo 3, Editorial Laia, Barcelona, 1977, p. 106.
- 7 Cfr. González Ruano, César: "Entrevista en Madrid", en el diario *La Razón*, 27 de octubre de 1985, Buenos Aires, p. 5.
- 8 Espejo Asturrizaga, Juan: *César Vallejo, itinerario del hombre*, Editorial Mejía Baca, Lima, 1965.
- 9 Cfr. Coyné, André: op. cit., pp. 127-128.

EDICIONES ULTIMO REINO

presenta

Baile. Muelle. Barco.  
Iglesia. Calle. Mañana.  
Mar. Bosque. Casa. Muerte.  
Orden. Antemuerte.

**elsie vivanco**

Nacida en Buenos Aires el 27 de junio de 1936. Hasta los doce años residió en el campo, en Córdoba. Este es su primer libro publicado.

EDICIONES ULTIMO REINO

presenta

**HASTA EL SOLSTICIO**

**roberto picciotto**

Nacido en el barrio de Belgrano, Buenos Aires, en 1939, reside hace años en Nueva York. De este segundo libro, ilustrado por Susan Crile, puede leerse un adelanto en este número del *Diario de Poesía*.

EDICIONES ULTIMO REINO

presenta

RETRATO DE UN ALBAÑIL  
ADOLESCENTE & TELONES  
ZURCIDOS PARA TITERES  
CON HIMEN

**arturo Carrera & emeterio Cerro**

"Un Mozart trece mesino: he aquí un delicioso engendro, como esos niños cabezones, amarillos, de ojos color violeta, que pinta Cremonini, y cuyos pelos son tachonazos de aguarrás. Corren hacia la playa con los bracos abiertos y el pecho no es más que un ideograma de huesos. Todo en el libro es fruta y neón, paladeo que va de la jitanjáfora a la masedula: sí, desde el danzón camagüeyano, con su guitarra mojado y sus maracas pintarrajeadas, con sus cantantes borrachos comiendo ajonjolí, hasta el juego de las decapitaciones y los chirridos del carro fúnebre de Gironde." Fragmento del prólogo de *Retrato...* por Severo Sarduy.

EDICIONES ULTIMO REINO

colección de narrativa

presenta

**POT POT**  
**fernando loustaunau**

EDICIONES ULTIMO REINO

presenta

FINAL DE UNIVERSO  
**willy g. bouillon**

**LEJIA**  
**cristian aliaga**

DÉJAME PASAR (antología)  
**juan antonio vasco**

EL RELUMBRON DE  
LA CLARABOYA

**luis bacigalupo**

FONDO BLANCO  
**horacio zabaljauregui**

MERCADO DE OPERA  
**víctor f. a. redondo**

EN LO SEPARADO  
**susana szwarc**

GALERIA DE ECOS  
**alberto boco**

Av. Juan B. Justo 3167  
1414 Buenos Aires  
[855-3472]

## El rencoroso



la columna de  
D. G. Helder

**D** E LA INERCIA Y DE LO INERTE: En rigor, el láz sumergido en el vaso con agua no está quebrado, sino que el agua nos juega una broma. El Sol tampoco gira en torno a la Tierra como un satélite más. Es seguro que nuestros planetas ejecutan dos movimientos simultáneos: rotación y traslación. La Tierra, por ejemplo, lanzada a una velocidad que supera los 100.000 km/h, da una vuelta alrededor de su estrella más cercana cada 365 días, y revoluciona una vez sobre su eje inclinado cada 24 hs. Así son las cosas, pero ¿qué pensaríamos si el movimiento de rotación durara una hora en lugar de 24, vale decir si nuestras jornadas fueran 1/24 de lo que son, y el día y la noche duraran, cada uno, en el equinoccio, 30 minutos? La sucesión de períodos tan breves de luz y de sombra nos resultaría agobiante, angustiada, como un extra-

una seca enramada había innumerables pájaros; uno por uno, debía contarlos, pero como al cabo de cierto tiempo, sin razón, los pájaros cambiaban todos de lugar en la enramada, yo perdía la cuenta y debía recomenzar. La desesperación no lograba despertarme, y sólo muchos años después supe que Rémy Chauvin, hojeando dis-

me entenece y da risa al mismo tiempo. Me pregunto qué explicación hubiese dado Moffat a esa asamblea de pájaros que se repite todos los años de haber sido un narrador de fábulas, Esopo o La Fontaine, y no un oscuro biólogo irlandés tratando de deducir del hecho que los pájaros tienen política sexual. Y aquí llega Nietzsche; desciende, como una de las Nueve, hasta que sus labios rozan mi oreja; entonces susurra, me "dicta", misterioso y a la vez certero: "El hombre de ciencia es el desarrollo ulterior del artista". Gracias.

Supongamos que una mano habita la pecera que está convenientemente llena de agua siempre limpia. Esa mano no es como la tuya y la mía, sino que, en lugar de yema, posee un ojo en la punta de cuatro de sus dedos. El quinto, el pulgar, que carece de ojo, hace las veces de pie sobre el que se apoya la ma-



William Blake, detalle de un grabado de la serie Jerusalem, 1804

ño castigo psicológico que nos impusieran en el infierno. No en el cristiano de la pena eterna, sino en el infierno griego donde la pena se repite y repite *ad infinitum*.

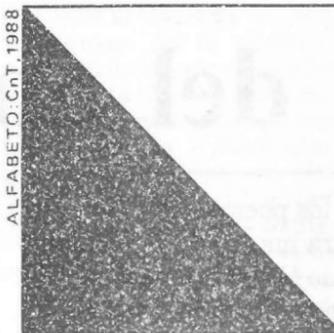
¿Qué vio la hermana y cónyuge de Júpiter, Juno, cuando, en busca de no sé qué cosa, descendió al pago de Plutón? Vio a Sísifo empujando la gran piedra hasta la cima del monte, desde donde la dejaba caer para ir en su busca y, sin tomar descanso, volver a subirla. A unos buitres insaciables picoteando el hígado de Títo, que de inmediato volvía a crecerle de modo que la horrible cena se repitiese. A Ixión, que, atado a una rueda en movimiento, se perseguía, huyendo de sí mismo, de tal suerte que, si dejaba de huir, se capturaba, y si dejaba de perseguirse, lograba escapar. Vio el agua y los alimentos que el sediento y hambriento Tántalo apetecía y que se apartaban de él a medida que avanzaba. También a las Bélidas, que, por haber asesinado a sus esposos la noche de bodas, debían llenar de agua un tonel sin fondo. Vio, en suma, un infierno a base de repeticiones ingeniosas y crueles.

Recuerdo que, en mi pubertad, ciertos trastornos neurológicos me hacían deambular por la casa sonámbulo. Esto sucedía una o dos veces por semana, a medianoche. Bajo esas circunstancias —de pie, dormido y con los ojos abiertos— tuve con frecuencia esta misma pesadilla, la peor que recuerdo: en

traídamente la obra del profesor Wynne Edwards, dio con el relato que el biólogo irlandés Moffat hace de cierto episodio con aves. El episodio venía ocurriendo sin interrupción por lo menos desde 1929 a 1952, año en que Moffat publicó su trabajo, y por lo que sé, sigue ocurriendo aún hoy. En los plátanos de una sola cuadra de la calle O'Connell, Dublin, más de 3500 pájaros de la especie *Motacilla alba* se congregan una vez concluido su período de reproducción. "Vienen por la tarde —leemos—, silenciosamente, pero al cabo de diez minutos desencadenan una algarazca formidable que puede oírse a 100 metros de distancia a pesar del tránsito urbano. Este alboroto dura siete minutos."

Llamativo lenguaje. El científico intenta demostrar que dicha especie de aves se congrega cada diciembre en los plátanos convenidos para hacer un balance de los nacimientos y las muertes del año y para —sobre todo— planificar los nacimientos del próximo. En esas asambleas apreciarían el número de la comunidad y, mediante señales sonoras y visuales, se pondrían de acuerdo sobre el máximo y el mínimo de huevos que cada hembra deberá empollar. Lo llamativo, creo, está en el lenguaje, en las añadiduras; innecesariamente, el científico señala que "la algarazca" es tan "formidable" que puede oírse a más de una cuadra "a pesar del tránsito". Es poco menos que conmovedor, casi diría que

no entera. Los dedos con ojos, apuntando en direcciones cardinalmente opuestas, atienden, sin distracción, cada uno a lo que sucede detrás de cada una de las cuatro paredes de la pecera que, a diferencia del techo y la base, son transparentes e incoloras. Está obligada a permanecer así, en esa posición tan incómoda, hasta que la luz desaparece. Entonces, como sabe nadar, se desplaza de un lado a otro, ciega y distendida, hasta que el genio maligno que la somete a estas pruebas enciende la luz. Dicha luz proyecta, sobre las cuatro paredes de la habitación en cuyo centro se encuentra la pecera, sombras chinescas de varias parejas de manos libres que obran por encima de la pecera, sin que nuestra mano con ojos la advierta. Las sombras representan las figuras convencionales del género: el viejo sin dientes, la zorra, el jinete, la riña de gallos, el conejo, la madre y el niño, el perrito que saca la lengua y mueve la cola, la bailarina, el canguro, el cortejo de los cisnes, la araña, etc. Como los encadenados de la caverna de Platón, la mano no cree ni imagina que pueda haber otra realidad que estas sombras chinescas. No hace más que percibir sombras con la luz y nadar en una sombra general cuando la luz desaparece. Y en su rudimentaria conciencia, ha llegado a pensar que percibir se opone a nadar como la luz a la falta de luz. *Tout est si relatif!*



## Libros

• Aráoz, Inés. *Ric, El Imaginero*, Bs. As., 1988.

• Bielsa, Rafael. *Espejo negro*, Ed. el lagrimal trifurca, Rosario, 1988.

• XVI; "De este lado del espejo, el rostro mira a un espacio ceremonial e intacto. / Aquel hueco con colgaduras de seda, piensa, horas ahora inciertas. / Dado que nada está neutralizado ya, el rostro abandona sus últimos escrúpulos. / Del otro lado del espejo, un gato juega con la manga del traje blanco, rameado, vuelvo / sobre la silla".

• Casas, José. *Caballos y jinetes cabalgan hasta el mar*, Ed. Fundación Barco para la Poesía, San Juan, 1987.

Vehemente, apasionada, cargada de imágenes a veces alucinantes, la de Casas es una poesía por momentos ingenua y también capaz de seducir con pasajes de súbita belleza o gracias al propio impulso de la escritura, como si este extenso tema en veintisiete partes hubiera sido escrito de un tirón. El autor (que tiene cierta trayectoria en San Juan) inventa una epopeya mítica sudamericana, con algo del *Canto General* de Neruda y quizá un sesgo a lo Madariaga; apta —se puede suponer— para segundas lecturas de orden político. (D.F.)

• Condat Nobre, Víctor. *Serie americana*, sin mención editorial. San Juan, 1987.

• Conde, José Manuel. *Antología Cardinal*, Ed. Almafuerte, La Plata (Pcia. de Bs. As.), 1988.

• Elytis, Odysseas. *Calendario de un invisible abril*, traducción del griego y notas de Nina Anghelidis-Spinedi, Instituto Griego de Cultura, Bs. As., 1988. "Jueves, 2c": *COLOQUE MIS LIBROS en los estantes y en el rincón una Angélica triste. / La proporción de belleza que me correspondía se esfumó; todo lo gasté. / Así quiero que me encuentre el próximo invierno, sin fuego, con pantalones harapientos, revolviendo papeles en blanco como si condujera la orquesta ensordecedora de un inefable Paratso.*

• García, Ginés. *Las ausencias*, Fondo Editorial de San Nicolás, San Nicolás de los Arroyos (Pcia. de Bs. As.), 1988.

• García Gayo, Juan. *Las visitas nocturnas*, Ed. Filofalía, Bs. As., 1988.

*La naturaleza repite su economía, indiferente a los dolores y los deseos / y nosotros, seres del tiempo, estamos a la vez en el desfile y en las horquetas de los árboles viendo cómo pasamos, / prendidos a lo que queda de ese cerco exterior / donde los jóvenes nadan en el mar y el cáncero bebe su desayuno. / Sumamos muchas horas para entender una omisión o el canto de ese que amanece / aunque afuera del tiempo esté la pulpa de lo que el tiempo muestra. / Tantas veces he pensado que alguien, entre los intercambios y las relaciones, nos mira, / que existe una promesa en los hermanos, / que las nubes son un lenguaje pasajero.*

• Girri, Alberto. *Tramas de conflictos*, Ed. Sudamericana, Bs. As., 1988.

El libro anual de Girri, que incluye además fragmentos de Eliot —otros—, lo cual permite suponer que quizá, algún día, haya una edición de Girri con Eliot completo. Ver comentario en el próximo número de *Diario de Poesía* (J.F.).

• Goldín, Martha. *A veces yo*, Libros de Tierra Firme, Bs. As., 1988.

• Gravino, Amadeo. *Santa María Blues*, Ocruxaves, Bs. As., 1988.

• Ingratta, Claudio. *escritos clase b*. Libros de Tierra Firme, Bs. As., 1988.

*crtos de los james / del alcalde knorr / del senador sadd / del capitán duhr / del empresario odeson / de algún que otro navajo / gige podrida en black dust city / el viento partido como reseña histórica.*

• Isafas, Jorge y Martinelli, Claudio. *Prosa sin prisa*, prólogo de Claudia Caisso, Ediciones La Cachimba, Rosario, 1988.

• Lentini, Javier. *Exploración de la palabra*, El Imaginero, Bs. As., 1988.

• Montanaro, Pablo. *El fin vendrá a su tiempo*, Ed. Amarú, Bs. As., 1988.

• Mourelle, Daniel Rubén. *El Pez y la Reunión de Diálogos Interrumpidos*, Ed. Filofalía, Bs. As., 1988.

• Raschella, Roberto. *Poemas del exterminio*, Libros de Tierra Firme, Bs. As., 1988.

*Niños asombrados, padres inseputos: / tienen la oscuridad de la derrota, / civiles, infames, degradados. / Entre sus blandas heridas / y los ojos del Amor, / donde la mesa es indiferente abismo, / algunos libros de piedad y de ironía, / viejos pontífices, invocan el silencio / o la vocación de las profecías. / Y los niños miran a sus padres, / como nosotros miramos los cadáveres / de una estirpe degollada, con el clamor / avanzado de octubre en la mañana.*

• Silva, Marisa. *Taller de juguetes*, DestaBanda, Montevideo, 1988.

• Spinedi, Carlos. *Cuaderno de Tankas*, El Archibrazo Editor, Bs. As., 1988.

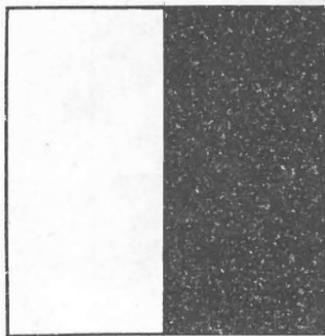
"¿Deben los escritores no orientales que se valen de formas expresivas como la *tanka* o el *haikú* atenerse a las formalidades prescriptas en su país de origen o resulta admisible una adecuación de las mismas a las modalidades idiomáticas y culturales de esos escritores?" Spinedi responde a la pregunta de Spinedi respetando reglas no escritas "que hacen a la esencia del género", en una cuidadísima edición de sus *tankas* portañas. (J.F.)

• Toker, Eliahu. *Papá, mamá y otras ciudades*, Ed. Contexto, Bs. As., 1988.

• Varela, Amancio. *Patria del chingolo*, Ocruxaves, Bs. As., 1988.

• Vargas Machuca, Nelly. *Señales de vida*, Coediciones Latinoamericanas, Bs. As., 1988.

• Velazco, Carlos. *Completando la Oscuridad*, Citerea, Bs. As., 1988. Un libro decididamente grave, cuyo tono contrasta por lo directo con la dureza de las cosas que en él se dicen. (J.F.)



Estudios y Ensayos

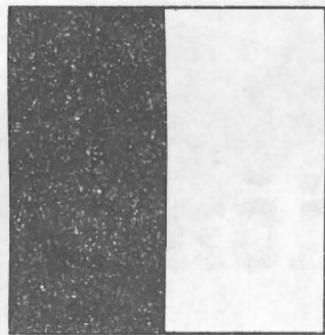
• Borges, Jorge Luis. *Biblioteca personal (prólogos)*, Alianza Editorial, Bs. As., 1988.

Con el mismo cuidado de las ediciones españolas, Alianza Argentina —dirigida por Alberto Díaz— reunió en un volumen todos los prólogos que Borges escribiera para su "biblioteca personal", publicada por Hyspamérica entre 1985 y 1986. Si bien sólo unos pocos prólogos se refieren específicamente a la poesía —Ezequiel Martínez Estrada, William Blake, Virgilio—, en la mayoría de ellos existen referencias a la lírica. Una de las últimas joyas dejadas por Borges, de lectura imprescindible. (J.F.)

• Cueto, Sergio/ Giordano, Alberto. *Borges y Bioy Casares ensayistas*, Ediciones Paradoxa, Rosario, 1988.

• Login Jrade, Cathy. *La búsqueda romántica de la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.

Una de esas tesis a las que la burocracia académica estadounidense obliga a sus profesores. Esta vez se trata de encontrar elementos ocultistas y, sobre todo, pitagóricos en la obra de Darío y de sus contemporáneos. Se descuenta la capacidad de la autora para reunir un inmenso apoyo bibliográfico y para estructurarlo de manera convincente. (J.F.)



Testimonios

• *Paloma de contrabando (textos escritos en las cárceles de Buenos Aires)*, compilación y prólogo de Diana Bellessi, Torres Agüero Editor, Bs. As., 1988.

Durante 1984 y 1985, Diana Bellessi, invitada por el Centro Cultural San Martín, coordinó "talleres de escritura expresiva" en siete cárceles porteñas. El libro expone los resultados escritos de esa labor: textos en prosa y verso, muy variados en su registro, en su temática y su grado de elaboración o de riqueza expresiva. La función testimonial es inevitable en una recopilación de este tipo, pero se trata menos de un testimonio social que uno de otro tipo. Como dice en la contratapa Juan Gelman: "demuestra que en todo ser humano, de cualquier suerte o condición, laten resplandores que sólo una voz humana sabe convocar (...). Contra la prisión de adentro y la de afuera, el dolor crea formas que lo amuran tal vez a la belleza."



Revistas

*Empresa Poética*, Año 5, Nº 8.

Con artículos de sus directores (Luis Iadarola, Simón Kargieman y Alberto Luis Ponzio), este número contiene poemas de Miguel Angel Viola, Elizabeth Azcona Cranwell, Celia Gourinski, Adalberto Polti, Enrique Puccia, Gianni Siccardi, Héctor Ciocchini, una selección de poesía correntina (a cargo de Julio A. Tamaño), y sus habituales secciones dedicadas a poesía catalana (Vicent Andrés Estelles), poesía colombiana (con selección de Cobo Borda), poesía española (con selección de Carlos Vitale), poesía hondureña (con selección de Eduardo Dalter), poesía italiana (Lucio Zaniboni), poesía japonesa (Takaha-

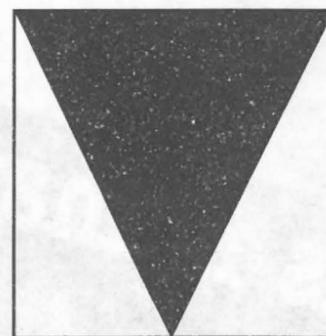
*Ploughshares*, Vol. 13, Nº 4.

Contiene poemas de Ai, Marvin Bell, Star Black, Karen Brennan, Melissa Brown, Rebecca Byrkit, Andrea Cohen, Martha Collins, Mary Cross, Michael Cuddihy, Stephen Dobyns, Denise Duhamel, Elaine Equi, Gao Fa-lin, Linda Gregg, Joy Harjo, Erica Jong, Mary Karr, Claudia Keelan, Nancy Lagomarsino, Lyn Lifshin, Ginny MacKenzie, Kevin Magee, Paul Mariani, Sandra McPherson, Peter Viereck, etc. Asimismo hay también un mini-dossier dedicado al poeta inglés Craig Raine con poemas, una entrevista y ensayos —entre ellos uno de Seamus Heaney. Dirige De Witt Henry y Peter O'Malley. *Ploughshares* se publica en Cambridge, Ma. Correspondencia a Box 529, Cambridge, Ma. U.S.A.

*The Underground Forest/ La Selva Subterránea*. Nº 5.

Se trata de una muy curiosa revista bilingüe que se edita de forma itinerante donde Joseph Richey y Anne Becher, sus directores, se encuentran. Los dos últimos números han sido porteños e intentan establecer relaciones entre las dos Américas a través de la publicación conjunta de textos en inglés y castellano. Este número contiene, entre otras cosas, un dossier de poesía argentina que incluye

Chile y Brasil. Correspondencia a cc 5426 C.C. (1000) Capital o a 21 Forest Avenue, Portland, Maine 04101, U.S.A..



Y además

• Advertida de la realización de un dossier *Poesía Buenos Aires*, la señora Benedetti, de la provincia de Buenos Aires, ha hecho llegar a la redacción de *Diario de Poesía* la noticia de que posee una colección completa de la revista de Aguirre y compañía que está dispuesta a vender en U\$S 500. Aquellos que puedan darse el lujo deben dirigirse telefónicamente al 790-5652.

• El señor Sergio Chávez, argentino residente en Suiza, envió a la redacción el estatuto de la *Association Suisse pour la Diffusion de la Littérature Latinoaméricaine*, cuya finalidad es promover la difusión de las literaturas en lengua castellana y portuguesa de esta parte de América. Según escribe en su carta, Chávez indica que "una de nuestras primeras actividades será la edición de una antología bilingüe español-francés de la poesía argentina contemporánea", para lo cual solicita que los poetas argentinos les manden textos acompañados de un *curriculum vitae*: S.C., 8 chemin de l'Aulne, Genève, Suiza. Quienes deseen ser leídos en los cantones pueden in-

Francis Ponge  
Traducción de Marcelo Sztrum  
La fábrica del prado

*Hoy por hoy, si queremos a las cosas es porque las reconocemos a la vez como respondiendo (de manera emocionante) a sus nombres —y sin embargo como tan diferentes de esos nombres, tan distintas, tanto más vivas y ricas que esos nombres (que las palabras que las designan).*

*Sin embargo, sólo las conocemos —y reconocemos— gracias a esos nombres (y son incluso, de hecho, esos nombres los que nos permiten conocerlas como distintas, como más vivas).*

*¿Qué resulta de estas dos constelaciones? El salto, a la vez lógico e ilógico —este salto: Que debamos querer también a esos nombres. Quererlos suficientemente —como tales— de manera de poder intentar de nuevo que se encuentren (cosas y nombres), que entren unos en otras (cosas y nombres).*

*El amor de las palabras es así, en cierto modo, necesario para el goce de las cosas.*

*O, más bien, realizar el amor físico (el nuevo acoplamiento) de las palabras y las cosas —tal será nuestro goce, nuestro regocijo. Y de eso sólo nosotros (en tanto dotados de habla, en tanto capaces de escritura), sólo nosotros somos capaces.*

Francis Ponge (1899-1988)

ma Kyoshi), poesía norteamericana (Denise Levertov). Por último, E.P. cierra con una selección de pequeños ensayos (a cargo de Vicente Muleiro, Susana Pujol, Julio Bepré, Iadarola y Paulina Vinderman). Dirección postal: Federico Lacroze 1816 (1416 Bs. As.) y C.C. 42 (1712) Castelar, Pcia. Bs. As.

*Generación Abierta*, Año I, Nº 2, sept. 1988.

Dirigida por Luis Raúl Calvo, esta publicación trimestral incluye poemas de Ileana Gómez Gavnoser, José A. Cedrón, Susana Torralbo y el director.

*Le Courier du Centre International D'Etudes Poétiques*, Nº 178, Abril/Junio 88.

Esta revista belga dedica su número monográfico a Marcelin Pleynet, publicando fragmentos de su *Diario*, de 1981. Dirigida por Fernand Verhesen y Frans De Haes, recibe su correspondencia en el Centre d'Etudes Poétiques, Bibliothèque Royale, Boulevard de l'Empereur 4, 1000 Bruselas, Bélgica. Abono por cuatro números: 450 francos belgas.

una parte dedicada a las letras de rock (Moris, Javier Martínez, Miguel Abuelo, Spinetta, Miguel Cantilo y Charly García), una sección dedicada al tango (Discípulo y Cátulo Castillo), con sendos ensayos de Ernesto Sábato y Ricardo Piglia, y "tres maestros argentinos" (Enrique Molina, Bayley y Mario Trejo). Asimismo, hay también una sección en la que se recogen textos, en versiones bilingües, de Sergio Mansilla (Chile), Lee Sharkey (U.S.A.), Jacqueline Moore (U.S.A.), Aristóteles España (Chile), Omar Lara (Chile), S. M. Hall III (U.S.A.), Michael Danahy (U.S.A.), Stephen Petroff (U.S.A.), Jaime Quezada (Chile), María Gallo (Nicaragua), Haroldo de Campos (Brasil), B. Saltman (U.S.A.), Roberto Sosa (Honduras), K.D. Yates (U.S.A.), Alberto Laiseca (Argentina), Diego Bigongiari (Argentina), Lawrence Ferlinghetti (U.S.A.), John Feins (U.S.A.), Jay Jaworsky (U.S.A.), Irene Gruss (Argentina). Por último, TUF/LSS contiene una revista de "revistas consoñeñas" (sic) en la que se reseñan algunas de las principales revistas de Argentina y Uruguay, así como también de Paraguay,



**Suscripciones:**  
• En la Argentina, un año: A 70  
• En el exterior, seis números por correo aéreo: u\$S 25  
• Correspondencia, giros y cheques a nombre de Beatriz Sarlo, Casilla de Correos 39, Sucursal 49 (B), Buenos Aires Argentina.

tentar, en la medida en que el correo argentino lo permita, esta vía. Desde ya, suerte.

• La Azotea, editorial fotográfica de América Latina, anuncia el inminente lanzamiento de *Pablo Neruda*, un libro recopilado por Sara Facio que incluye material cedido por la Fundación Pablo Neruda —reflejando su trayectoria desde el nacimiento del poeta hasta su muerte—, fotos de Sara Facio, una selección de textos del poeta y una introducción de Diana Bellessi.



• Desde abril del '88 a la fecha, estas "4 históricas fieras 4" han destrozado los siguientes escenarios: PARQUE CENTENARIO, PLAZA FRANCIA, CENTROS CULTURALES, Casa de la Provincia de Buenos Aires, etc.; como así también estuvieron presentes con este Desopilante Informe en los Festivales de Rosario, Córdoba, Río Negro, Rojas y Flores. Caramba. Ha sido un largo camino, muchachas!! Carolina Noriega, Roxana Dolinsky, Teresa Aiello y Maite Aranzábal son las estupendas actrices de "Informe" y lo invitan a Ud. a que se atreva de una vez por todas a verlas pues lo que hacen no es más que un científico documental —en vivo— verdaderamente "desgarrador", que Ud. —insisto— no puede dejar de ver. Los sábados de febrero en Plaza Francia.



Todas las mañanas  
en su kiosco.

**Página 12**  
el país a diario

Buenos Aires, 26 de mayo de 1987  
Año I - N° 97

La realidad  
tal cual es,  
para que  
la conclusión  
sea suya.

**Página/12**  
el país a diario

**El diario sin desperdicio.**

**Escriben:**

Oswaldo Soriano  
Eduardo Aliverti  
Horacio Verbitsky  
Sergio Joselovsky  
Pablo González Bergés  
Enrique Medina

Miguel Bonasso  
Miguel Briante  
José María Pasquini Durán  
José Ricardo Eliashev  
Juan Gelman  
D. Viñas

**Director:** Jorge Lanata.