

12
información
creación
ensayo

POESÍA

Periódico
trimestral.
Otoño
de 1989

¿Qué se cocina ahora en la vieja olla de Occidente? Así como la muestra de *Los inmateriales*, que coordinó Lyotard en 1985 fue el punto de emergencia del posmoderno, ahora la gran muestra *Documenta* de Alemania marca el surgimiento de algo nuevo: el neo-moderno. Ver en pág. 5.

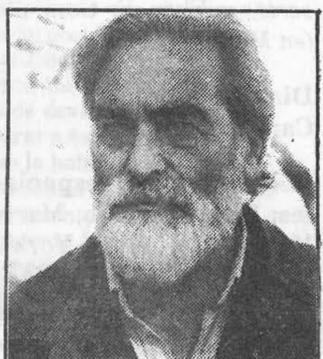


¡POSMODERNOS TEMBLAD! SE VIENE EL NEOMODERNO



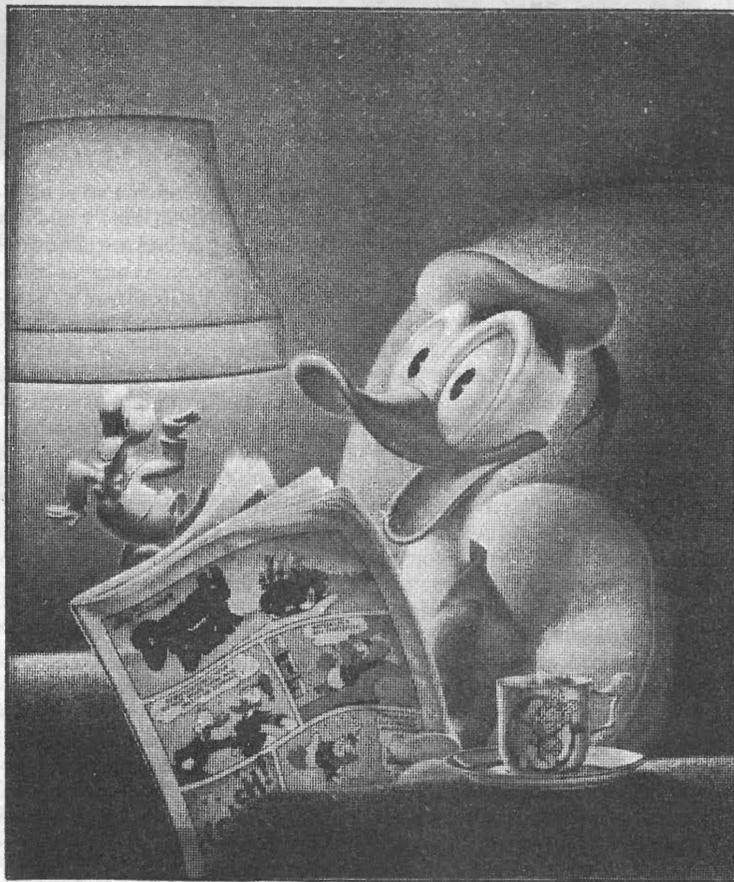
Bernhard

Anticipo del libro de poemas de Thomas Bernhardt, *Ave Virgilio*. Página 33.



Hugo Gola

Reportaje y poemas del autor de *Jugar con fuego*. Página 3.



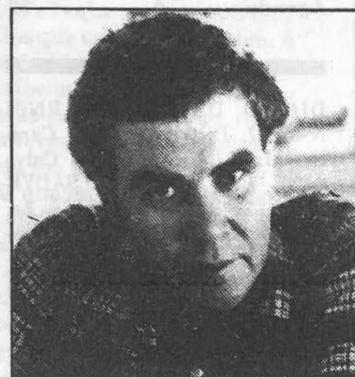
LO QUE SE LEE

Una posible imagen de la poesía argentina de hoy

Capítulo primero: ochenta poetas y críticos responden a una insidiosa pregunta: ¿Cuáles fueron los libros de poesía de autor argentino publicados en 1988 que más le interesaron, y por qué? *Capítulo segundo:* en base a esas respuestas se organiza una muestra de los libros que más interés despertaron

entre los encuestados. *El resultado:* no es el imposible mapa de lo que se escribe (que amenazaría con ser como aquel de la China, más grande que la China misma), sino el mapa de lo que se lee: caprichoso, pero practicable. Las respuestas y el panorama entre las páginas 21 y 30.

Dossier Raymond Carver poeta



A principios de agosto de 1988 murió en Port Angeles (Washington) Raymond Carver. Tenía cincuenta años, y era el principal nombre de la corriente de renovación de la literatura norteamericana conocida como "minimalismo": mínima efusión, mínimo artificio visible, máxima concentración en esos artilugios que no se ven. Carver llevó estas consignas también a la poesía, donde encontró un terreno de caza para esas epifanías que sacuden como un rayo la vida gris de los personajes y el idioma. Dossier, en página 13.

Cien mil marcos por un crimen

Reportaje a Johann Kresnik, polémico autor de una obra sobre la poeta norteamericana Sylvia Plath. Página 8.



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/ G. G. G.
2. Los poemas de Sidney West
3. Fábulas
4. Cólera bucy
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 Ultimo Reino).
7. Interrupciones II: Bajo la lluvia ajena/ Hacia el sur/ Composiciones/ Eso
8. Carta a mi madre

Daniel Freidemberg
DIARIO EN LA CRISIS
(2ª edición)

Roberto Raschella
POEMAS DEL EXTERMINIO

Hugo Padeletti
LA CELEBRACION DE LO MISMO

Oscar Steimberg
GARDEL Y LA ZARINA

Javier Cofreces
PASAJE RENACIMIENTO

Mirta Rosenberg
MADAM

Vicente Muleiro
PIMIENTA NEGRA

Martín Prieto
VERDE Y BLANCO

Juana Bignozzi
REGRESO A LA PATRIA

Mónica Sifrim
RUIDOS DEL GINECEO

Andrés Glazman
ROJO Y NEGRO

Ricardo Ruiz
TRISTES, RUIDOS, FURIA

Ana Sebastián
YUYO VERDE/ NOTICIAS

Jorge Fondebrider
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)

Joaquín Giannuzzi
ANTOLOGIA (1958-1984)

Amaldo Calveyra
CARTAS PARA QUE LA ALEGRIA/ IGUANA-IGUANA

María Negroni
PER/ CANTA

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

Sumario

- Hablarán**, la columna de *Martín Prieto* 2
- Hugo Gola: "Jugar con fuego"**, reportaje de *Martín Prieto* y *D. G. Helder* 3
- Ciudades. **Kassel, el retorno de Pound**, reportaje de *Antonio Porta* a *Vittorio Fagone* 5
- Ciudades. **Apollinaire: siempre listo/ Mercado de Poesía 1989**, por *Jorge Fondebrider/ La lección de Calvino*, por *Daniel Samoilovich* 7
- Ciudades. **Johann Kresnik: Cien mil marcos por un crimen**, por *Ricardo Ibarlucita* y *Federico Monjeau* 8
- El rencoroso**, la columna de *D. G. Helder* 9
- Diario para una poesía mínima**, por *Juan Calzadilla/ Cementerio de Vaugirard*, por *Eugenio Montejo* 10
- Noches de adrenalina**, por *Carmen Ollé* 11

DOSSIER CARVER

- Presentación**, por *Elvio E. Gandolfo* y *Daniel Samoilovich* 13
- Raymond Carver: "El feroz placer de escribir"**, reportaje de *Mona Simpson* y *Lewis Buzbee*; traducción de *Mirta Rosenberg* 14
- Raymond Carver: "Bajo una luz marina"**, traducción de *Mirta Rosenberg* y *Daniel Samoilovich* 16
- Raymond Carver: "La vida de mi padre"**, traducción de *Luis M. Marigómez* 19

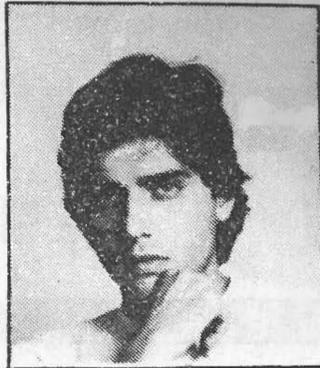
- Poesía argentina del 88: encuesta y panorama** 21
- El correo** 31
- Reiner Kunze: Veintiún variaciones sobre el tema "El Correo"**, traducción de *Raúl Borchardt* 32
- Thomas Bernhard: Ave Virgilio**, traducción de *Miguel Sáenz* 33
- Crítica** 34
- Página de Artista**, por *Mimí Doretti* 37
- Alta marea**, la columna de *Elvio E. Gandolfo* 38
- Agenda** 39

DIARIO DE POESIA: RNPI N°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, 1° "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, 1° (1039) Buenos Aires. Se acepta y agradece el envío de cartas, colaboraciones, poemas, información, comprometiéndose la lectura de los mismos, aunque no necesariamente su publicación ni el mantenimiento de correspondencia sobre ellos. 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.

Hablarán



La columna de *Martín Prieto*

Un hombre escribe un nombre de mujer sobre un vidrio empañado; a su través, mirará el mundo.

Creo que a partir de esta idea puedo empezar a escribir un poema. En un principio debo sortear problemas que llamo ideológicos: ¿por qué un hombre y un nombre de mujer y no un hombre y un nombre de hombre, o una mujer y un nombre de mujer, o una mujer y un nombre de hombre? Después, la definición del objeto: ¿será, ambiguamente, "un nombre de mujer" o, con más precisión "el nombre de una mujer"? Y aún después: ¿qué entendería por "mundo"? ¿Los objetos que habitualmente se ven a través de una ventana? ¿O el mundo supone también animación, otros hombres y mujeres que llevan un hábito que puede resultar revelador en el desarrollo del poema? Y por qué no ¿no es el mundo también el ámbito de otras ciencias, la astronomía, por ejemplo, la química, la geografía?

mundo será el de los objetos que normalmente se ven a través de una ventana: sus formas, sus colores; 2) mantenerme alejado de cualquier perceptiva; inventar, libremente, un mundo cualquiera: con hombres, mujeres, planetas, perros, reacciones químicas, ríos.

Las dos opciones me atraen por igual, aún conociendo el riesgo de ambas: en el primer caso, escribir un poema retórico,



Ciertamente no puedo, como ya había alertado de Saussure, dividir materialmente el frente y el envés de una hoja; tampoco, entonces, ante la escritura de un poema puedo detenerme sólo ante sus dificultades ideológicas o gnoseológicas; debo, además, sortear las dificultades de la forma. En efecto, si por la comodidad que me da la experiencia, decido que sea un hombre quien escriba un nombre de mujer, es el dictado de la forma el que me lleva a decidirme por "un nombre de mujer" en lugar de "el nombre de una mujer", aún gustándome más la precisa determinación del segundo; es que aquél me dará un verso endecasílabo, más musical, mientras que el otro sumará doce y esa sílaba sobrante no podrá ser recuperada en ningún otro verso: sobraré a lo largo de todo el poema.

En cuanto al "mundo", la elección final está supeditada a una decisión que todavía no tomo: 1) llevar adelante un programa; tratar de mantener un tono, un vocabulario y un ritmo que emparenten a este poema con otros anteriores o bien con otros poemas de otros poetas que desarrollan una manera que calza perfectamente con mis gustos de lector y a la que creo poder agregar nuevas tonalidades. En este caso, el

co, manteniéndome en el seguro terreno de lo dado y que esa misma seguridad sea la que me impida buscar las nuevas tonalidades que suponía en un principio; en el segundo caso, escribir sobre aquello que no sé: caracteres de personajes, en cuanto a los hombres y mujeres, movimientos de expansión y contracción, en cuanto a los planetas, razas caninas, en cuanto a los perros, composición de las sales, en cuanto a las reacciones químicas y quiebres geológicos y aguas subterráneas en cuanto a los ríos.

Y una vez resuelto el problema de cómo es el mundo que mira el hombre a través de un nombre de mujer escrito sobre un vidrio empañado, volverán a surgir los problemas formales que en el primer verso habían sido temporalmente superados.

Hace varios meses que pretendo escribir este poema. He ensayado, incluso, variantes sobre la idea original: un hombre que escribe un nombre de mujer sobre el polvo asentado en la baranda de un balcón, en una fiesta, un hombre que escribe un nombre de mujer sobre el vidrio empañado de una botella de cerveza, en otra fiesta. Nada, sin embargo, me convence. Hasta dudo, a veces, de la eficacia potencial de la idea.

Pero me detengo en ella e intento develar la profunda atracción que ejerce sobre mí. Recuerdo, entonces, los versos que le dieron origen. Los escribió Arturo Carrera en "Un día en 'La Esperanza'", un poema que releo con frecuencia y renovado placer. Escribe Carrera: "Esta ventanilla está empañada. / No veo bien." La piedra de toque del registro impresionista del poema, construido sobre cuadros de límites difusos, es esa ventanilla empañada: a su través no se ve bien. Mi apuesta, mi obsesión, es trazar una línea sobre ese vidrio para ver mejor.

El N° 13 aparece el
21 de junio
de 1989

Reportaje a
Leónidas
Lamborghini,
cartas de Pessoa,
poemas de
Philip Larkin

DIARIO DE POESÍA

Año 4, N° 12 - Abril, 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 Ibarlucita (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 y Fernando Toloza.

Publicidad
Ana María Bovo

Secretaria
Josefina Darriba

Hugo Gola: "Jugar con fuego"

Hugo Gola nació en Pilar, Santa Fe, en 1927. En 1987 publica su obra completa: *Jugar con Fuego*. Actualmente vive en Rincón, un pueblito de unos tres mil habitantes, a quince kilómetros de Santa Fe. Es un pueblo antiguo, con calles de arena y muchos árboles. Está rodeado de ríos y lagunas. "A veces la soledad —dijo Gola a *Diario de Poesía*— me pesa un poco, pero tal vez se deba no tanto al sitio en que vivo sino al tiempo en que vivo. Se sabe, además, que uno puede vivir en el paraíso y padecer de insomnio o ser comido por la impaciencia. El hombre es un bicho bastante enigmático".

por Martín Prieto
y D. G. Helder

¿Qué es la poesía para usted?

—Varias cosas al mismo tiempo, pero antes que nada un modo de estar en el mundo, una forma de vivir mi propia vida. Sin ese vínculo no puedo imaginar cómo habría sido mi existencia. En algún tiempo me dio ánimo, en períodos oscuros me sostuvo contra la desesperanza. Por ella pude relativizar tanto lo bueno como lo malo e incorporar estos extremos al equilibrio inestable de mi vida cotidiana. Cuando me siento lejos de esta experiencia, cosa que a veces sucede, todo pierde intensidad y atracción. Y la poesía es, además, una de las formas más sutiles y complejas de conocimiento.

—¿Siempre la consideró así, o es esta una apreciación avalada por la experiencia?

—No, al principio no la consideraba así. Me parecía imposible que algo que gestaba, frecuentemente, de un modo instantáneo y súbito y hasta con escasa participación consciente, pudiera conformar algún tipo de conocimiento. Eso me llevó a considerar al poema más bien como una forma de revelación, una expresión del ser interior del poeta. Y realmente lo es, pero también es algo más, ya que todo verdadero poema encierra una búsqueda, un tanteo, una inmersión en lo real. Los poemas son imágenes que se forman con elementos reales, pero ellas son siempre elusivas, insinuantes, ambiguas. En su construcción participan los sentidos, la imaginación, la memoria, las imprevisibles asociaciones y ese aliento inestable y fugaz que atraviesa la vida del poeta. El poema encarna, entonces, un tipo de conocimiento único, una forma exclusiva de develar la realidad, de mostrar a ésta como nunca antes se la había podido mostrar. A diferencia de otras formas de conocimiento más lineales o puramente lógicas, en la imagen poética participa, y en qué medida, la emoción, a la cual renuncian expresamente los otros. Es decir, que mientras para los demás conocimientos la emotividad es un elemento perturbador, puesto que distorsiona la objetividad, aquí su uso es condición para alcanzar una verdad incontestable. Concurren, por lo tanto, para la elaboración de un poema, simultáneamente, todas las facultades del hombre. Diría entonces que ésta es una forma de conocimiento más perdurable y válida. Un poema de Safo sigue revelando su verdad dos mil quinientos años después de haber sido escrito.

neamente, todas las facultades del hombre. Diría entonces que ésta es una forma de conocimiento más perdurable y válida. Un poema de Safo sigue revelando su verdad dos mil quinientos años después de haber sido escrito.



Hugo Gola en Santa Fe, en 1987

nientos años después de haber sido escrito.

—¿Qué leía cuando comenzó a escribir?

—Nada. Mi ignorancia era total. Viví hasta los trece años en un pueblito de esta provincia y allí no había libros, ni tampoco en mi casa. De modo que en el principio no hubo lecturas aunque estaba, eso sí, el campo, los animales, los árboles y un desbordamiento de energía que por accidente, creo, tomó el camino de la escritura. Fue algo así como la presión de un contenido que se derrama fuera del recipiente. Con el paso del tiempo ese acto totalmente inconsciente fue tomando otro carácter, como suele suceder. Empezaron las lecturas, las búsquedas, las interrogaciones, pero hasta mucho más tarde no pude establecer ningún vínculo entre lo que leía y lo que escribía. Por un lado existía un impulso "salvaje" y por el otro un progresivo aprendizaje proveniente de mis lecturas. No encontraba forma de tirar un puente entre esos dos costados. A los veinticuatro o veinticinco años destruí todo lo que había escrito hasta ese momento. Sentía un deseo intenso de purificación y un intento de mayor unidad. Hubo luego algunos cambios y empecé a reconocerme un poco más en lo que escribía.

—¿Integró en algún momento grupos o movimientos literarios?

—No. No creo mucho en ellos. Pienso que la tarea del escritor es más bien solitaria y los grupos suelen perturbar el aislamiento, interferir el diálogo con uno mismo y con las cosas. Tuve sin embargo amigos. Creo que en este oficio son muy necesarios. El desánimo asalta a cada rato, la sensación de fracaso. Los amigos, aunque permanezcan en silencio, pueden acompañarlo a uno y evitar la desesperación. El tiempo que nos tocó vivir en este país no fue muy propicio para la amistad. Los enfrentamientos, las persecuciones, las muertes, nos dispersaron por distintos países. Algunos permanecieron aquí, otros se fueron al exilio. Sin embargo, en mi caso, algunos vínculos subsistieron y todavía hoy me confortan.

bargo, en mi caso, algunos vínculos subsistieron y todavía hoy me confortan.

¿Considera usted, finalizando el siglo XX, que se puede hablar de una tradición poética argentina?

—No me animaría a decir que no existe tradición en la poesía argentina. Es cierto que nuestra tradición es bastante reciente y por lo tanto un poco difusa. La tradición necesita tiempo, se va configurando muy lentamente y es algo que queda como un residuo activo. Borges dice que todo lo que hagamos bien los argentinos pertenecerá a nuestra tradición, y quizás tenga razón. Los modelos que muchos prescriben no sirven para fortalecer una tradición. Cuando Macedonio Fernández o Juan L. Ortiz escribieron sus libros no estaban atendiendo a ninguna exigencia de la tradición. No había antecedentes nacionales para sus obras. Hoy estas obras son inseparables de la literatura argentina. Fundaron una tradición. Lo mismo sucede con las obras de Borges o de Oliverio Girondo. Hay que convenir que del pasado no viene una sola voz. Toda verdadera literatura es múltiple y plural. Obras que parecen destinadas a burlar la tradición, pronto, si tienen valor, son incorporadas y reconocidas por todos. Pensemos en el

Ulises, de Joyce, resistido, rechazado en el comienzo, es hoy estudiado como un clásico en todas las universidades de Inglaterra. Creo, verdaderamente, que el de la tradición es un falso problema y que no hay que dejarse distraer por él.

¿Cómo describiría el proceso de redacción de un poema?

—En mi caso la escritura nace generalmente de forma imprevisible. Nunca sé cuándo se va a producir. La voluntad no interviene. Con frecuencia se inicia con la aparición de un estado de apertura interior, casi neutro, como equidistante de todo; sigue luego un impulso, una especie de energía que pulsa y mueve, que se abre paso. De ahí suelen nacer las prime-

ras palabras, o una primera palabra a la que le siguen otras, y en las que uno poco participa. A veces el impulso continúa y se escribe un poema, otras, las palabras caen, se pierden, no logran encadenarse. Lo que parecería iba a ser un poema no es más que un intento que pronto se diluye. Yo no puedo hacer nada para salvar aquel comienzo que se deshizo. Nada para mantener el impulso, ni para producirlo. A veces pasan largos períodos vacíos y esta espera, en mí, suele ser inquietante. Uno nunca sabe si volverá a escribir. Durante ese tiempo hago mi vida de siempre: leo, traduzco, anoto, paseo. Nunca sin embargo pude descubrir algún tipo de relación entre vida cotidiana y escritura. Aunque sea yo quien escriba podría decir que desconozco si hay algo que obre como causa para producir el efecto de un poema. Más bien mi experiencia me induce a pensar que éste nace sin motivo aparente y que no obedece a causa alguna. Tal vez exista algún tipo de conexión entre forma de vida y escritura, pero en mi caso la ignoro. A veces la redacción es instantánea y rápida, otras es trabajosa y ardua. En los poemas extensos uno suele trabajar de otra forma. La redacción puede insumir días, con todas las variaciones que esta prolongación supone. Estos cambios a veces introdu-

cen ritmos distintos, tonalidades nuevas, porque también nuestro ánimo y nuestro sentimiento de las cosas se modifica.

—¿Interviene en este mismo proceso el trabajo crítico?

—Todo lo que señalé antes sobre el origen del poema no excluye la participación inteligente sino más bien la reclama. Yo hablaba sólo del nacimiento del poema. En la escritura, tanto para realizarla como para modificarla, ajustarla, organizarla, el autor interviene con toda su lucidez, con toda su conciencia. Un poema es una construcción, una forma, y para que ésta se tenga en pie es indispensable utilizar algún tipo de sabiduría, alguna ley. Eliot dice que nada hay menos libre que un verso libre. Lo que sucede es que hay leyes inherentes a la materia que se tiene entre manos y a estas leyes hay que descubrirlas; la libertad, entonces, está acotada por esa exigencia.

—Parecería que no es usted quien escribe el poema sino que éste es el resultado de fuerzas o energías que lo deciden todo...

—Dije, creo, que es uno quien escribe el poema. Sin poeta no hay poema. Esta participación individual es ineludible. Sin embargo debo agregar que todo poema se construye con materiales objetivos, que existen independientes de cualquier escritor. Un poema se escribe con palabras que, en general, el poeta no inventa. Estas palabras integran una lengua que, como se sabe, es un patrimonio común, y aunque el poeta suele usar las palabras de un modo un tanto distintos, no puede prescindir de ellas. Otro de los materiales objetivos es la poesía que se escribió antes. Aunque se piense en el poema como un absoluto que no tiene antecedentes, esto no es así. Todos los poemas que se escribieron antes, en esa lengua o en otras, intervienen de modo consciente o no en el momento de la escritura. Y por último está la decisiva gestión individual sin la cual nunca se escribirá un poema. De ahí nace el impulso. Este acto personal y único es el que moviliza a todos los demás, articulándolo en una unidad. En un instante de inspiración o gracia, o como quiera llamarsele, que viene más allá del lenguaje y que no tiene que ver con él, las palabras comienzan a ordenarse, a organizarse para crear una forma. El poema es esa forma. Allí reside toda su significación, todo su misterio, toda su intimidad.

—¿Y qué sucede con aquellos proyectos, aquellas ideas que son anteriores a todo impulso?

—Es indudable que hay poemas —y grandes poemas— que han sido escritos de acuerdo a un plan previo elaborado con minuciosidad. Bastaría mencionar *La divina comedia*, los *Cantos*, de Pound, el *Pater-son*, de Williams, o nuestro *Martín Fierro*. Estos largos poemas no se hubieran podido escribir sin un plan previo. Pero yo creo que los planes son sólo (Sigue en pág 4)

(Viene de pág 3)

eso hasta que una irresistible fuerza interna los pone en movimiento. Es probable que muchos proyectos nunca corporicen en un poema. El impulso inicial sigue siendo indispensable. Lo que sucede es que este impulso persiste, vuelve, se repite, se prolonga por meses o por años. Además, en estos poemas extensos se produce siempre como un desbordamiento del género. Aunque *La divina comedia* sea una construcción de altísima intensidad, existen partes donde el Dante narra, describe, enumera, fragmentos en donde la concentración se reduce y el lenguaje disminuye su densidad para volver a alcanzarla luego. Otro tanto sucede en *Paterson*. Williams introduce en él cartas, reflexiones explícitas sobre poesía, etc. En poemas de esta dimensión todo puede entrar y aún lo que parezca más prosaico, adquirir, en la totalidad, una significación diferente. La incorporación de la narrativa o del ensayo en estas construcciones indica que los límites entre los géneros suelen ser borrosos. Sin embargo estos son poemas por la intención con que fueron escritos y porque a lo largo de sus cientos o miles de versos evolucionan como tales. El plan entonces sería algo así como una guía que se va volviendo real en la articulación de la escritura.

—¿Considera usted que hay temas dominantes en su poesía?

—Hablar de temas en poesía me parece un tanto impreciso. ¿Cuáles serían los temas de Rilke?: el amor, la amistad, la muerte, etc. Estas cuestiones, que efectivamente están en la poesía de Rilke, están también en la poesía de casi todos los poetas de los últimos 2500 años. Son tan generales y abstractos que no definen nada. Yo creo que la lírica no tiene temas. Hay algo así como constantes tonales, cadencias, repeticiones, reincidencias involuntarias. Si hablamos de "temas" como uno habla de temas musicales, entonces podemos estar de acuerdo. Un tema en música es algo parecido a un grupo de sonidos articulados que se repiten, se insinúan, se desarrollan a lo largo de una pieza. En ese sentido sí pueden existir "temas" en poesía. Referencias precisas pero de significado ambiguo. Palabras anudadas sonora y rítmicamente, que tienen un sentido que va más allá de cualquier reducción conceptual. Lo que aparece en la obra de un poeta no es tanto un tema sino una tonalidad, una textura, un timbre reconocible. En ellos reside, me parece, el aporte de un poeta a la vida de todos los hombres.

—¿Quisiera agregar algo más?

—Sí. Quisiera agregar todavía que la escritura de poemas a lo largo de una vida requiere mucha fe, mucha energía, mucha pasión. Este oficio no admite distracciones ni veleidades y sólo una entrega total puede permitir, si acaso, la creación de una obra. El poeta es un hombre que vive entre los hombres y nada de lo que sucede en el mundo le es ajeno. Aunque no hable de la libertad, su obra será la prueba de que sin libertad el hombre no puede vivir ni crear.

Hugo Gola

Empieza

Empieza
empiezo
es el comienzo
es el alba
del día primero
del único
estático
inmutable
rompe la luz
o continúa
matiz sonoro de la sombra
quiebra
desasosiega
la cornisa liviana
un cuerpo se despereza
y otro repliega su fatiga
y aún otro
penetra en otro
o abandona
lo que fue penetración
y todo en el mismo momento
en ese minuto estático del alba
el gozo
el de las manos
el de la piel
el puro purísimo goce
difunde su énfasis
o se acurruca
en el repliegue
blanco de la sábana
y la última gota de semen
se evapora en el aire caldeado

Se da vuelta
se vuelve
en el semisueño

toca
toca todo
con su mano
todavía imantada
antes que llegue la luz
y caiga sobre el párpado
antes de que florezca
en la abierta flor de la pupila
nada basta
para la vasta expansión
que sube sola
sin nadie
y a la que nadie puede oponer
un dedo
una uña
un delgado cabello
última gota fértil
que cae
con toda la pasión
o sin ella

La mano que se abre
suave

y toca el seno
que se abre suave
en el alba
cuando se abre la luz
y rompe la corteza
mientras uno se yergue
o gime
y otro depona su arma
entrega todo
y se va
sin haber
o habiendo
pero se va
otros
todos se irán
pero él se va ahora
en ese suspiro final del alba

Paseó
paseó su paso
distráido
frente al fresno
dorado
escaló el fulgor de la colina
bebió del cristal
el líquido
fragante y claro
mordió por última vez
la carne oscura
la traspasó con su lengua
erizada

con su estilete
afilado
en un alba
incierta
y sucumbió
sin dejar rastro

Apenas anda
a penas
una sílaba basta
sólo una sílaba
y todo cambia
acentúa
corta
divide
un segundo
para revelar
todas las faces

en ese
ese sí
el estático
único
suspenso ahora
en la hora
de todos los inicios
en el instante
en que cae la semilla
y surge la niebla
y la gota de lluvia
es devorada por el polvo
por el cuerpo sediento

Dar un paso hacia el costado
caminar por la calle de arena
eludir aquel segundo estático
del alba

con la última luz
alguien retoma las orillas
junto al aura húmeda
recorre el cinturón de tierra
defensa ilusoria
contra un dios imprevisible
mientras mides tus pasos
con los suyos

en este invierno
desmedido
una gaviota sola
aletea azulada
y un martín pescador
avista a su presa
en un vuelo rasante
se desvanece la luz
en tanto imprimes
una y otra vez
sól agua pájaros
para solitarios días
venideros

No hay refugio
sin embargo
para el hueco de las manos
ni agua dulce para la sed
retornas a tu cerco de piedras
y cae el frío
sobre los nidos vacíos
la llama azul
tiembla
desvelada por el viento

La hora primera del alba
la hora crucial
del éxtasis
permanece suspendida
en la mitad misma
del camino

en el filo
en la punta afilada
en el filoso bisturí
que corta y penetra y separa
mientras alguien despierta
y otro agota su danza
¿volverá este arco encendido
a temblar en el segundo
de la aurora?

Se atraviesa
se cruza esta comarca
por la delgada cornisa

a veces
el pie adhiere
a otra piel
y desborda la fricción
toca otro pie
y paraliza el tiempo
o se sumerge sin límite
y pie
y piel
y mano
y ojos
perduran en su brillo original

¿Qué nos queda
de aquel giro solar?
de aquel encuentro?
del vuelo sobre hondonadas
y requiebros?
de aquellos círculos fragantes
de aquellas esferas
feraces
o feroces
que a veces se tocan
en la línea del amor?
o se extinguen con las cenizas
del crepúsculo?

¿Somos acaso
"las abejas de lo invisible"?
o el aliento provisorio que dura un día
e intenta enhebrar la sombra con la luz?
o lo que perdura de aquello que ya no es?

La rosa que pétalo
a pétalo
se deshace
¿florece de nuevo
en un aura liviana
en un cielo blanco
o negro
en un cristal fragilísimo?
¿en qué playa de espuma
se deposita la dulzura?
¿hasta qué confín llega
el vértigo de los amantes?
su manzana fragante
sus dedos líquidos
sumergidos en huecos
ardorosos?

Los pétalos caídos
de la rosa
suben de nuevo
hacia la luz?
pero el fuego que no cesa
a qué entropía rinde su desvelo?
aquella trasmutación
trasvasa plomo en pluma
en el aire
en nada?

el ferroso metal
en música silente
en sombra vagabunda?

Desde dónde miras?
con qué manos tocas todo?
con qué labios?
con qué tacto
vas ardiendo
de zarza en zarza?
con qué miel recompones
tejes zurces trenzas
uno a uno
los hilos
de esta postrer
floración?

En el segundo
estático del
alba
la vida
y la muerte
suedan su suerte
una bebe de la otra
y el líquido
que no se agota
mantiene su nivel

Kassel, el retorno de Pound

(MILAN) Documenta, la gran muestra internacional de arte que se realiza periódicamente en Kassel, Alemania, probablemente la más importante del mundo después de la Bienal de Venecia, se ha transformado en el punto de apoyo más sólido del nuevo fantasma del arte occidental: el *new-modernism*, o neomoderno. Así como el catálogo de la exposición de *Les immateriaux* (Centro Pompidou, París, 1985) preparado por Jean François Lyotard, fue la biblia del posmoderno, el *Katalog* de la Octava Muestra de Kassel se ha transformado en el punto de referencia obligado de las nuevas tendencias. Este reportaje del destacado poeta italiano Antonio Porta a Vittorio Fagone, uno de los cuatro responsables de la exposición fue originalmente publicado en la revista *Alfabeta*, de Milán: pintura, técnica, poesía, televisión, todos los campos son sobrevolados en él, en procura del esquivo espíritu de estos tiempos en que Pound y la modernidad parecen retornar.

Reportaje de
Antonio Porta a
Vittorio Fagone

Cómo está planteada la muestra?

—No ha sido fácil diseñar esta muestra, porque Kassel tiene una estructura profundamente distinta de la de todas las otras muestras internacionales. El prototipo de las muestras internacionales es la Bienal de Venecia, donde la subdivisión es por pabellones nacionales, que consiente el ordenamiento de un tablero visible entre las diversas rúbricas nacionales. El otro modelo es el nuestro: la muestra con un tema: hemos elegido *Arte y Ciencia, el espíritu de la época* y sobre esto organizamos la muestra. La ambición de *Documenta*, sigue siendo la de presentar cada vez un panorama crítico del arte occidental del siglo XX: es una de las grandes utopías del arte contemporáneo, formulado poco después del fin de la guerra por Arnold Bode, un artista muy inteligente. La Alemania de posguerra sentía fuertemente el aislamiento como un problema, después de, llamémosla así, la autarquía cultural nazi. Ahora bien, conseguir dar una imagen precisa de este espíritu de Occidente en el arte es un cometido que obliga a prescindir de los esquemas nacionales. El punto difícil de documentar este año es: hacía falta poner en escena el hecho de que el ventarrón neoespressionista y de subjetivismo "intensificado" típico de la transvanguardia y el neoespressionismo es un episodio cerrado. Aceptar este dato —el cierre de un episodio en el cual Alemania había desarrollado un papel de primer orden en el mundo, no era y no es fácil.

¿Y qué más pasa? Pasa que lo que pareció una crisis mortal del moderno en los años 80 se revela como un mero rasguño en el cuerpo del moderno. De aquí la necesidad de una reconsideración del moderno buscando aclarar una serie de equívocos que se han planteado en el debate sobre la posmodernidad.

Debo decir que la advertencia que hace *Alfabeta* en el momento de máxima afirmación del posmoderno publicando las reflexiones de Jürgen Habermas tuvieron influencia en esta *Documenta*. ¿Qué había escrito

derno ha sido vivido como un episodio liberador respecto a — como decirlo — a la proyectualidad moderna. Por otra parte, hoy se entiende que el posmoderno es también un proyecto que pertenece sustancialmente al cuerpo del moderno. ¿Cómo podríamos, en realidad, definir el moderno? Como un arte que obedece a una proyectualidad. ¿O me equivoco?

—Creo que el problema es de ese tipo. Donde el posmoderno ha tenido más sentido es, a mi juicio, en la arquitectura.

—¿Dónde nació...

—Podemos recordar que Jean François Lyotard ha tomado mucho en préstamo de la sociología económica. En la arquitectura, el moderno se había asimilado al "movimiento moderno", que era al mismo tiempo un hecho históricamente acotado y una suerte de "regla universal" que había llegado a ser contradicha como tal por la vida. En cambio, no está tan claro a qué nos referimos nosotros cuando decimos *posmoderno* en las artes figurativas. En base a mi experiencia

peso. Hemos cargado este término, "posmoderno", con todas las indicaciones que subrayaban la crisis de la proyectualidad. La crisis de la proyectualidad era inevitable porque el proyecto moderno se había cargado de todo el ideologismo, de la utopía absolutista, hasta alcanzar una rigidez que hacía de él un hecho "no moderno". ¿Cuál es la situación hoy? La situación es que se vuelve a considerar al moderno asumiendo de él, al menos en el campo de las artes visuales, un aspecto bastante característico. Espero ser claro en esto porque es un punto focal: en todo lo que ha sido la presencia moderna del arte, ha habido siempre un aspecto innovador en el plano formal y un aspecto fuertemente crítico. El aspecto crítico se da respecto a las formas tradicionales y respecto al contexto sociolingüístico. En los movimientos de la segunda vanguardia, este aspecto, decíamos, crítico, ha sido descuidado, mientras se ha construido un nuevo formalismo, recuperando de los movimientos innovadores sólo el aspecto expresivo, descui-

limitados respecto a la posibilidad de una significación crítica de un contexto —el de la sociedad en el mundo occidental— con el cual solo pueden estar contentos los reaganianos empedernidos. Digámoslo francamente: el mundo viaja hacia perspectivas que sólo pueden hacer felices a los conservadores, no a los que se interrogan sobre el destino del hombre y la naturaleza.

De modo que ves en el diseño de *Documenta* una recuperación de lo crítico en el arte.

—Seguro. Uno de los aspectos fundamentales de *Documenta*, y creo que esto se ve con mucha claridad, será la recuperación de una nueva modernidad como reconsideración crítica del proyecto moderno. En esta reconsideración crítica del proyecto moderno, tal vez cuentan más las utopías negativas, esto es las grandes angustias de la humanidad, que las utopías positivas, o sea, los grandes diseños ideológicos. Y estas utopías negativas devienen signos que, al centro de los años ochenta, comienzan a candellear como signos también de una presencia del artista; y, repito, el artista de la segunda mitad de los años ochenta no está más dispuesto a pintar los cuadros por el beneficio de venderlos o el placer de distribuirlos. Este es uno de los aspectos. Hay un segundo aspecto —y es probablemente por éste que he sido comprometido en *Documenta*, dado que hace tanto me ocupo del tema— que es el de la relación entre el arte y la tecnología.

Los cinco ensayos técnicos que guían el catálogo de *Documenta* son: uno que considera la nueva crítica, la nueva modernidad, por Edward Fry; otro que considera al arte en el contexto social, el valor de las utopías negativas, vale decir ese carácter de síntoma de alarma que el arte asume para sí, a cargo de Manfred Schneckeburger. Otro ensayo es de Zweite y considera el arte según Beuys. Mi intervención, como la de Herzogenrath, trata sobre la relación entre arte y tecnología, analizando en particular la continuidad y los cambios en la relación entre arte y tecnología, que tiene un peso especial en esta muestra.

Aquí hay un punto importante que parte de una reflexión de Meyer Shapiro y que es: ha existido un primer momento en el que la relación del mundo del arte con la técnica se ha puesto en términos simbolistas, en términos míticos. La técnica para los simbolistas era todavía un símbolo, un mito, y hay una situación bastante paradójica, como es la de que los futuristas, que representan una cultura pobre, agrícola, como la italiana, miran a la máquina como a un símbolo salvador; mientras que los alemanes, que tienen la mayor civilización industrial de occidente, miran a la máquina con horror.

Para la cultura expresionista —el expresionismo tiene una periodización entre 1905 y 1920 y por lo tanto coincide al menos diez años con el futurismo—, no acepta ni más ser



"Bande à part". Cortometraje de Jean Luc Godard, en que se establece un record de velocidad para recorrer el Louvre

Habermas en uno de sus pasajes más hermosos? Que cuando un "transportador" está descargado, no hay nada que hacer, se puede cambiarle la estructura todo lo que se quiera, pero este transportador no está más en condiciones de dar significado, de dar sentido: está en extinción. Esta era una reflexión que Habermas hacía respecto a la vanguardia surrealista que consideraba agotada, pero que puede extenderse al polo expresionista. Y reivindicaba por otra parte un campo de la racionalidad que no puede ser ignorado.

—Yo querría hacer una precisión. Por una parte, el posmo-

como *visiting professor* en Estados Unidos, sé que allí lo moderno en las artes visuales comienza con el expresionismo abstracto, no con el cubismo. Porque su moderno, el que han vivido, comenzó con el expresionismo abstracto, llegó al pop-art, derivó al minimalismo, al pos-minimalismo, al arte conceptual, al land-art y se estancó completamente; era necesario empezar de nuevo.

Esa es la historia americana.

—Para ellos el moderno es más breve. ¿Y nuestro moderno, donde empieza? Quizás en Goya, seguramente en el cubismo. ¿Está es una diferencia de

dando justamente aquel carácter que la vanguardia —precisamente en su acción radical— daba al moderno, que ha sido siempre *dangerous*, peligroso, verdaderamente peligroso.

Peligroso era Goya, peligroso era el expresionismo, peligroso era el cubismo, peligrosos eran dada y el surrealismo, y sabemos hasta qué punto.

Pero volvamos a *Documenta*: *Documenta* está construida con una observación amplia del mundo: somos cinco viajeros a escala planetaria que buscamos pescar el sentido de lo que sucede. Los artistas, en todas partes, se niegan a quedar prisioneros de una formalización sin salida, no aceptan más ser

INSTITUTO DEL TITERE

Y ACTIVIDADES EXPRESIVAS

Coordinador
MARCELO PITLUK

CURSOS ANUALES
Y BREVES
FORMACION DE
TITIRITEROS
JOVENES Y ADULTOS
BIBLIOTECA
ESPECIALIZADA

- Interpretación
- Construcción
- Trabajo corporal y vocal

Taller de TECNICAS DE CRECIMIENTO

Trabajar con el cuerpo para el desarrollo personal.

- Armonización corporal
- Juegos
- Narraciones
- Imaginería

Entrevistas
826-3822

Mensajería
252-6453

libros - café

gandhi

- Walter Benjamin:**
El concepto de crítica de arte...
- Georges Perec:**
W o el recuerdo de la infancia.
- John Barth:**
Perdido en la casa encantada.
- Peter Bürger:**
Teoría de la vanguardia.
- Raymond Williams:**
Marxismo y literatura.
- Leo Bersani:**
Baudelaire y Freud.
- Jonathan Culler:** Barthes.
- Percy B. Shelley:**
Defensa de la poesía.
- Albert Beguin:**
Gerard de Nerval.
- Gershom Scholem:**
W. Benjamin, Historia de una amistad.
- Sergei Eisenstein:**
Yo. Memorias Inmorales 1
- Fritz Mauthner:**
Contribuciones a una crítica del lenguaje.

Además textos de
Bukowsky, Vonnegut, Sharpe,
Bernhard, Busi, Nabokov, Man-
ganelli, Mc Ewan, Theroux,
Pound, Duras, Roth, Bufalino,
Barnes, Wolfe, Hofmannsthal,
Barthes, Musil.

Los libros que interesan
están en

libros - café

gandhi

Montevideo 453

(Viene en pág. 5)

mo— la máquina es símbolo de la opresión tecnológica sobre el hombre. Es bastante curiosa la segunda fase, que tiene todavía mucha influencia sobre el mundo occidental, y es la fase que parte de la Bauhaus de Weimar, de la máquina, de la técnica no ya como mito, ni como símbolo, sino como *regula*. La gran regla de la construcción pasa a ser la técnica, todo el moderno en arquitectura mira hacia la máquina. Le Corbusier estudia los edificios y las instalaciones industriales, la Bauhaus construye su teoría sobre esta base; y de allí cierto absolutismo.

—Me permito hacer una observación rapidísima. El horror alemán hacia la máquina se ha mostrado muy peligroso porque ha hecho desarrollar del otro lado esos mitos tardo-agrícolas que permitieron a Hitler tomar el poder, usando la máquina, naturalmente.

—Sabes que sobre este punto los alemanes se han preguntado hasta la flagelación en el gran debate en Moscú en los años treinta: hasta qué punto el expresionismo había abierto las puertas a Hitler.

—Este es un gran interrogante porque la máquina como regla, en cambio, es algo muy diferente, es otro discurso, no es opresiva como se creía.

—Pero ha sido una regla absoluta, que ha condenado los mitos del hombre, que ha deshumanizado en alguna medida al hombre y que ha terminado por inducir la crisis del moderno. Yo creo que la fase ventajosa de estos últimos tiempos, y que es en la que yo trabajo, es una tercera fase en la que se reconsidera la técnica como instrumento, como lo que es: una prolongación de la habilidad, de la potencialidad del hombre. Dar dimensión de instrumento a la técnica significa no contradecir las otras posibilidades expresivas del hombre sino ensancharlas; ésta es, según me parece, una perspectiva ventajosa.

—De hecho es la perspectiva que actualmente tenemos respecto a la computadora.

—Así es. Sin embargo, debo decir que ha habido un error que yo creo que es de alcance histórico, y es que en el 68, cuando se daba el pandemio "creativo" parisino, justamente en esos días, Gilbert Simondon, un filósofo de la ciencia muy atendible, pero acusado de no querer escuchar el espíritu de los tiempos, publicaba un librito que se llamaba *Philosophie de l'objet technique* y decía: estamos atentos, nuestra actitud occidental en este momento cree que el ensanchamiento de conocimientos que proponen estos instrumentos de nuevo tipo es una vez más una ampliación cuantitativa, y que por lo tanto bastará con ensanchar nuestra cultura para absorberlos. Y sin embargo esta vez la revolución toca la disposición de todos los conocimientos en todos los terrenos, porque posee nuevas posibilidades operativas. Esta advertencia de Simondon —en aquella época la gente estaba más dispuesta a oír a Marcuse que hablaba de los juegos del arte que confirma y mientras confirma desacraliza— fue desatendida.

Hoy, creo, nadie puede negar que los años setenta han llevado los cambios que vienen de la informática y la telemática a una dimensión que ha cambiado el mundo. Esta dimensión, ¿cómo vive en el contexto del arte? No es una nueva receta, es una técnica sobre la cual el lenguaje, según yo, va a insertar su operación de *humanización*... Humanización, ¿en qué sentido? Cuando lo digo en mis conferencias la gente se queda un poco perpleja, pero es un dato cierto. Desde mi posición, creo, puedo decirlo con cierta competencia. El cine nació, tiene su origen, como instrumento médico para el análisis del movimiento, de los disturbios de la locomoción. Piensa en lo que han sabido hacer los artistas: se han apoderado de un instrumento científico neutro y lo han cargado de todas las potencialidades que tiene la fuerza estructurante del lenguaje. Es una operación por la cual, hoy, el cine sirve para

simple, que podía parecer reaccionaria hace cien años, quiere decir volver a ser humanos. Esta es mi impresión; por eso no se trata de comprometerse con los mass-media, con la comunicación de masas o con la tecnología a nivel de masificación y de achatamiento, sino todo lo contrario, es preciso horadar la superficie dura de la masificación. Esta me parece hoy la tarea del artista.

—Ayer estaba en Turín y decía que la expresión de Coubert que decía: *Es necesario ser absolutamente modernos*, que hacía enojar todavía en los años veinte al Soffici del "retorno al orden", hoy un artista la reformularía en estos términos: "Sería necesario ser modernos", dejando caer el "absolutamente". Es otro modo de expresar y de vivir el propio tiempo. Lo que decías es muy justo, y casualmente en Kassel se escucha en medio de los cuadros la voz de Pound, una voz que tiene valores de significación ver-

cambio resulta claro; esto es lo que hemos intentado hacer.

La radio en ese sentido es emblemática.

—Exponemos cuarenta años, cincuenta, de radio como imagen sonora. La radio de Colonia propaló en su época las voces de Marinetti, de Pound, de Maiakovski, de Celine... y la enorme sugestión de la voz de Artaud. Hemos recopilado todo esto. (...)

—La voz y la radio son dos medios "calientes", que se opo-

"Ser moderno, en esta nueva dimensión crítica, no dará salvoconducto a nadie, ni reaseguros optimistas."

nen a la televisión, que sigue siendo, pese a las tentativas de muchos artistas, "fría".

—Muchos han conseguido, ya verás, resultados extraordinarios.

—Eso me parece singularmente importante, en los términos en que lo decías antes, se trataría de humanizar la televisión.

—Humanizar las nuevas tecnologías. Hay un pasaje que siempre me gusta citar, que es de un librito de Man Ray que había permanecido inédito y que publicamos con Feltrinelli, donde destaca que cuando apareció el automóvil los caballos, en vez de desaparecer, se volvieron más caballos. Así la pintura se volvió más pintura, y no desapareció, al desarrollarse la fotografía. Me parece importante decirlo, para que no se crea que con el desarrollo del video experimental van a desaparecer la pintura, el cine o la fotografía.

Mi esperanza es que Kassel —que es una exposición muy fatigosa, en la que trabajamos desde hace tres años— sirva para ensanchar el campo de las artes visuales en un contexto más vivaz, sin que esto signifique volver atrás. Porque atrás no se vuelve nunca.

—Y si se recupera el espíritu de la modernidad y se hace una propuesta neomoderna, me parece muy difícil que esto sea una regresión, en tanto los mitos del moderno se han pensado, se han revisado en profundidad.

—Este es seguramente el sentido de *Documenta*. Pero ser moderno, en esta nueva dimensión crítica, no dará salvoconducto a nadie, ni reaseguros optimistas.

(Traducción de Daniel Samoilovich)

© Antonio Porta y "Alfabeta"



J. L. Godard en la filmación de "Anticipación", 1966

estudiar los disturbios de la locomoción, seguramente, pero es "además" el gran vector universal de la comunicación.

Me pregunto si esta nueva fase —justamente después de la aventura posmoderna, que también ha servido para liberarse de la excesiva estrechez y rigidez de las jaulas del moderno— podría llamarse "new-modernism" o "neomoderno", en el sentido de que la proyectualidad recobra su fuerza. Hago una divagación rapidísima en el campo de la poesía. Estoy convencido de que la lección moderna de Pound, que necesitaba trabajar en proyectos, es absolutamente válida. Vale decir, no es posible mitificar el lenguaje de la poesía, en términos más vulgares aquello que Edoardo Sanguineti ha llamado el "poetizar"; por el contrario, un poeta que podría llamarse neomoderno, como un artista que podría llamarse neomoderno, debe trabajar en proyectos diversos, vale decir usar instrumentos lingüísticos diversos, o diversos instrumentos expresivos, sin dejarse condicionar por uno o por otro. Porque de otro modo se retornaría a una forma de inhumanidad del arte. ¿Qué quiere decir hoy retornar al espíritu crítico y sentir el peso de las utopías negativas? Quiere decir una cosa muy

bal extraordinarios, pero que también tiene un extraordinario valor como imagen sonora.

—¿Y dónde se encuentra la voz de Pound?

—Se encuentra en una sesión que hemos preparado con Klaus Schöning, director de la sección experimental de la radio de Colonia. Junto a la voz de Joyce está la voz de Maiakovski, para mostrar como ha existido —y es la primera vez que esto se hace en una gran muestra— un caminar en paralelo entre las diversas formas de lenguaje, como se cruzan sin mezclarse una con otra. La gente encuentra diseño, arquitectura, las nuevas tecnologías, la pintura y la escultura, pero sin superposiciones impuestas, porque cada uno de estos lenguajes expresa especificidad, y la especificidad es la fuerza de todo lenguaje. Esto, nos ha parecido que liberaba de la soledad, del aislamiento, a este objeto a medias ficticio, a medias icónico, que es la obra figurativa, que vive como en una prisión cuando vive en la soledad de su propia expresividad, pero en cambio vive un intercambio tan productivo con el resto de los objetos lingüísticos que avivan el universo de la comunicación, cuando ese intercambio se posibilita, cuando se la pone en una posición en que este inter-

Siempre listo

(PARIS) En su momento se dijo que Apollinaire a través de su poesía había logrado encontrar la manera de superar el callejón sin salida al que poetas como Mallarmé o Paul Valéry habían conducido a la poesía francesa. Ya hace algún tiempo que en el ámbito de la poesía francesa no ocurre nada que pueda compararse a las grandes revoluciones prolijadas por los poetas anteriores a la década del sesenta. Los grandes nombres han ido desapareciendo —en 1988 murieron René Char y Francis Ponge— y pese a la gran actividad editorial y reviseril nada parece sacudir el horizonte de la lírica francesa. Como si fuera un puesto que el destino le reserva, Guillaume Apollinaire vuelve a aparecer en auxilio de su país de adopción cada vez que la coyuntura lo requiere. Esta vez su entrada resulta es-

En unas cajas polvorientas, aparecen docenas de inéditos de Apollinaire.

pectacular. El primero de febrero de este año un tal monsieur Poissonnier, albacea testamentario de Apollinaire, llamó por teléfono a Florence Callu, directora del departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional de París. El anciano, de noventa y un años, donó a la Biblioteca cajas repletas de manuscritos y documentos de Apollinaire, que madame Callu remitió urgentemente a Emmanuel Le Roy Ladurie, historiador y administrador general de la Biblioteca. Este último confió los papeles a Florence de Lussy, especialista en poesía del departamento de inventario. Madame de Lussy, luego de clasificar el material, señaló a la prensa que el descubrimiento era extraordinario. Entre los papeles recuperados había de todo: documentos de identidad y carnets diversos de Apollinaire, una petición por la libertad del poeta que fuera firmada por todos los intelectuales de la época cuando Apollinaire fue encarcelado por un presunto robo de obras de arte cometido en el Louvre, escritos diversos y conferencias sobre arte —algunas de ellas inéditas—, un texto sobre Claudel y una mística defensa de Erik Satie —que se creía definitivamente perdida— y por si esto fuera poco, originales de Jules Laforgue, de André Breton y de Blaise Cendrars que Apollinaire recibió y guardó en la época en que fue director de la revista *Soirées de Paris*. Por último, y parece un milagro, una cantidad de poemas inéditos y manuscritos de algunos de los más famosos poemas con los correspondientes borradores de cada uno de ellos, lo cual permitirá a los exégetas definir adecuadamente el derrotero de la poética del gran Guillaume.

(PARIS) El edificio es antiguo, de fachada roja, y tiene una vidriera atravesada por un piolín del que cuelgan, sostenidos por broches, libritos de poesía de factura artesanal. Cuando uno entra ve anaquelos cargados de libros y de revistas de poesía. Hay también pilas de una revista de antropología y un estante para libros sobre equitación. Hay una computadora prendida y sentado frente a su pantalla tamaño catástrofe, Vincent Gimeno, de barba, chaleco y cigarrillo permanentemente encendido. El señor Place no está, pero se marca una cita para dentro de quince días, que finalmente se cumple en un restaurant árabe del barrio, donde sobre el cous-cous el dueño pone estrellitas de esas que se usan para Navidad, a modo de decoración. Jean Michel Place, además de editor, es el organizador del Mercado de Poesía que todos los años tiene lugar en el mes de junio en la Place Saint Sulpice, con el auspicio del Ministerio de Cultura y de Comunicación y de la Municipalidad de París. "El mercado —dice Place— ya tiene seis años de existencia. Surgió como un lugar en

"Mercado de Poesía" es una impresionante respuesta de los pequeños y medianos editores franceses de poesía a la crisis del mercado editorial. Habla su organizador, Jean Michel Place.

el que los editores y poetas pueden encontrarse y encontrar a su vez al público. Frente a los enormes problemas de distribución los pequeños editores y los poetas hemos decidido reunirnos anualmente y romper el cerco que nos impide llegar al público. Ahora el Mercado es una realidad que no se puede negar. El año pasado fueron quince los países extranjeros representados y doscientos cincuenta y ocho los editores que expusieron sus catálogos. Hubo lecturas de poemas, charlas con los poetas, teatro, música, etcétera. Esperamos mucha gente para la séptima edición del Mercado". Gimeno, que comparte la responsabilidad organizativa con Place, señala que este año la atención va a centrarse en la poesía española. "Estuve en Barcelona —dice— y son muchos los editores que van a participar". ¿Y Latinoamérica? "Estamos muy lejos de

poder establecer una comunicación eficaz con las editoriales pequeñas de América latina. No obstante, nos interesaría buscar una forma de que también estén en el Mercado". Finalmente, a alguien se le ocurre que, hasta encontrar una solución al problema, no estaría mal que quienes quieren hacerlo, envíen a la editorial de Place ejemplares de sus libros o, en el caso de las editoriales, catálogos para ser exhibidos y, por supuesto, vendidos en el Mercado. "El año pasado, dice Gimeno, pudimos exhibir algunos de los títulos de Último Reino gracias a que alguien nos los trajo. Nos gustaría poder repetir la experiencia con otras editoriales". La charla se desvía y, enterados de la existencia de la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, Place, Gimeno y el diagramador Michel Mousseau, también presente, preguntan por el otoño porte-

ño. "Quizás el año que viene. No es imposible. Si nos reuniéramos unos veinte editores, podríamos conseguir un stand", dice Place. "La única manera es reunirse, organizarse. Lo peor que puede sucedernos es estar desperdigados, encerrados en nuestros respectivos intereses. Así nació el Mercado, así es como los editores y el público francés estamos aprendiendo a vivir la poesía". Entre los proyectos futuros de Jean Michel Place figuran una revista de poesía (*Marché des Lettres*) con una tirada de cincuenta mil ejemplares, la reedición de antiguas revistas literarias francesas (ya publicó *La Revolution Surrealiste* y *Chantiers*, el volumen *Enquête*, entre otros títulos), y más libros de equitación. "En Argentina hay muchos caballos, ¿no?"

Jorge Fondebrider

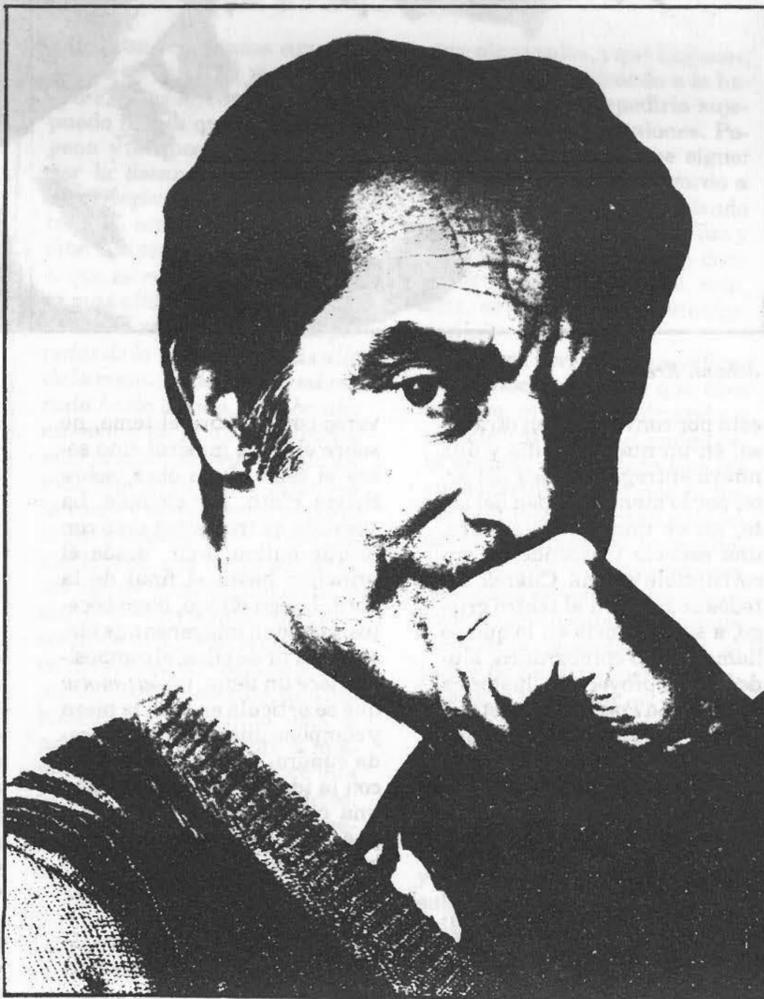
Los particulares y editores que deseen enviar sus libros, deben hacerlo a E. J. M. Place, 12 rue Pierre et Marie Curie, Paris 75005, Francia, adjuntando precios en dólares para facilitar su conversión a francos. El plazo de recepción vence a principios de junio.

La lección de Calvino

(MILAN) A nueve meses de su primera edición (de junio de 1988), *Lezione americane*, un libro que recoge los apuntes de varias conferencias que Italo Calvino proyectaba dictar en la Universidad de Harvard, lleva agotadas ya diez ediciones.

Si las cosas siguen así, ya ni en los best-sellers se podrá creer: o sea, que no bastará que un libro se adicione esas dos palabrillas para que resulte tener algún agujero negro cultural en su interior. El caso de *El nombre de la rosa* todavía no probaba nada: todo ese monje-río tan actualizado y la simbología un tanto fácil de la Inquisición y el fascismo contra la cultura y el Bien, les parecían a muchos ya lo bastante kitsch como para que pudieran gustar al gran público. Este libro de Italo Calvino es otra cosa: una colección inteligente y fina de ensayos que se pasea con soltura desde el Dante hasta Henry James, desde Ovidio hasta Montale, escrita con una gracia tal que seduce a lectores de todos los pelajes. Difícilmente algún suspicaz le encuentre algún punto flojo: gracia del pensar y gracia del escribir, más una ausencia absoluta de pedantería, parecen ser los trucos con los que Calvino ha logrado, en esta obra póstuma, un libro que comparte el ritmo imaginativo y mordaz de sus ficciones, pero que revela además a un gran lector; curiosamente, al menos para los que no conocíamos de él más que sus cuentos y novelas, también un gran lector de poesía.

El libro está formado por los textos que Calvino había preparado para sus conferencias, conferencias que nunca llegó a dictar, pues la muerte lo sor-



Italo Calvino

prendió en Estados Unidos poco antes. El ciclo al que estaba invitado era el Charles Eliot Norton Poetry Lectures, en que cada año un artista da seis conferencias: son célebres las seis "inconferencias" que dio allí Cummings (cfr. *D. de P.* N° 8), así como el legendario ciclo borgiano. La única indicación que el ciclo tiene es la que su nom-

bre le da (se trata de "poetry lectures", conferencias de poesía); pero dentro de esta indicación, que obviamente no es una indicación de género, la libertad es total.

En el prólogo del libro, Esther Calvino cuenta que esta libertad fue un problema para Calvino hasta que llegó a definir el tema a que quería trata-

seis valores literarios que le parecía importante conservar en el próximo milenio. Así surgió el título inglés de la serie (*Six memos for the next millenium - Seis memos para el milenio próximo*), en el que ya late el genio del escritor: minando con una palabra de uso cotidiano (el memo) la ampulosidad del milenio.

Los valores eran: levedad, rapidez, exactitud, visibilidad, multiplicidad y consistencia. Pero la última conferencia se ha perdido o bien Calvino no llegó a escribirla. Se sabe que iba a tratar casi exclusivamente sobre el "Bartleby", de Herman Melville.

Estos "valores" no están defendidos "contra" sus respectivos opuestos: más bien señalan la preferencia de Calvino en oposiciones en las que también encuentra valor en lo opuesto. Un ejemplo culminante es la oposición, en el primer trabajo, entre Guido Cavalcanti como poeta de la levedad y Dante como poeta del peso; el trabajo que hace Calvino es tan impresionante que uno logra amarlos a los dos, y sobre todo a la literatura, que permite el despliegue de esa diferencia. Y todo va en una alegre profundidad: Calvino no necesita ser solemne para ser profundo ni necesita hacer el payaso para llamar la atención. Habla como dice Noé Jitrik que hablaba Borges: convencido de que la literatura es una gran noticia.

La traducción al castellano ha sido encargada a Aurora Bernárdez, y Ediciones Siruela, de Madrid, anuncia su publicación para abril.

Daniel Samoilovich

Cien mil marcos por un crimen

Wim Wenders, Werner Herzog, Brecht, Auschwitz, el 68 rojo de Alemania: todo es polémico en la visión de Johann Kresnik, un austriaco que dirige el Teatro Coreográfico de Heidelberg y aspira a "utilizar todos los recursos disponibles —los de la danza, los del teatro, los de la poesía— para expresar que el mundo no está en orden, que no es una unidad armónica sino un crimen bastante bien organizado".

Entrevista de Ricardo Ibarlucía y Federico Monjeau

(BUENOS AIRES) Como casi todo el mundo, Johann Kresnik no es poeta. Nacido en Austria en 1939, hijo de un minero que murió siendo él demasiado chico para recordarlo, tuvo dos padres sustitutos: primero un dirigente comunista, que fue asesinado en la cárcel por los nazis, y luego Ernest Bloch, quien influyó de manera decisiva en su vida, internándolo en la Viena de Elías Canetti, todavía atravesado por el fantasma de Karl Kraus. Amigo íntimo de Samuel Beckett, camarada de Rudi Dutschke en las revueltas estudiantiles del 68 en Berlín, produjo ese mismo año su primera coreografía, que tomaba como base poemas escritos por esquizofrénicos. Bailarín, actor y coreógrafo, Kresnik define su teatro como el desarrollo de imágenes sobre el escenario y opina que el ballet también puede ser rojo. Según su propia caracterización, ese teatro incluye todo, desde la poesía hasta la danza, desde la música hasta el collage. Radicado definitivamente en Alemania, en sus diez años de residencia en Bremen, donde convivió con Rainer Fassbinder, Peter Stein y Peter Zadek, hizo la puesta de *Los nibelungos*, *Romeo y Julieta*, *Macbeth* y *La consagración de la primavera*, entre otras. Desde 1979, trabaja para el Teatro Municipal de Heidelberg, donde ha creado su Compañía de Teatro Coreográfico, que presentó en noviembre del año pasado, en el teatro San Martín, su obra *Sylvia Plath*, inspirada en la figura de esta poeta norteamericana que se suicidó en 1963. Durante su estadía en Buenos Aires, Kresnik mantuvo esta charla con el *Diario de Poesía*.

Cuando uno ve Sylvia Plath, descubre que existía una relación, un secreto matrimonio entre poesía y danza, una especie de diálogo original que la tradición moderna, por decirlo así, parece haber abandonado. Ese diálogo original retorna en su idea de un teatro coreográfico que, desde el momento en que introduce la figura del coro remite inexorablemente al teatro antiguo. La pregunta es, entonces, qué vínculo, a partir de su trabajo como coreógrafo, como bailarín y como director de teatro, establece usted entre ballet y poesía, movimiento y escritura, coreografía y palabra.

—Quisiera responder parafraseando a Hölderlin, invirtiendo en mi provecho una de sus máximas predilectas, una de esas frases que obsesionan a

cualquiera. Hacer poesía, más que defender una forma, es hallar una forma que defienda la vida. La poesía, la danza y el teatro poseen una fuerza propia, contienen una especie de necesidad, algo así como un compromiso tácito con la vida. El arte cambia con la sociedad, nunca es igual a sí mismo y siempre



Johann Kresnik

está por convertirse en otra cosa, en un nuevo desafío y una nueva entrega. La idea del arte, por lo menos mi idea del arte, no es una idea platónica, una esencia trascendente, incorruptible y ajena. Cuando ustedes se refieren al teatro griego, a su presencia en lo que yo llamo teatro coreográfico, aluden a la proyección histórica del arte. La *Poética* de Aristóteles, para citar un ejemplo que viene al caso, está presente en todo lo que hago, independientemente de que la haya leído o no. Lo que hay es una tradición, una herencia, pero también una progresión y una ruptura que hacen absurdo querer componer hoy la *Novena sinfonía* de Beethoven. Con respecto a ese diálogo original que ustedes rescatan, creo que debe manifestarse de una manera acorde a los tiempos. La relación que establezco entre poesía y danza responde a mi necesidad de utilizar todos los recursos disponibles para expresar que el mundo no está en orden, que no es una unidad armónica, sino un crimen bastante bien organizado.

—Usted dice que hoy resul-

ta absurdo reescribir la *Novena sinfonía*. Sin embargo, puede pensarse que usted es algo beethoveniano, que la música hace a la organización misma de su obra y, más aún, que una pieza como Sylvia Plath deja entrever una estructuración casi sinfónica. En otras palabras, usted es muy romántico, parece estar más cerca del sordo de Bohn que del collage de Luciano Berio.

—Sí, en efecto. Soy un poquito romántico, pero no por la sordera. En Sylvia Plath hay períodos, exposiciones, desarrollos, recapitulaciones, grandes crescendos, idea de movimientos. También hay una cierta continuidad que no es propia de la técnica del collage. Cuando concibo una pieza, trabajo con un compositor. Con-

bra. El elemento épico, es el teatro de Brecht, está dado por la interrupción, por la desdramatización, por la desteatralización del teatro. En Sylvia Plath hay algo de esto, hay cuadros que son comentarios a una historia que primero es formulada, narrada y explicitada. Las situaciones llegan al final, trazando un arco temático, pero ya desencantadas y abolidas en su representación; los dobles, los personajes que entran y salen, ciertos cortes de la música...

—Bueno, es cierto que a mí me interesa contar una historia desencantada, hecha de fragmentos e interrupciones. Podemos hablar de una épica, pero no en un sentido específicamente brechtiano. Brecht era demasiado didáctico y, de

bre, que existe la injusticia. La gente está saturada, hay demasiada poesía, demasiada música, demasiado cine. Las imágenes bonitas pertenecen al mundo de la publicidad. Quizá por eso hay que volver a mostrar sangre en el escenario, como lo han hecho los clásicos. Si son clásicos, es porque hicieron eso. Esto es lo que sucede con Shakespeare, con Goethe y con Brecht. Esto es lo que me interesa de un autor como Brecht, que haya querido cambiar el mundo, que haya conseguido que la gente discutiera y, por lo menos, pudiera ver en su obra *Madre coraje* un alegato antibelicista.

Usted, que es austriaco, que es casi un alemán, habla de sangre... ¿Cómo llevar el horror a un escenario después de Auschwitz?

—Imperfectamente, claro. El problema es que los alemanes tienen la pretensión de ser perfectos y, en realidad, son demasiado perfectos. Sólo un pueblo como el alemán puede alcanzar la perfección de Auschwitz. Anotar la cantidad de muertos, sus nombres y el modo en cómo se los liquidó. Archivarlo, filmarlo y después olvidarlo. Es curioso, pero a los alemanes no les gustan los chicos...

—Nadie que odie profundamente a los niños puede ser tan malo.

—¡Puede serlo, si es alemán! Si hay que hacer una cronología de lo que pasó en Alemania después de la guerra, debemos decir que el mundo del "milagro alemán" fue brutalmente rígido. Los padres eran rígidos, los maestros eran rígidos, la sociedad en sí misma era rígida. Un buen día, los jóvenes se hartaron y se hizo una revolución. Fue una revolución fallida, ciertamente, pero el grito contestatario produjo un gran cambio. Hubo una nueva poesía, una nueva danza y un nuevo teatro. De esa cultura, de lo que surgió en el año 68, vive la cultura contemporánea alemana. En esa época nacieron Peter Handke, Wim Wenders... Claro, toda revolución produce efectos paradójicos. Por un lado, genera muertos como Rudi Dutschke y, por otro, tipos como Cohn-Bendit, que de ser líder revolucionario ha pasado a andar en un Mercedes contando como fue la revolución. Yo mismo soy un producto paradójico, porque ahora puedo trabajar en un gran teatro y cagarme en todos ellos.

En cierta forma, y sobre todo en los últimos años, parece haberse producido un desplazamiento desde una poética de contestación hacia una de interferencia. Parecería que se intenta intervenir en los espacios reservados a la cultura establecida para distorsionar, transgredir y provocar hechos no esperados.

—Sí, y junto a la idea de intervenir, de interferir, como dicen ustedes, hay cierto afán de transmitir contenidos. Personalmente, creo que esos contenidos tienen que ser agresivos, revulsivos y subversivos. Si el

verso con él sobre el tema, no sobre el tema musical sino sobre el tema de la obra, sobre Sylvia Plath, por ejemplo. La cuestión es trazar un arco con lo que quiero decir, desde el principio hasta el final de la obra. Luego dibujo, hago bocetos, pongo en imágenes mis ideas. A partir de ellas, el compositor hace un tema, un *leit-motiv* que se articula en toda la pieza y compone una música para cada cuadro. Alguna vez trabajé con la idea de collage. Tomaba una cosa, tomaba otra y después les ponía música. Junta-ba, amontonaba, hasta que realicé una obra sobre *El lago de los cisnes*, a la que titulé con espíritu empresarial *El lago de los cisnes y Cía*. Allí descubrí cómo Tchaicovsky había concebido su ballet como una obra total. Inmediatamente recordé la palabra *Gesamtkunstwerk*, que en alemán es tan importante y que significa tanto trabajo de combinación de las artes como obra de arte total.

Ahora bien, cuando uno sale de ver lo que usted hace, tiene la sensación de haber pasado una velada épica, en el sentido brechtiano de la pala-

alguna manera, también hacía piezas escolares. Creía que el público era tonto, aunque eso es lo que suelen creer la mayoría de los autores. Lo que me diferencia de Brecht es que yo no pienso que el público sea tonto.

—Otra cosa que lo diferencia es que, si a Brecht le hubieran mentado la palabra *Gesamtkunstwerk*, habría llevado su revólver. ¿Cómo conjuga usted esa idea tan wagneriana de la obra de arte total con las vanguardias de principios de siglo, el expresionismo alemán y la danza moderna?

—Comprendiendo la palabra *Gesamtkunstwerk* en el otro sentido, no en el de una obra sin fisuras, como podía pretenderlo Wagner, sino en el de un trabajo de combinación. Por eso creo necesario volver a trabajar como en los años veinte, juntándose con artistas plásticos, dramaturgos, poetas y músicos. Debemos rescatar el espíritu de las vanguardias, para volver a decir, a acusar, a transgredir. El ballet puede ser rojo. Debemos decir que el mundo no está en orden, que hay gente que muere de ham-

mundo está resquebrajado, sólo se lo puede mostrar a través de la agresividad. El ejemplo prototípico de lo que quisiera hacer es el escándalo que provocó Thomas Bernhard con *La plaza de los héroes*. Puso su obra en el teatro principal de Viena y, frente a la refinada burguesía austríaca, les dijo a todos que eran uno nazis de mierda, empezando por Kurt Waldheim y su corte de ministros. Los grandes escenarios permiten gritar. Desde esas enormes casas de citas, uno puede ejercer una influencia mucho más eficaz sobre la cultura, aunque grite una sola vez y después lo saquen a patadas, como a Bernhard...

—*Bueno, Bernhard era un holandés errante, se refugió en Austria, escribió en alemán y odió a Viena. Según él, todo fue por sus pulmones...*

—Sí pero gritaba como un vienés. Para eso sus pulmones estaban sanos. Los austríacos tienen una gran diferencia con los alemanes. Cuando son contestatarios, insultan al poder de una manera desembozada.

—*Es el fantasma de Kraus.*

—Sí, la antorcha al oído. Austria es un país bastante peculiar. Es sumamente conservador. Tiene nostalgia del Imperio y se ha convertido en un lugar de vacaciones. En Austria nadie hace nada y dos tercios de su población son unos nazis de mierda... En cuanto a los alemanes, lo mejor que puede pasarles es estar separados. Juntos serían un peligro. Tienen delirios de grandeza. Es mejor que estén separados.

—*Así, por lo menos, Wenders se inspira.*

—Claro, Wenders... Con *El cielo sobre Berlín* se animó a hacer una película con mensaje, que es un desafío extraordinario.

—*En Tokyo-Ga, Wenders filma un encuentro con Werner Herzog en la torre de Tokio. Allí Herzog le dice a Wenders que en el mundo no quedan imágenes, que no hay más imágenes puras y transparentes. Según Herzog, ése es el problema del arte y por ello está dispuesto a escalar una montaña de seis mil metros o ir a Marte, si eso fuera necesario para conseguir imágenes todavía puras. ¿En verdad nos hemos quedado sin imágenes?*

—No, en absoluto. Hay que buscarlas. Hay muchas posibilidades de encontrar algo nuevo. Negros, judíos, turcos, todos los trabajadores que no encuentran vivienda, los chicos que no pueden pisar el césped... Todo esto son imágenes. El problema es que a Herzog le sentaría bien la camisa de SS. No es que sea precisamente un nazi, pero hace tantas porqueñas que al final lo parece. Anda siempre buscando cierto elemento mítico, imágenes originales y puras. Nunca filma en Alemania, se va a la selva, al desierto o al África a ver cómo se destrozan los negros. Come atrocidades, como esa película con el alpinista cuyo hermano murió en el Himalaya. Herzog recorrió con él el mismo camino, filmó paso a paso a este buen hombre reviviendo la muerte de su hermano. Bueno, también tiene cosas muy absurdas, como decir que Kinsky es la octava maravilla. Está totalmente delirado con Kinsky,

lo alaba muchísimo y lo adora...

—*Al menos si se tratara de Natasha...*

—Es terrible. Todos negros y Kinsky comiéndoselos. Hay un documental sobre cómo filmó *Cobra verde*, su última aberración. Está Kinsky ante el espejo, concentrándose en un rol que es absolutamente absurdo, con todos los negros alrededor, que lo miran como si estuviera loco. Kinsky grita todo el tiempo que los negros huelen mal, que no los puede aguantar, y que mejor se vayan a lavar el culo. Está la cámara de Herzog y otra cámara que filma a Herzog filmando todo eso. Yo creo que Herzog sería capaz de filmar el asesinato de una persona, si es que no lo ha hecho ya...

Hablando de imágenes, en Sylvia Plath hay cuadros que en seguida hacen pensar en Grosz.

—Grosz es uno de mis artistas favoritos. Fue quien pintó con mayor crudeza la sociedad alemana, sobre todo la época de Weimar. Sylvia Plath es una de mis piezas más suaves y, en este sentido, todo lo que hice antes y después ha sido mucho más fuerte y se relaciona mucho más con la estética de Grosz.

—*¿Por qué eligió a Sylvia Plath?*

—En fin, hay muchísimos elementos que me interesan de su figura, sobre todo su papel de víctima. Sylvia Plath fue descubierta por las feministas, pero nunca tuvo nada que ver con ellas. No le interesaba en absoluto el feminismo. Como les decía, fue una víctima de la sociedad norteamericana y, especialmente, de una madre que sólo quería verla triunfar a cualquier precio. Luego, en su etapa londinense, cuando esa mujer abandona los Estados Unidos para ir en busca de sus raíces europeas, se casa con Ted Hughes, ese hombre que no la entiende y le dice que está loca. Ted Hughes siempre opinó que Sylvia Plath estaba loca, mientras él mismo hacía lo posible para enloquecerla. Entonces ella tuvo dos hijos para tratar de salvarse, de aferrarse al mundo, pero nunca lo logró. Sylvia Plath era admirada por la amante de su marido, que también terminó suicidándose con gas. Otra cosa fascinante en ella es la creatividad enorme que desenvuelve en los últimos meses de su vida, cuando ya sabe perfectamente que se va a matar. Todas esas cosas son las que me fascinan de Sylvia Plath. En cuanto a Ted Hughes, es un perfecto cerdo. En Londres conocí a su hermana, que me reprochó no mostrar a su hermano como ella lo veía. No me abrieron juicio porque cobran derechos por la obra. No están de acuerdo con ella pero les viene bien. Con los derechos ya han ganado alrededor de cien mil marcos. Demasiado poco, al fin, por un crimen. Demasiado poco por una mujer que murió a los treinta años.

(Esta entrevista fue realizada con la colaboración de Gabriela Masera, del Instituto Goethe.

El rencoroso



la columna de D. G. Helder

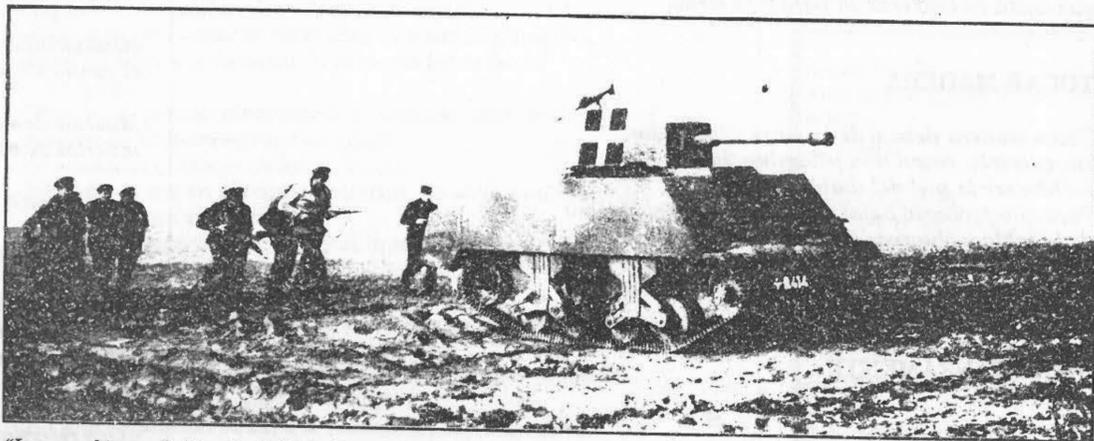
ELEGÍA: Tantos y tan buenos poemas diste, abierta en primavera, casi al ras del suelo, a los que cómodos y fumando esperaban la lluvia con un cuaderno de notas sobre las piernas cruzadas... En cualquier momento se desataba la tormenta, *frottage* de violoncellos y redoble de timbales que, más o menos como en la mímica *Pastoral* de Beethoven, interrumpían la reunión alegre de los campesinos junto al arroyo. El poeta, dada su casi imprescindible débil constitución física, no podía apreciar en carne propia los efectos del meteorito sobre la naturaleza, *mais la fenêtre s'ouvrait au loin sur la campagne* —habría dicho Verlaine. Una estadística deberá demostrar que el número de los poemas situados "detrás de los cristales" no es inferior al de los

cas todos dízian una razón: / "Dios, qué buen vasallo, si oviesse buen señore."

Quiero, para amenizar, referir una anécdota que viene al caso. Cuentan que en cierta oportunidad Darío, medio en pedo, intentó arrojar desde

sea potencialmente, a la humanidad.

Los poetas perdieron su neutralidad también por la misma fecha, y un gran número de ellos, sobre todo los surrealistas y los que derivaron del surrealismo o lo precursoraron, empezaron a preguntarse por los fines de la poesía, por sus efectos sobre los hombres y la realidad. Si la primera guerra había vuelto intolerable y casi imposible la neutralidad de las personas y sus distintas profesiones o actividades, los poetas no iban a dudar en poner sus "medios de producción" al servicio de una causa. Hay que cambiar la vida, había propuesto Rimbaud. Y para que deje de ser manipulada por la burguesía, la poesía, había dicho el Conde, debe ser hecha por todos, no por uno.



"Los carabineros", film de J. L. Godard, 1962

que giran idiotizados como insectos en torno al viejo *coeur, cuore, coração, corazón*. No, no puedo menos que sentir pena, pena y un poco de esperanza por la desaparición de semejante tópico que tantos y tan buenos servicios prestó también a la prosa... *El papel sobre el que escribo en el presente está más allá de mi mano; la mesa está detrás del papel; las paredes de la habitación más allá de la mesa. Y, dirigiendo mi mirada hacia afuera, percibo una extensión de campo y edificios más allá de mi habitación. De todo esto se puede deducir* —y la verdad es que ya no importa lo que pueda deducir de eso David Hume, nos basta sentir el vértigo de la caída cuando de lo alto de la universalidad impersonal de una prosa tan escéptica pasamos a una hoja de papel, un hombre que escribe, una habitación que, cuando está a punto de cerrarse sobre sí misma, se abre a lo lejos sobre una extensión de campo y edificios. No puedo menos que sentir pena, pena y un poco de esperanza...

Sin ir más lejos en un sentido, yendo lejos en otro, nuestra literatura española, recordarán, tiene en su origen la escena en la que los naturales de Burgos se niegan, en contra de sus deseos, a hospedar al héroe desterrado; temerosos de los castigos que el rey promete a quienes lo reciban o le dirijan la palabra, se quedan mirándolo desde sus casas, dolidos: *Mio Cid Roy Días por Burgos entróve, / en su compañía sessenta pendones; / exien lo veer mugieres e varones, / burgeses e burgesas por las finiestras sone / plorando de los dos como avien el doñore. / De las dos bo-*

una planta alta, y que Lugones, casualmente entrando a la habitación, logró impedirlo sujetándolo de los pantalones. Podemos imaginar lo que sigue: Leopoldo ayudando al gordo a recostarse en un sofá, bajando las persianas para que la luz y las voces del *garden party* donde la divina Eulalia reía, reía, reía, se atenuaran, se atenuaran...

Y para terminar, prosificando *ad hoc*, con algún que otro retoque, el poema "Mirando a la calle": Mientras el amigo está sentado al piano como en las viejas tertulias, racimos de flores azul-violáceas caen a tierra desde las ramas del jacarandá, bajo la lluvia. No hay entonces necesidad de nada. Una mujer montando un caballo desnuda desmiente leyendas sobre el pudor de nuestro pueblo —aunque, sin adelantar, el animal pisotea las flores con la cabeza gacha, como avergonzado.

LA HOJA DE PARRA: Cuando, a raíz de la primera guerra, los físicos, químicos y demás científicos perdieron sus respectivas neutralidades más o menos como Adán y Eva habían perdido la inocencia; cuando, en otras palabras, las potencias de un lado y de otro presionaron a sus hombres de ciencias para que éstos prestaran sus servicios, dado que la guerra se iba a valer de medios no convencionales; en ese momento, ante esa encrucijada, Einstein señaló insistentemente que a la par de la investigación científica debía desarrollarse una investigación de los fines de dicha investigación científica, una severa indagación de los fines de ese descubrimiento científico depara, ya

Un par de alemanes y franceses se habían vuelto locos en el siglo pasado "por escribir versos". *El pibe de Charneville, por ejemplo, se las tomó* —según una línea de Saer. Los suicidios y muertes dudosas de artistas entre fin de siglo y la primera guerra no fueron escasos. El nazismo estaba en el corazón de Europa. Apollinaire andaba por ahí con la cabeza vendada, etc., etc. Era obvio, era muy obvio para ellos que las cosas no podían seguir en ese estado, y que la poesía aspirara todavía a la excelencia y los poetas al Parnaso. La *poésie pure* sólo estaba bien para la vieja elite: Valéry, el abate Brémond y compañía.

La poesía debía cambiar la vida y ser común a todos, tal era el lema que los autores canónicos habían legado al surrealismo. Bien, dijeron ellos, pero ¿cómo? Procurando que la poesía ya no sea un género, un sitio donde la burguesía confina cierto tipo de espiritualidad, sino, como expresó Tristan Tzara, una manera de vivir. La Revolución de Octubre, coincidente con la Primera Guerra, los llevó a creer que su causa no era del todo utópica. La poesía debía contaminarse con la vida, de modo que la vida misma, luego, tuviese algo que ver con la poesía. El surrealismo y su campo magnético, sus ortodoxos y heterodoxos, sus renegados, sus apóstoles, todos contribuyeron menos a organizar una estética, naturalmente, que a impulsar un movimiento de renovación moral en cuya base resplandecía, de un modo bastante maravilloso, esa siempre nueva sustancia que llamaban con mayúsculas, POESÍA.

Juan Calzadilla

Diario para una poesía mínima

ISOMETRIA

La autopista tiende a hacer del paisaje una forma básica. No sólo por la isometría que va tomando sitio frente al parabrisas, fijamente recortada hacia adelante, con su fluida persistencia modular, que escapa por el aire con un chasquido de látigo, sino también, y en primer lugar, por lo que la velocidad uniforme consigue abstraer a ambos lados del automóvil, allí donde la presencia del paisaje se esfuma como alma que lleva el diablo.

URBANIDAD

El perro que, sin dar marcha atrás, intenta cruzar la autopista no está menos confundido respecto a la orientación de su vida que tú. El también tantea y, para revelar la gratitud de su destino, gruñe. Pero tú haces lo propio aunque pudiera entenderse lo contrario del hecho de que el perro encuentra una muerte súbita en tanto que tú, tú revelas que hasta en esto eres un poco más lerdo.

TOCAR MADERA

Tocas madera debajo de la mesa y tus dedos, sin quererlo, rozan una pelambre fina. —Debe ser la piel del diablo —dices. Para comprobarlo bajas la cabeza hasta el reverso de la tabla y observas el sitio donde tus dedos acaban de posar su grima. —Sí, es el demonio —y acaricias su lomo terso.

SIMULTANEAMENTE

A

El tierno gato que sin tomarlo muy a pecho juega con la abeja para la que este zarpazo bajo el cual sucumbe es todo lo serio que te puedes imaginar

B

Estar del mejor ánimo para presenciar cómo en cualquier momento todo se viene a pique sería cuando menos un síntoma de que aún tu optimismo se mantiene a flote

EPITAFIO I

Hablar por último como si no quedase más palabra que la que (incansablemente) ya fue dicha una y otra vez.

Dejar que el grito desterrado de esta boca florecida sirva de anuncio a un golpe de dados que comprueba al fin que ya tapiados debidamente yacemos (como tenía que ser).

EPITAFIO II

Así que demos todo por concluido. Lo que no quiere decir que sea el fin de todo. El fin llega como un soplo al oído sólo para unos pocos elegidos. Y deseamos que por un tiempo más éstos no seamos nosotros para tener la suerte de poder seguir viniendo como hoy, a despediros.

Juan Calzadilla nació en Altagracia de Orituco (Venezuela) en 1931. Investigador de las artes plásticas, crítico y periodista, Calzadilla también pinta y dibuja. Hasta la fecha publicó unos diez libros de poesía; entre ellos, *Dictado por la jauría* (1962), *Ciudadano sin fin* (1970), *Oh Smog* (1978), *Táctica de vigía* (1982) y *Diario para una poesía mínima* (1986). Es jefe de redacción de la revista *Imagen*.

Eugenio Montejo

Cementerio de Vaugirard

CEMENTERIO DE VAUGIRARD

a Teofilo Tortolero

Los muertos que conmigo se fueron a / París vivían en el cementerio Vaugirard. En el recodo de los fríos castaños donde la nieve recoge las cartas que el invierno ha lacrado, recto lugar, gélidas tumbas, nadie, nadie sabrá nunca leer sus epitafios.

Un alba en escarchas de mármol y el helado aguaviento soplando sobre amargas ráfagas, Alba de Vaugirard, rincón donde la / muerte es una explosión interminable. Piedras, / huesos, retama. ¿Quién oía el tintinear de sus pailas a la sagrada hora del café cuando son interminables sus / chácharas? ¿Qué silencio tan hondo allí suplía el cantar de uno solo de sus gallos?

Muertos de sol, de espacios, de sabanas, muertos de estrellas, de pastos, de / vacadas, muertos bajo tierra a caballo.

Los muertos que conmigo se fueron a / París vivían en el cementerio Vaugirard, estéril pabellón de graníticas tapias. ¿Qué queda allí de esa memoria ahora que la última luz se ha / embalsamado? ¿Qué recordarán sus camaradas de sus voces, de sus humildes hábitos?

Alba de Vaugirard, niebla compacta, amistad con que la luna clavetea las / lápidas, ¿qué quedó allí de aquellos huéspedes agradecidos de tanta posada? ¿Qué noticias envían ahora lejanos a los caídos, a los vencidos, a los suicidas / olvidados?

Un alba en escarchas de mármol y el helado aguaviento soplando sobre amargas ráfagas. Oscuro lugar donde la muerte es una explosión interminable sobre recuerdos, átomos, retama. ¿Qué permanece de tanta memoria? ¿Quién llega ahora a oír sus chácharas que el invierno ha lacrado? Nadie, nadie sabrá nunca leer sus epitafios.

PAJAROS

Oigo los pájaros afuera, otros, no los de ayer que ya perdimos, los nuevos silbos inocentes. Y no sé si son pájaros, si alguien que ya no soy los sigue oyendo a media vida bajo el sol de la tierra. Quizás es el deseo de retener su voz / salvaje en la mitad de la estación antes que de los árboles se alejen.

Alguien que he sido o soy, no sé, oye o recuerda, si hay algo real dentro de mí son ellos, más que yo mismo, más que el sol afuera, si es musical la fuerza que hace girar el / mundo, no ha habido nunca sino pájaros, el canto de los pájaros que nos trae y nos lleva.

Eugenio Montejo nació en Venezuela en 1938. Hasta la fecha publicó *Elegos* (1967), *Muerte y memoria* (1972), *Algunas palabras* (1976), *Terredad* (1978) y *Trópico absoluto* (1982). En la actualidad se desempeña como agregado cultural de la embajada venezolana en Portugal.

UCCELLO, HOY 6 DE AGOSTO

En el cuadro de Uccello hay un / caballo que estuvo en Hiroshima. Nadie lo ve cuando se ausenta, cuando sus ojos beben sombra sobre los cascos que se pulverizan.

Uccello lejó un mapa de la guerra arcaico, con armas inocentes. No dibujaba aviones ni torpedos, desconocía los submarinos, su muerte iba del gris al rojo, al verde.

Sólo el caballo en este 6 de agosto está herrado con viejas cicatrices, sólo sus patas llevan en la noche a la desolación del exterminio.

Es un caballo torvo, atado a un árbol, siempre listo en su silla. Uccello lo cubrió con capas de pintura, lo bofró de su siglo, y hoy aguarda en el fondo de la cuadro con los jinetes de Apocalipsis.

HOTEL ANTIGUO

Una mujer a solas se desnuda, pared por medio, en el hotel antiguo de esta ciudad remota donde duermo.

Abren las sedas un rumor disperso que se mezcla al follaje de los helechos en el aire.

Se oyen llaves que giran en un cofre, jadeos ahogados, prendas, la inocencia de gestos solitarios que beben los espejos.

A su tiempo la noche se desnuda y las calles apiladas se doblan en un vasto ropaje con la fatiga de un final de fiesta.

Una mujer a solas tras los muros, unos pasos, un oscuro deseo, hasta mí llega de otro mundo como alguien que he amado y que me / habla desde un ataúd lleno de piedras.

DOS REMBRANDT

Con grumos ocre pudo el viejo / Rembrandt pintar su último rostro. Es un / autorretrato en su final, hecho de encargo para un joven pintor de 34. (El mismo Rembrandt visto en otra / cara).

Puestos cerca esos cuadros muestran en igual pose las dos bocas, unos ojos intensos o vagos, las manos juntas en el aire y el tacto de colores con hondas luces que se rompen en sordos sollozos apagados...

Rembrandt en la vejez, al dibujarse supo ser objetivo. No interfiere en los estragos de su vida, ve lo que fue, no añade, no lamenta. Su alma sólo nos busca por espejo y sin pedirnos saldo se acerca en sus dos rostros, pero quién al mirarlos no se quema?

Carmen Ollé

Noches de adrenalina

TENER 30 AÑOS NO CAMBIA NADA

Tener 30 años no cambia nada salvo aproximarse al ataque cardíaco o al vaciado uterino. Dolencias al margen nuestros intestinos fluyen y cambian del ser a la nada.

He vuelto a despertar en Lima a ser una mujer que va midiendo su talla en las vitrinas como muchas preocupada por el vivén de su culo transparente.

Lima es una ciudad como yo una utopía de mujer. Son millas las que me separan de Lima reducidas a sólo 24 horas de avión como una vida se reduce a una sola crema o a una sola visión del paraíso.

¿Por qué describo este placer agrio al amanecer?

Tengo 30 años (la edad del stress).

Mi vagina se llena de hongos como consecuencia del primer parto.

Este verano se repleta de espaldas tostadas en el Mediterráneo

El color del mar es tan verde como mi lírica verde de bella subdesarrollada.

¿Por qué el psicoanálisis olvida el problema de ser o no ser

gorda / pequeña / imberbe / velluda / transparente raquítica / potona / ojerosa...

Del botín que es la cultura me pregunto por el destino

¿Por qué Genet y no Sarrazine?

o Cohn Bendit / Dutschke / Ulrike

y no las pequeñas militantes que iluminaban mis aburridas clases en la U

ELSA MARGARITA SIRA

Marx aromaba en sus carteras como retamas frescas qué bellas están ahora calladas y marchitas.

No conozco la teoría del reflejo. Fui masoquista a solas gozadora del llanto en el espejo del WC antes que La muerte de la Familia nos diera el alcance

La desnudez de los senos, la obscenidad del sexo, tienen la virtud de operar aquello con lo que de niña, no has podido más que soñar, sin poder hacer nada

Bataille

Margarita Elsa Sira se perdían en la avenida Venezuela y colocaban carteles en la noche sobre paredes musgosas. De día interrumpían las clases de metafísica con rabia y aplaudíamos esos cabellos sudorosos y negros sobre la espalda.

El que más se lava es el que más apesta como los buenos olores son testimonio de una mala conciencia como el grito es la figura de la timidez.

HOTELES de Lima

en ellos la ciudad se pulveriza mediante el silencio inventor de palabras y como la lluvia que ahora cae sobre Menorca son sólo INSTANTES!

Losas empotradas en paredes metálicas sin luz estudiantes —habitaciones inmundas lavabos + amasijo de pelos & residuos de grasa llegan hasta mí para impugnar esta limpieza que me somete maniáticamente.

Despierto y me levanto de un catre viejo estoy inclinada en el WC el culo suspendido he venido del brazo de mi compañero de clase por un solo motivo buscando a Sira a Elsa a Margarita.

La militancia no es una casa vieja del Rimac pobre o hedionda y aquí sin espejos ni tazas de mayólica aguantas las ganas de orinar o revientas.

La impotencia es silenciosa y corta el flujo—

La lluvia cae sobre el espacio abierto del jardín y estás dentro.

Bajo el cobertor

en brazos de la mística

el infeliz muere en la esquina rosada

gritan los pájaros fruteros violados

Dónde está el peso mayor del estar allí, en el estar o en el allí?

En el allí —que sería preferible llamar

un aquí— debo buscar primeramente mi ser?

Bachelard

Pues aquí estás tú HOTELES de madrugada bañador caminando en el azul metálico de una calle desierta regresas y ventoseas en tu lecho y otra vez aquí/ allí = viento/ molotov/ pezuña del poli Margarita Elsa Sira esta frase se cansa de evocarlas.

HAY QUE HUIR DE LOS TECHOS

Hay que huir de los techos

las horas fluyen bajo ellos.

Imposible es habitar una casa sin decorado.

Si se vive ¿es porque se tiene casa o se tienen ganas?

Si se ha de comer tomarás tu cubierto labrado del aparador.

Si se ha de pensar atravesarás la ventana para poder posarte en un panorama adecuado.

Si mascullas, debajo de las sábanas.

Una mosca cae en el vacío doméstico, no sería tan miserable

ni sucia sin un tinglado

y no hay moscas donde no hay vida silenciosa, no hay en el ser de las /moscas

ningún tipo de polvo abstracto.

Asimismo no hay obras puras en el arte pero no te abandones a la luna

los momentos más plácidos suceden como golpes de dados nunca rueda el más alto.

En una impresión sincera se resume un domingo feliz.

Una suerte de arquitectura es poseer un cuerpo completo.

En su nombre se representa el mejor papel dramático:

ningún maquillador lograría tales efectos, tal epicidad ante los tribunales.

Debí volver a casa antes de anochecer pero

me detuve en un hotel para hacer el amor.

Bella palabra hacer = poiesis

se hace un verso el amor y la caca por algo de juego

natural

este hacer no necesita patente

no termina el ente como una jornada diaria.

Esto no le interesa a un experto en balística.

Hoy la acusada es una mujer de 40: la década de la

suspensión del flujo y la leyenda

pues ¿qué sentido tiene a los 80 adelantarse

a la bondad de dios?

En la antecala del odontólogo reviso un Entreviú

"ACTRIZ DRAMATICA INTERPRETA SU MEJOR FILM

EN LA VIDA REAL"

Era aún bella y disparó contra su amante.

La enfermera me da los precios de los dientes

—los dientes han subido —me avisa con firmeza

—¿también los esqueléticos?—

Ahora me costaría un ojo de la cara recomponer mi belleza.

Trataré de no retir lo más que pueda, ¿pero mi destino

depende de una porcelana, de un pobre metal, quizá de

la resina o del acrílico?

Después que me abre la boca y sus marfiles: ¡el portazo!

salpica la polilla.

Otra vez este polvo incontenible de las cosas.

Hay que huir de los techos,

el tiempo se acumula bajo ellos

pero no tanto como el dinero.

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 edición)

Gerardo Gambolini
ATILA Y OTROS POEMAS

Mirtha Defilpo
MATICES

Luis Luchi
JARDIN ZOOLOGICO

Roberto Santoro
INFORME SOBRE SANTORO
(Antología)

Miguel Angel Bustos
DESPEDIDA DE LOS ANGELES
(Antología)

Fernando D'Amen
DAGUERROTIPO EN SEPIA

Graciela Perosis
LA VARITA DEL MAGO

Horacio Salas
ANTOLOGIA PERSONAL

Héctor Miguel Angeli
MATAR A UN HOMBRE

Alberto Vanasco
TODOS LOS POEMAS

Irene Gruss
LA CALMA

Ricardo Zelarrayán
ROÑA CRIOLLA

Hilda Ruiz
BELVEDERE

Raúl González Tuñón
TODOS BAILAN

Héctor Yánover
AJUSTE DE CUENTAS

Helder-Prieto
ANTOLOGIA ROSARINA
EL LAGRIMAL TRIFURCA
LA CACHIMBA

Marta Esviza Garay
CONTRA LA NUCA

Susana Romano
VERDADES COMO CRIPTAS
EL CORAZON CONSTANTE

César Fernández Moreno
CONTRAPUNTO

Abril 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

Ministerio de Accion Social de Córdoba: Artesanías Regionales. Del 4 al 16 en el CCLM.
Luis Bautista Caputo Demarco: Pinturas y grabados. Del 4 al 16 en el CCLM.
Muestra Colectiva de Pintura: 51 artistas. Del 4 al 16 en el CCLM.
Angela Maria Pennuzzi: Pasteles. Del 4 al 16 en el CCLM.
Marta Sozzi-Sara Zayat-Cayetano Fortezza: Pinturas. Del 4 al 16 en el CCLM.
Maggie Atienza: Pinturas y objetos. Del 4 al 16 en el CCLM.
Semana del vino. Artesanías del Instituto Nacional de Vitivinicultura de Mendoza. Del 18 al 30 en el CCLM.
II Muestra de Artes Plásticas de los Profesores de la Escuela Nacional de Bellas Artes "Rogelio Irujia". Del 18 al 30 en el CCLM.
Rita Brañas: Pinturas. Del 18 al 30 en el CCLM.
Julio del Mar: Pinturas. Del 18 al 30 en el CCLM.
Norberto Mariano Levatte: Pinturas. Del 18 al 30 en el CCLM.
Embajada de la India: Una cita con el destino. Fotografías. Del 18 al 30 en el CCLM.
Carlos Regazzoni: Pinturas. Hasta el 16 en SNE.
Jorge Iglesias: Pinturas (hologramas). Del 5 al 16 en SNE.
Fate/Cicero-Ted Bates: 25 años de comunicación publicitaria. Del 6 al 16 en SNE.
Liber Fridman: Rastros y rostros de América. Pinturas. Del 18 al 30 en SNE.
Richard Sturgeon: Pinturas. Del 19 al 30 en SNE.
Embajada de Suecia: Arq. Henrik Aberg, pinturas-dibujos-fotografías y Lucia Briones, Kicken Ericson, Annette Fahesten, Ulla Grytt y Aino Ostergen, muestra de arte textil. Desde el 19 en SNE.
Muestra de Grabados en Carpeta con visita guiada individual. Obras del taller de la Prof. Alicia Díaz Rinaldi. Los martes de 12 a 16 hs. solicitar turno al 803-2798. en el Museo Nac. del Grabado.
Conocimientos sobre grabado. Su origen, su historia, su técnica. Primer viernes de cada mes a las 15 hs. en el Museo Nac. del Grabado.
Florencia Molina Campos: 176 obras. Desde el 7 en el MNBA.
Los Ferrocarriles en el S. XIX: Fotografías originales pertenecientes al museo y al coleccionista Makarius. Desde el 18 en el Museo Histórico Sarmiento.
Testimonio Guarani: 9 oleos. Del 1 al 14 en el MBCA.
Alta Gracia, su historia y tradición: Fotografías. Del 8 al 30 en el MHVL.
Los festejos del centenario 1816-1916. El día 18 a las 20.30 hs. en el MCHI.

Conciertos y Recitales

Orquesta Sinfónica Nacional. Abril 5: director, Daniel Shapiro, solista: Fernando Favero (violin), programa: Obertura para Metales de Carlos Franzetti. Concierto para violín de Jan Sibelius y Sinfonía N° 9 de D. Shostakovich. En el

Auditorio de Belgrano, Virrey Loreto 2348 a las 21 hs.
Orquesta Sinfónica Nacional. Ciclo Obras Maestras del S. XX. Auditorio de Belgrano, Virrey Loreto 2348. Abril 26: director, Bruno D' Astor, solista: Ana Maria Mucciolo (piano), programa: Serenata Concertante de Osias Wilensky. Concierto para piano N° 2 de D. Shostakovich. Tres piezas para Orquesta de Albar Berg. a las 21 hs.
Orquesta Nacional de Música Argentina "Juan de Dios Filiberto". Director titular, Osvaldo Requena. Todos los lunes a las 19 hs en el TNC.
Música de Cámara. Obras de Haendel, Molino, Paganini, Locatelli y Piazzollo. Concierto didáctico ejecutado por M.B. Nuñez de Mori, el día 15 de 19 a 20 hs. en el MBCA.
Grupo Ensemble Antiquus. El día 29 a las 18 hs en el MCY.
Coro de Niños. El día 25 a las 20 hs. en el MCHI.
Gran Concierto extraordinario de la Orquesta Sinfónica Nacional en conmemoración de los 200 años de la Revolución Francesa. Concierto al aire libre organizado conjuntamente por la Secretaría de Cultura de la Nación y la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. Domingo 23 de abril a las 11 hs. en Av. del Libertador y Av. 9 de Julio.

Cursos, Seminarios y Conferencias

Curso General de Historia del Arte. Por el lic. M. Pacheco, en el MNBA.
Curso de Arte Argentino. Por la lic. Marta Laveratto, en el MNBA.
Aprendamos a Dibujar. Curso práctico para adultos entre 20 y 60 años, los viernes de abril y mayo de 15 a 17.30 hs. Desde el 7 en el MNAD. Vacantes limitadas.
Nuestros Parques Nacionales. Por la prof. M.L. Slavazza de Soaje los sábados en el MHVL.
Pantallazos de Historia y distintos momentos de la Moda: Roma, Cristianismo y Edad Media de la Europa Meridional. Abierta la inscripción para junio en el Museo de la Historia del Traje.
Historia comparada del Arte, e Historia del Arte Oriental. De abril a noviembre, días miércoles o jueves de 18.30 a 19.30 hs. en el Museo Histórico Sarmiento.
Historia del Mueble. Por la museóloga Noemi B. Fernández de Orlando, de abril a junio, los martes de 18.30 a 19.30 hs. en el Museo Histórico Sarmiento.
Los comicios en la Argentina. Jornadas organizadas conjuntamente con la U.B.A. Secretaría de Extensión Universitaria, Programa para la tercera edad. Horario: viernes 28 a las 18.30 hs., exposiciones: sábado 29 de 9.30 a 11 y de 13.30 a 17 hs., talleres de reflexión. Sede: Aula Magna de la Facultad de Medicina. Informes en el Museo Roca.
Enseñanza de la Filosofía. Jornadas organizadas por la Fundación para el Estudio del Pensamiento Argentino e Iberoamericano. Los días 14 y 15 de 8 a 18 hs. en el Museo Roca.
Comunidad e Historia. Seminario con la

participación de talleristas de la Dirección Nacional del Libro, del Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires e investigadores de diversos centros especializados. Horario: jueves 20 a las 18.30 hs. exposición; viernes 21 de 9.30 a 12 hs. trabajos prácticos. Informes en el Museo Roca.

Computadoras ¿Automatismo o Autenticidad? Conferencia a cargo del ing. Horacio Reggini (autor de numerosos libros e introductor del lenguaje logo en la ciencia, la ingeniería y la educación). El día 27 a las 18.30 hs. en el Museo Roca.

Escultura en la Argentina. Curso a cargo de la prof. Catalina Lago los días 12, 19 y 26 de abril y 3 de mayo de 19 a 20.30 hs. en el MCY.

Segundo Seminario abierto de Feminismo Filosófico. El día martes 18 a las 18.30 hs. en el Museo Roca.

La Argentina en el cuento. Curso a cargo del prof. en letras Omar Borre, coordina. Clara Fernández Moreno. Los días 6, 13, 20 y 27 de abril y 4, 11 y 18 de mayo a las 19 hs. en el MCRR.
La Novela: El cómo de su crítica y su lectura, introducción. Curso a cargo de la prof. Ana Lía Amores. Los días 17 y 24 de 19 a 20 hs. Prosección del temario en ciclos siguientes hasta el mes de noviembre. Inscripción de 12 a 13 y de 14.30 a 18.30 hs. Vacantes limitadas. En el MCRR.

Las estrategias de reproducción de los sectores populares frente a la crisis. Aspectos teóricos y metodológicos. Ciclo de conferencias, expone: Susana Hintze los días 18 y 25 de 18 a 20 hs. en INA.

Primer Concurso de Fotografía Antropológica. Tema: Las fiestas populares en la Argentina. Informes de lunes a viernes de 11 a 19 hs. en 3 de Febrero 1378 - 1 piso. Tel.: 782-7251

Presentación del libro de la Dra. Ana Chapman. "El fin de un mundo" en la Feria Internacional del Libro, el día 18 a las 20 hs.
Presentación del libro de Federico Muñoz Cabrera. "Fe, Amor y Optimismo", el día 18 a las 19 hs. en el Museo Histórico Sarmiento.

Homenaje a Juan Nieto, el día 7 a las 11 hs. en el MHVL.

Integración Latinoamericana. Con motivo del Día de las Américas a cargo de la Junta de Estudios Históricos de Tucumán, el día 11 a las 20.30 hs. en el MCHI.

Talleres

Taller de Texturas. (mayo-junio) A cargo de la prof. Clarisa Cassiau, los miércoles de 15 a 16.30 hs. los niños de 9 a 12 años; y de 17 a 18.30 hs. los niños de 7 a 8 años. Inscripción hasta el 28 de abril en el MCY.

Taller de Titeres. (confección y puesta en escena) A cargo de la prof. Clarisa Cassiau, los jueves de 15 a 16.30 hs. los niños de 7 a 8 años; y de 17 a 18.30 hs. los niños de 9 a 12 años. Inscripción hasta el 28 de abril en el MCY.

Taller literario para niños "Abra Cadabra". Por Nelly di Lella, los miércoles de 15 a 16.30 hs. niños de 10 a 11 años y de 17 a 18.30 hs. niños de 8 a 9 años. en el MCY.

Taller de Expresión Plástica. A cargo de la prof. María José Ríos. De abril a noviembre en el Museo Histórico Sarmiento.

Taller infantil de Danzas. "El ritmo negro en Alta Gracia", para niños de 6 a 9 y 10 a 13 años, de abril a julio, los sábados a las 15 hs. en el MHVL.

Taller: Determinantes estructurales y pobreza urbana. Coordinadores: Fernando Jaime, Carlos Gonzalez Villar y Lila Sintés de la U.N. de Misiones. El 27 de 15 a 19.30 hs. en el INA.

II Taller infantil de Pintura: "Aquellos patios de ayer". Los domingos 2, 9, 16, 23 y 30 de 10 a 12 hs. en el MCHI, Tucumán.

Cine y Audiovisuales

La Pintura en Francia (S. XIII al XX). Ciclo de documentales los sábados y domingos a las 16 hs. en el MNAD.

Estancia Jesuítica de Alta Gracia. Documental de martes a domingo de 9 a 19 hs. en el MHVL.

Ciclo de cine alemán relacionado con la literatura, con el apoyo del Instituto Goethe, en el MNBA.

Teatro y Danza

Madre Coraje. De Bertolt Brecht. Adaptación: Robert Sturua con la colaboración de Roberto Cossa. Con Cipe Lincovsky, Soledad Silveyra, Alfredo Zemra y elenco. Asistencia de dirección: Ricardo Raconto y Karin Sörvik; director repositor: Alfredo Zemra; puesta en escena y dirección general: Robert Sturua. Funciones: jueves a domingos a las 20.00 hs. en el TNC.

Oz. De Marco Baliani. Intérpretes: Grupo la Galera Encantada: Héctor Presa, Daniel Ceriotti, Gaby Lerner, Nora Ducó, Enrique Federman, Mabel Rosati y Luciano Caseaux; escenografía y vestuario: Silvia Coppello; música: Pedro Aznar; asistentes de dirección: Adriana Oklander y Tanny Giser; dirección: Marco Baliani.

Coproducción entre: Teatro Nacional Cervantes, Grupo Ruotalibera (Roma), Grupo La Galera Encantada y CELCIT Argentina. Estreno el 1º de Abril. Funciones: jueves a domingos a las 17 hs., funciones especiales para colegios. En el TNC.

Historia del Teatro. Creado e interpretado por El Clú del Claún. Dirección general: Juan Carlos Gené. Auspicio: CELCIT Argentina. Próximo Estreno. Sala Argentina en el TNC.

Tangos del futuro. (de Viloldo al 2000). Espectáculo coreográfico del grupo Ciclos. Música de Arolas, De Caro, Filiberto, Piazzolla, Salgán, Villoldo, etc. Coreografía y dirección general: Alicia Orlando. Primera temporada en Buenos Aires después de exitosas actuaciones en Africa y Centroamérica. Funciones: sábados 20.30 hs. domingos 18.30 hs. Estudiantes y jubilados 50% de descuento. En TDLR.

Zoolo para niños. Teatro para niños de Luis Oliveto. Funciones: sábados 17 hs. en las plazas de La Boca, domingos 16 hs. en el TDLR. Entrada libre y gratuita.

Tangos, Poesías y Humor. Por Walter Yonsky. Funciones: viernes 19.15 hs. Entrada libre en el INET.



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. Hon. 753, Capital Federal. lunes a viernes de 10 a 21 hs.; sábados de 10.30 a 21 hs.; 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 y de 15 a 19 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. Tajamar 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.

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

Museo de la Historia del Traje, Chile 832, Capital Federal. Informes de lunes a viernes. Tel.: 30-8427.

MBCA, Museo y Biblioteca de la Casa del Acuerdo de San Nicolás. Calle de La Nación 143, San Nicolás, Bs. As. Martes a viernes de 15 a 19 hs. Sábados 9 a 13 y 17 a 21 hs. Tel.: (0461) 21452.

MCHI, Museo Casa Histórica de la

Independencia. Congreso 141, San Miguel de Tucumán, Tucumán. Tel.: (081) 31086.

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 miércoles y viernes de 11 a 16 hs.

Dossier Raymond Carver Poeta

La temprana muerte de Raymond Carver, a principios de agosto del año pasado, cuando había cumplido apenas los cincuenta, clausuró la obra narrativa más contundente surgida en las dos últimas décadas en la narrativa norteamericana.

Heredero de la concisión de Hemingway, Carver la lleva al extremo, esquivando todo floreo intelectual o esteticista, pero empleando una técnica depurada y difícil. Los críticos bautizaron a ese estilo como "minimalista" y emplearon la palabra para denominar a una serie de autores, todos y cada uno de los cuales protestaron contra el etiquetamiento, incluido el propio Carver.

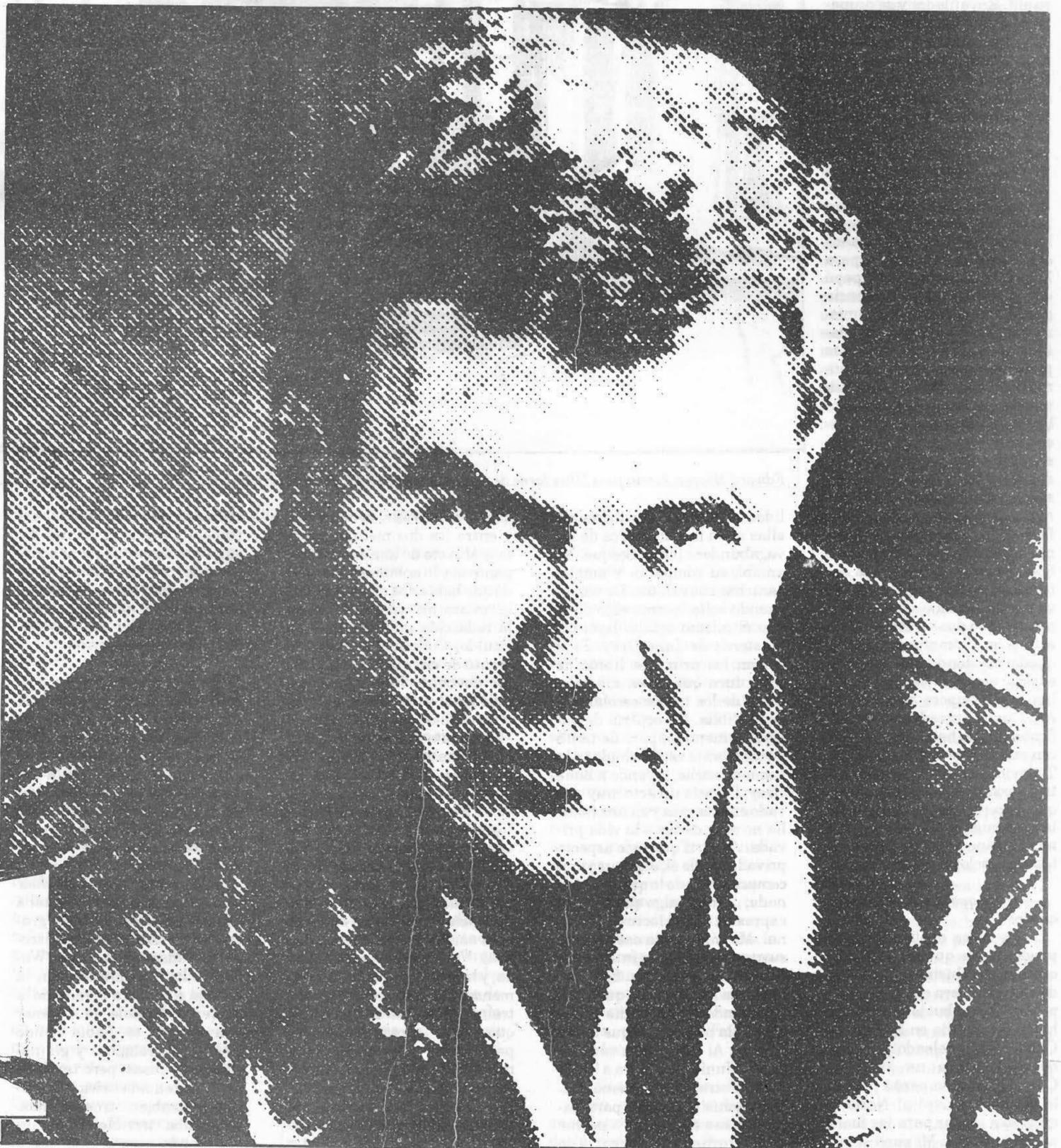
El adjetivo podría servir, sin embargo, para nombrar algo del orden de la falta de efusión, de "maximalismo", tanto como para designar la importancia de un momento -mínimo- de epifanía en la vida de los personajes de Carver, gente desocupada que sigue tratando de amar y vivir en moteles solitarios, carreteras y bares nocturnos.

"No me interesan los poemas bien hechos -escribió-. Al verlos mi tentación es decir: Ah, pero no es más que poesía. Yo busco algo distinto, algo más que un buen poema" La mención de la poesía en este narrador no es casual: por un lado, porque siempre puso en un pie de igualdad su interés por la poesía y por la narración; por otro, porque en la poesía tenía que encontrar -y encontraba, como Joyce- un modelo de condensación, exactitud, y peso verbal. Esa pasión menos conocida de Carver, es la que releva este dossier.

Elvio Gandolfo
y Daniel Samoilovich



Edward Hopper



Raymond Carver: "El feroz placer de escribir"

"Carver es un hombre grandote, que usa ropa simple, camisas de franela, pantalones de trabajo o jeans. Aparentemente vive y se viste igual que los protagonistas de sus relatos. Para alguien de su estatura, tiene una voz notablemente baja e indistinta: a cada ratito hay que agacharse y acercarse para entender lo que dice, preguntándole el irritante: *¿Cómo, cómo?*", dicen Mona Simpson y Lewis Buzbee, autores de este reportaje, originalmente publicado en la *Paris Review* en 1983.

Traducción de
Mirta Rosenberg

Cómo fue su infancia y qué lo hizo empezar a escribir?

—Crecí en una pequeña ciudad del este de Washington, en un lugar llamado Yakima. Mi papá trabajaba en un aserradero allí. Era afilador y se ocupaba de cuidar las sierras utilizadas para cortar los troncos. Mi madre trabajaba como vendedora o camarera o si no, se quedaba en casa, pero nunca conservaba un trabajo durante mucho tiempo. Recuerdo conversaciones referidas a sus "nervios". En el armario que estaba debajo de la cocina, mi madre guardaba un "remedio para los nervios" de venta libre, y solía tomar un par de cucharadas cada mañana. El remedio para los nervios que usaba mi papá era el whisky. Con frecuencia guardaba su botella en el mismo armario, o afuera, en la leñera. Recuerdo que una vez probé un trago y me pareció horrible; me pregunté cómo era posible que alguien pudiera beber eso. Nos mudábamos mucho cuando yo era chico, pero siempre a otra casa pequeña de dos dormitorios. La primera casa que recuerdo, en Yakima, tenía un baño afuera. Esto fue a fines de la década del '40. Yo tenía entonces ocho o diez años. Solía esperar en la parada del ómnibus a mi padre cuando volvía del trabajo. Pero más o menos cada dos semanas, él no estaba en el ómnibus. Yo solía quedarme dando vueltas para esperar el siguiente, pero ya sabía que tampoco vendría en ése. Cuando sucedía eso, significaba que se había ido a beber con sus amigos del aserradero. Todavía recuerdo el sentimiento de condena y desesperanza que se cernía sobre la mesa de la cena cuando mi madre, yo y mi hermano más chico nos sentábamos solos a comer.

—¿Pero qué le hizo desear escribir?

—La única explicación que puedo dar es que mi papá me contaba muchísimas historias de cuando él era chico, y de su papá y de su abuelo. Su abuelo había combatido en la Guerra Civil. ¡Había peleado para los dos lados! Era un vendido. Cuando el Sur empezó a perder la guerra, se pasó al Norte y empezó a luchar para las fuerzas de la Unión. Mi papá se re-

ía cuando contaba la historia. No veía nada malo en ella, y creo que yo tampoco. De todas maneras, era mi papá quien solía contarme historias, en rea-

casa. Un poco más tarde empecé a cazar patos y gansos y presas chicas. Eso es lo que me excitaba en esa época, cazar y pescar. Eso es lo que dejó una marca en mi vida emocional, y sobre eso era que deseaba escribir. Mi cuota de lectura, en esos días, aparte de alguna ocasional novela histórica o una novela de misterio de Mickey Spillane, consistía en *Sports Afield* y *Outdoor Life*, y *Field & Streams*. Escribí algo bastante largo acerca del pez que se escapó o del pez que atrapé, una cosa o la otra, y le pregunté a mi madre si me lo pasaría a máquina. Ella no sabía escribir a máquina, pero fue y alquiló una má-

llegó una carta del Instituto Palmer diciéndome que si les pagaba todo, todavía podía obtener el certificado. Esto me pareció más que justo. De algún modo convencí a mis padres de que pagaran el resto del dinero, y en su momento conseguí el certificado, que colgué en la pared de mi cuarto. Pero mientras estuve en la escuela secundaria se supuso que me graduaría y que después iría a trabajar al aserradero. Durante mucho tiempo había querido hacer las mismas clases de trabajo que hacía mi papá. El le iba a pedir al capataz que me diera empleo después de que me graduara. Así que trabajé allí durante

latín. ¡Latín! Ella intentó ir a la universidad durante aquellos primeros años, pero todo era demasiado duro; era imposible hacerlo y criar una familia y estar todo el tiempo en la ruina, además. Me refiero literalmente a estar en la ruina. La familia de ella no tenía dinero. Ella había asistido a la escuela con una beca. Su madre me odiaba y todavía me odia. Se suponía que mi esposa iría a la universidad de Washington a estudiar derecho con otra beca después de graduarse. En cambio, yo la dejé embarazada, y nos casamos y empezamos nuestra vida en común. Ella tenía diecisiete años cuando nació nuestro primer hijo, dieciocho cuando nació el segundo. ¿Qué más puedo decir? No tuvimos juventud. Nos encontramos desempeñando papeles que no sabíamos cómo interpretar. Pero lo hicimos lo mejor que pudimos. Y mejor, me parece. Finalmente, ella se graduó en la estatal de San José doce o catorce años después de que nos casamos.

—¿Usted escribía durante esos primeros años difíciles?

—Trabajaba durante la noche e iba a clase de día. Siempre estábamos trabajando. Ella trabajaba y trataba de criar a los chicos y de atender la casa. Trabajaba para la compañía telefónica. Los chicos tenían una *babysitter* durante el día. Finalmente, me gradué en el Humboldt State College y pusimos todo dentro del auto y en uno de esos portaequipajes sobre el techo y nos fuimos a la ciudad de Iowa. Un profesor llamado Dick Day me había hablado del Taller de Escritores de Iowa. Day había enviado un relato y tres o cuatro poemas míos a Don Justice, quien fue responsable de que se me otorgara una beca de quinientos dólares en Iowa.

—¿Quinientos dólares?

—Eso es todo lo que tenían. Eso dijeron. En ese momento parecía mucho. Pero no terminé en Iowa. Me ofrecieron más dinero para que me quedara otro año, pero no podíamos hacerlo. Yo trabajaba en la biblioteca por uno o dos dólares la hora, y mi esposa trabajaba como camarera. Me llevaría un año más graduarme, y no nos lo podíamos permitir. Así que volvimos a California. Esta vez, a Sacramento. Encontré trabajo como cuidador nocturno en el Hospital de Caridad. Conservé el trabajo durante tres años. Sólo tenía que trabajar tres horas por noche, pero me pagaban por ocho. Había cierta cantidad de trabajo por hacer, pero una vez terminado, me podía ir a casa o hacer lo que quisiera. Los primeros dos años me iba a casa, y estaba en la cama a una hora razonable, y así podía levantarme a la mañana y escribir. Los chicos estaban con la *babysitter* y mi esposa se iba a trabajar —un empleo de vendedora a domicilio. Yo tenía todo el día ante mí. Todo anduvo bien por un tiempo. Después empecé a beber en vez de ir a casa



Edward Hopper: boceto para "Una tarde de verano en Cape Cod", 1939. (21,5 x 28 cm.).

lidad anécdotas, no había en ellas nada moral, acerca de los vagabundeos por el bosque. Yo amaba su compañía y amaba escuchar sus relatos. De vez en cuando solía leerme algo de lo que él mismo estaba leyendo. Westerns de Zane Grey. Esos fueron los primeros libros de tapa dura que vi en mi vida, fuera de los textos escolares y de la Biblia. No ocurría demasiado a menudo, pero de tanto en tanto solía verlo echado en la cama de noche, leyendo a Zane Grey. Parecía un acto muy privado en una casa y en una familia no muy dadas a la vida privada. Advertí que este aspecto privado era de él, algo que yo no comprendía y de lo que no sabía nada, pero era algo que hallaba expresión en esa lectura ocasional. Me interesaba ese aspecto suyo, y también me interesaba la acción en sí misma. Solía pedirle que me leyera lo que estaba leyendo, y él accedía y leía algo de la página a la que había llegado. Al cabo de un rato me decía: "Junior, vé ahora a hacer alguna otra cosa". Bueno, había muchísimas cosas para hacer. En esa época, iba a pescar en el arroyo que estaba cerca de

quina de escribir, bendita sea, y entre los dos mecanografiábamos el texto de una manera espantosa y lo enviamos. Recuerdo que había dos direcciones en la revista, así que lo enviamos a la redacción más próxima, en Boulde, Colorado, al departamento de circulación. La pieza fue devuelta finalmente, pero todo estaba bien. Ese manuscrito había salido al mundo —había estado por ahí. Alguien más lo había leído además de mi madre, o eso era lo que yo esperaba. Después vi un anuncio en el *Writer's Digest*. Era la fotografía de un hombre, obviamente un autor de éxito, que publicaba algo llamado el Instituto Palmer de Autores. Eso me pareció justamente lo que me hacía falta. Había en juego algo así como una cuota mensual. Veinte dólares de entrada, y luego diez o quince dólares mensuales durante tres años o treinta años, una de dos. Había que pagar cuotas semanales para recibir respuestas personales. Hice eso durante varios meses. Después, tal vez me haya aburrido, dejé de hacer el trabajo. Mis padres dejaron de hacer los pagos. Muy pronto

unos seis meses. Pero odiaba el trabajo y desde el primer día supe que no quería hacer eso el resto de mi vida. Trabajé lo suficiente como para ahorrar dinero para un auto, para comprar un poco de ropa, y así pude mudarme y casarme.

De alguna manera, y por alguna razón, fue usted a la universidad. ¿Fue su esposa quien deseaba que fuera usted a la universidad? ¿Lo estimuló en ese sentido? ¿Era ella la que deseaba ir a la universidad y eso fue lo que lo motivó? ¿Qué edad tenía usted en ese momento? También ella debe haber sido bastante joven.

—Yo tenía dieciocho años. Ella tenía dieciséis y estaba embarazada, y acababa de graduarse en una escuela episcopal privada para chicas de Walla Walla, Washington. En la escuela ella había aprendido la manera adecuada de sostener una taza de té, había tenido instrucción religiosa y gimnasia y esas cosas, pero también había aprendido física y literatura y también otros idiomas. Yo estaba terriblemente impresionado porque ella sabía

cuando salía del trabajo. A todo esto, sería 1967 o 1968.

—¿Cuándo fue publicado por primera vez?

—Antes de graduarme en Humboldt, Arcata, California. Un día me aceptaron un relato en una revista y un poema en otra. ¡Fue un día increíble! Tal vez uno de los mejores días de mi vida. Mi esposa y yo fuimos por toda la ciudad mostrando las cartas de aceptación a nuestros amigos. Eso dio a nuestras vidas un grado de confirmación que necesitábamos mucho.

—¿Cuál fue el primer relato que publicó? ¿Y el primer poema?

—Fue un relato llamado "Pastoral", y apareció en *Western Humanities Review*. Es una buena revista literaria, que aún publica la universidad de Utah. No me pagaron nada por el relato, pero eso no importaba. En cuanto al primer poema, se llamaba "El anillo de bronce", y apareció en una revista de Arizona que ya no existe, llamada *Targets*. En el mismo número había un poema de Charles Bukowski, y me encantó estar con él en la misma revista. En esa época, él era para mí una especie de héroe.

Podría hablar un poco más de la bebida? Hay muchos escritores que, sin ser alcohólicos, beben mucho.

—Probablemente no mucho más que cualquier otro grupo de profesionales. Si lo investigan un poco, se sorprendería. Por supuesto, hay cierta mitología con el asunto de la bebida, pero yo nunca entré en eso. Mi tema era la bebida misma. Supongo que empecé a beber mucho después de darme cuenta de que las cosas que más deseaba en la vida para mí y mi escritura, y para mi esposa y mis hijos, no iban a suceder. Es extraño. Uno nunca empieza en la vida con la intención de estar en la ruina o ser alcohólico o farsante o ladrón. O mentiroso.

—¿Y usted fue todas esas cosas?

—Sí. Pero ya no. Oh, miento de tanto en tanto, como todo el mundo.

—¿Cuánto hace que dejó de beber?

—El dos de junio de 1977. Si quiere que le diga la verdad, estoy más orgulloso de eso, de haber dejado de beber, que de cualquier otra cosa que haya hecho en la vida. Soy un alcohólico recuperado. Siempre seré un alcohólico, pero ya no soy un alcohólico practicante.

—¿Hasta qué punto era grave su alcoholismo?

—Es muy penoso pensar en algunas de las cosas que ocurrieron. Convertía en un páramo cualquier cosa que tocaba. Pero puedo agregar que hacia el final ya no quedaba demasiado, de todas maneras. Pero, ¿cosas específicas? Digamos que, de tanto en tanto, había cuestiones con la policía, la brigada de emergencia y las cortes judiciales.

—¿Cómo dejó de beber? ¿Qué fue lo que le permitió hacerlo?

—El último año que bebí, 1977, estuve dos veces en un centro de recuperación, y pasé unos pocos días en un lugar llama-

mado DeWitt, cerca de San José, California. DeWitt solía ser, de manera apropiada, un hospital para los dementes criminales. Hacia el final de mi etapa de bebida yo estaba completamente fuera de control y muy grave. Desmayos, todo eso —el punto en que uno ya no puede recordar nada de lo que dijo o hizo durante cierto período de tiempo. Uno puede conducir un auto, dar una charla, una clase, arreglar una pierna fracturada, irse a la cama con alguien y no recordar nada de todo eso más tarde. Es como si uno estuviera con piloto automático. Tengo una imagen de mí mismo sentado en el living de mi casa con un vaso de whisky en la mano y la cabeza vendada como producto de una caída. ¡Pura locura! Dos semanas más tarde estaba otra vez en un centro de recuperación, esta vez en un sitio llamado Duffy's, en Calistoga, California, allá en el país del vino. Estuve dos veces en Duffy's; en ese sitio llamado

estoy escribiendo, paso gran cantidad de horas ante mi escritorio, diez o doce o quince horas, día tras día. Amo eso, cuando ocurre. Gran parte de ese tiempo, seguro, está dedicado a revisar y reescribir. No hay nada que me guste más que tomar un relato que he tenido en casa por un tiempo y volver a trabajarlo. Lo mismo ocurre con los poemas. No tengo ninguna urgencia para mandar algo afuera enseguida de haberlo escrito; a veces lo conservo en la casa durante meses haciéndole esto o aquello, agregando o quitando. No me lleva tanto tiempo hacer la primera versión de un relato, usualmente eso sale en una sola sesión, pero me lleva bastante hacer las diversas versiones. A veces hago veinte o treinta versiones de un relato. Nunca menos de diez o doce. Es instructivo y estimulante leer los primeros borradores de los grandes escritores. Pienso en las fotografías de las galerías de Tolstoi, para nombrar a un

mer borrador. Ahí se trata de consignar el bosquejo, el sostén del relato. Después, en las revisiones siguientes me ocupo del resto. Cuando termino la versión manuscrita, mecanografo una segunda versión y de ahí parto. Siempre me parece diferente, mejor, por supuesto, si está mecanografiada. Cuando estoy escribiendo a máquina la primera versión, empiezo a reescribir y a agregar y quitar un poco. El verdadero trabajo viene después, cuando ya he hecho tres o cuatro versiones. Lo mismo ocurre con los poemas, aunque los poemas pueden tener cuarenta o cincuenta versiones. Donald Hall me dijo que a veces escribe cien versiones de sus poemas. ¿Se imagina eso?

—¿Pasó alguna vez por una etapa en la que no tuviera que ganarse la vida?

—Una vez, durante un año. Fue un año muy importante para mí. Escribí casi todas los relatos de *Will You Please Be*

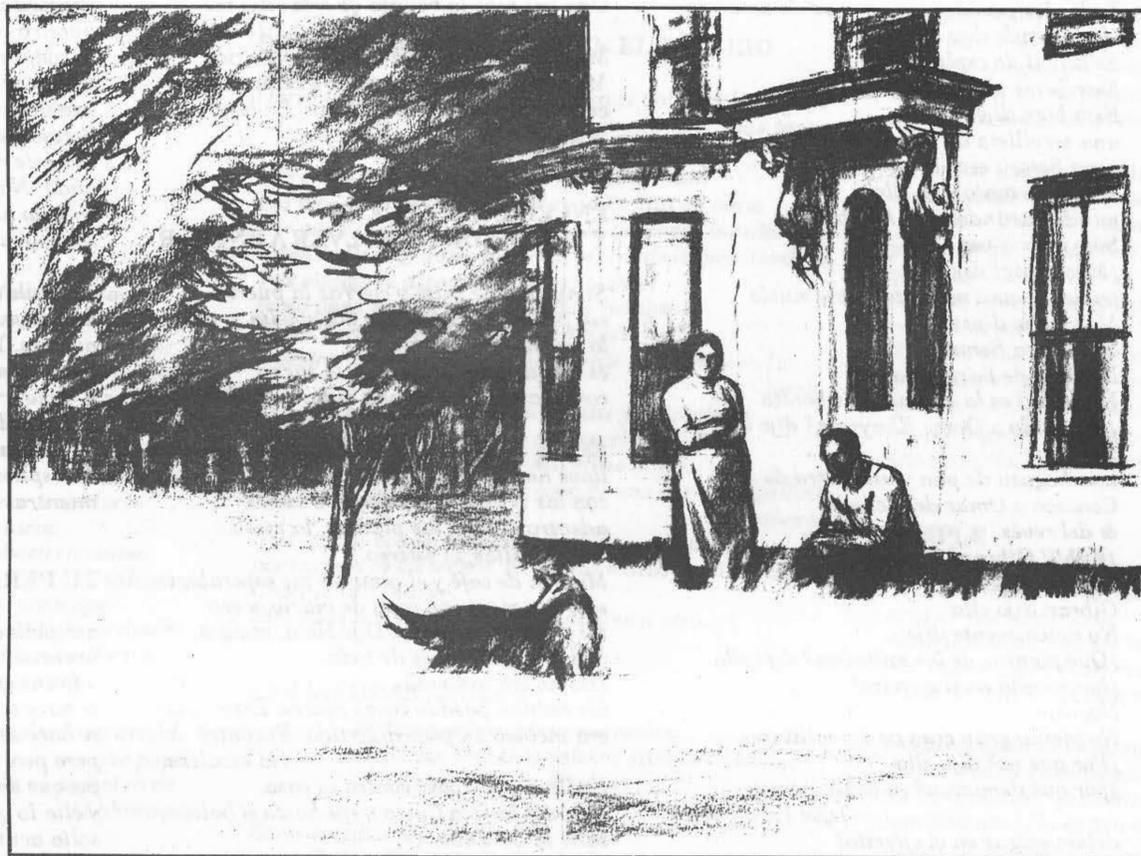
Por eso me gusta despertarme temprano. En la época en que bebía solía dormir hasta el mediodía y en general me despertaba horriblemente.

—¿Lamenta muchas de las cosas que ocurrieron antes, cuando sus cosas andaban tan mal?

—No puedo cambiar nada ahora. No puedo permitirme lamentar nada. Esa vida ya no existe, y no puedo lamentar que haya pasado. Tengo que vivir en el presente. Esa vida ya no existe... Me resulta tan remota como si le hubiera ocurrido a alguien acerca de quien leí en alguna novela del siglo diecinueve. No paso en el pasado más de cinco minutos por mes. El pasado es verdaderamente un país extranjero, y hacen cosas diferentes allí. Las cosas pasan. De veras siento que he tenido dos vidas diferentes.

Puede hablar un poco acerca de influencias literarias, o al menos nombrar a algunos escritores a los que admira?

—Uno es Ernest Hemingway. Sus primeros relatos. "El río de dos corazones", "Gato en la lluvia", muchos más. Chejov. Creo que es el escritor cuya obra más admiro. ¿Pero a quién no le gusta Chejov? Hablo de sus relatos, no de las piezas teatrales. Sus obras de teatro son demasiado lentas para mí. Tolstoi. Cualquiera de sus relatos, *nouvelles*, y *Anna Karenina*. No *La guerra y la paz*. Demasiado lenta. Pero *La muerte de Ivan Ilyich*, *Amo y hombre*, "¿Cuánta tierra necesita un hombre?" es el mejor Tolstoi. Issac Babel, Flannery O'Connor, Frank O'Connor. *Dublinenses*, de James Joyce. John Cheever. *Madame Bovary*. El año pasado releí ese libro, junto con una nueva traducción de las cartas que Flaubert escribió mientras componía —no hay otra palabra para decirlo— *Madame Bovary*. Conrad. *Updike en Too Far to Go*. Y hay maravillosos escritores con los que me he topado en los últimos años, como Tobias Wolff. Su libro de relatos, *In the Garden of the North American Martyrs*, es simplemente maravilloso. Max Schott. Bobbie Ann Mason. ¿La mencioné? Bien, si lo dice, vale la pena mencionarla dos veces. Harold Pinter. V. S. Pritchett. Hace años leí algo en una carta de Chejov que me impresionó. Era un consejo a uno de sus muchos corresponsales, y decía algo así: "Amigo, no tienes que escribir acerca de personas extraordinarias que hacen cosas memorables y extraordinarias". (Entiéndase que en ese momento yo estaba estudiando y leía obras acerca de príncipes y duques y la caída de los reinos. Búsquedas y esfuerzos, grandes empresas destinadas a establecer a los héroes en sus lugares apropiados. Novelas con héroes más grandes que la vida.) Pero el hecho de leer lo que Chejov tenía para decir en esa carta, y también en otras, y leer sus relatos, me hizo ver las cosas de manera diferente. Al poco tiempo leí varios relatos y una obra de teatro de Máximo Gorki, y él simplemente reforzaba con su trabajo lo que decía Chejov. Richard Ford es otro buen escritor. Es fundamentalmente novelista, pero también ha escrito relatos y ensayos. Es un amigo. Tengo muchos amigos. (Sigue en pág. 18)



Edward Hopper: estudio para "Una tarde de verano en Cape Cod", 1939. (38,5 x 56,2 cm.).

DeWitt, en San José, y en un hospital de San Francisco, todo ello en el transcurso de doce meses. Creo que eso era estar bastante mal. Me estaba muriendo, lisa y llanamente, y no exagero.

—¿Cómo son sus hábitos de escritura? ¿Todo el tiempo está trabajando en algún relato?

—Cuando escribo, escribo todos los días. Es muy bueno cuando ocurre. Un día se continúa con el anterior. A veces ni siquiera sé qué día de la semana es. "La rueda de paletas de los días" lo ha llamado John Ashbery. Cuando no estoy escribiendo, como ahora, que estoy atado a los deberes de la enseñanza como durante el último tiempo, es como si jamás hubiera escrito una palabra o como si jamás hubiera tenido algún deseo de escribir. Caigo en malos hábitos. Me acuesto muy tarde y duermo demasiado. Pero está bien. He aprendido a ser paciente y a darme tiempo. Tuve que aprenderlo hace mucho. Paciencia. Si creyera en los signos, supongo que el mío sería el de la tortuga. Es lento por acoso. Pero cuando

escritor a quien le gustaba revisar. Quiero decir, no sé si le gustaba o no, pero hacía muchas revisiones. Estaba siempre corrigiendo, hasta que llegaba el momento de las pruebas de página. Escribió ocho veces *La guerra y la paz* y todavía hizo correcciones en las galerías. Cosas así deben estimular a todos los escritores cuyas primeras versiones son espantosas, como en mi caso.

Describa lo que ocurre cuando escribe un relato.

—Escribo rápidamente el primer borrador, como dije. En general, manuscrito. Simplemente, lleno las páginas tan rápido como puedo. En algunos casos, uso una especie de taquigrafía personal, notas de lo que haré más tarde, cuando vuelva al relato. A veces tengo que dejar algunas escenas inconclusas, incluso no escritas; son esas las escenas que requerirán más tarde un metodoso cuidado. Quiero decir, todo requiere un metodoso cuidado, pero dejo algunas escenas para la segunda o tercera versión, porque hacerlas bien me lleva demasiado tiempo en el pri-

Quiet, Please? en el transcurso de ese año. Fue en 1970 o 1971. Yo estaba trabajando para una firma editora de libros de texto en Palo Alto. Era mi primer trabajo intelectual, justo después de haber trabajado como cuidador en el hospital de Sacramento. Había estado silenciosamente trabajando allí como editor cuando la compañía, que se llamaba SRA, decidió emprender una reorganización importante. Yo pensaba irme, estaba escribiendo mi carta de renuncia, cuando de repente... me despidieron. Todo ocurrió de una manera maravillosa. ¡Ese fin de semana invitamos a todos nuestros amigos a celebrar el despido! No tuve que trabajar durante un año. Recurrí a la asignación de desempleo y tenía mi indemnización. Y fue durante ese período que mi esposa se graduó. Fue todo un hito, esa época. Fue una buena época.

—¿Es usted religioso?

—No, pero tengo que creer en milagros y en la posibilidad de la resurrección. Sin duda. Cada día que me despierto, estoy contento de despertarme.

Cronología

Raymond Carver nació en Clatskanie (Oregon) el 25 de mayo de 1938. Según él mismo recuerda, Cleve —su padre— trabajaba en cualquier cosa y pasaba parte del tiempo borracho. Su madre, además de las tareas del hogar, se ocupaba en pequeños empleos temporarios que abandonaba obligada por el vagabundeo al que Cleve sometía a la familia en procura de mejores condiciones de vida. Hacia fines de la década del cuarenta, los Carver se instalan en Yakima, pequeña población en el estado de Washington. Allí Raymond comienza a escribir, al tiempo que alterna su vida escolar con frecuentes excursiones de pesca y de caza. Luego de un comienzo en la literatura —que comprende un curso por correspondencia y cuentos en los que se refleja la vida al aire libre y sus placeres—, el joven Carver, de dieciocho años, se casa en 1956 con Maryann Burk, dos años menor que él. Un año más tarde nace el primer hijo y, poco después de éste, el segundo. La nueva familia de Raymond Carver reproduce el vagabundeo de Cleve, viajando incesantemente de un lugar a otro y cambiando con demasiada frecuencia de trabajo. Carver comienza a beber y se producen una serie de peleas y reconciliaciones que terminarán en un posterior divorcio. En 1958 Carver comienza a tomar clases de escritura con el narrador John Gardner. Al mismo tiempo trabaja como bibliotecario y sereno de hospital. Obtiene una beca que le permite seguir cursos en la Humboldt State University y, entre 1963 y 1964, en la University of Iowa. Paralelamente comienza a publicar poemas y narraciones en pequeñas revistas y periódicos hasta que en 1976 su libro de relatos *Por favor quieres quedarte quieta, por favor*, atrae la atención del público y de la crítica. Al mismo tiempo, al borde de la muerte, Carver se interna por cuarta vez consecutiva para intentar desintoxicarse y terminar con la bebida. Lo logra un año más tarde, al conocer a Tess Gallagher, narradora y poeta, que habría de ser su última compañera. En 1981 Carver publicó el volumen de relatos *¿De qué hablamos cuando hablamos de amor?*; en 1983, *Catedral*, quizá su mejor libro. En 1984 reunió, bajo el título de *Fuegos*, una miscelánea de ensayos, poemas y narraciones. Su poesía se encuentra reunida en *Donde el agua se junta con otra agua* (1985) y en *Ultramarina* (1986). Instalado gracias a una beca en Port Angeles (Washington) y en Syracuse (New York), Carver vivió en ambas residencias con su mujer hasta su muerte, ocurrida en 1988.

Sus tres libros de narrativa están traducidos al castellano y han sido publicados por la editorial española Anagrama; su poesía, en cambio, no había sido traducida al castellano hasta el presente. Los poemas proceden de los dos volúmenes antes citados; excepto el último, *Lotería*, publicado en el *New Yorker* poco después de la muerte de Carver.

PARA SEMRA, CON VIGOR MARCIAL

¿Cuánto ganan los escritores? dijo ella
a boca de jarro
nunca antes había conocido
a un escritor
No mucho dije
tienen que hacer otras cosas para vivir
¿Cómo qué? dijo ella
Como trabajar en una fábrica dije
barrer pisos enseñar en una escuela
recoger fruta
cualquier cosa
toda clase de cosas dije
En mi país dijo ella
alguien que fue a la universidad
jamás limpia pisos
Bueno, eso es sólo cuando están empezando
después todos hacen mucho dinero
Escribeme un poema dijo ella
un poema de amor
Todos los poemas son poemas de amor dije
No entiendo dijo ella
Es difícil de explicar dije
Escribeme uno ahora dijo ella
Está bien dije
una servilleta de papel / un lápiz
para Semra escribí
Ahora no tonto dijo ella
mordisqueándome el hombro
Sólo quería ver
¿Más tarde? dije
poniendo una mano sobre su muslo
Más tarde dijo ella
Oh Semra Semra
Después de París dijo ella
Estambul es la ciudad más bonita
¿Has leído a Omar Khayyam? dijo ella
Sí sí dije
una hogaza de pan y una jarra de vino
Conozco a Omar del derecho
& del revés
¿Kahlil Gibran? dijo ella
¿Quién? dije
Gibran dijo ella
No exactamente dije
¿Qué piensas de los militares? dijo ella
¿has estado en el ejército?
No, dije
No pienso gran cosa de los militares
¿Por qué no? dijo ella
¿por qué demonios? ¿o acaso no crees
deban entrar en el ejército?
Bueno claro dije
deben entrar
Una vez viví con un hombre dijo ella
un hombre de verdad un capitán
del ejército
pero lo mataron
Demonios dije
buscando un sable a mi alrededor
borracho como un poste
malditos sus ojos vade retro demonios
Todo lo que conseguí fue agarrar al vuelo
la tetera que estaba sobre la mesa
Lo siento dije
a la tetera
quiero decir a Semra
Demonios dije ella
No sé por qué demonios
dejé que me levantas.

EL FENOMENO

Me desperté destruido. Dios sabe
dónde anduve toda la noche, pero me
/duelen los pies.
Más allá de mi ventana, se está produciendo
/un fenómeno.
El sol y la luna penden lado a lado sobre
/el agua.
Dos caras de la misma moneda. Me levanto
/de la cama
lentamente, casi como un viejo que
/maniobra
para salir de su cama mustia en el invierno,
/y que por un momento
ni siquiera puede orinar. Me digo
que ésta debe ser una situación transitoria.
En unos años, ningún problema.
/Pero cuando vuelvo
a mirar por la ventana, el sentimiento me da
/una estocada.
Una vez más la belleza de este sitio me
/arrebata.
Mentía si alguna vez dije lo contrario.
Me acerco al vidrio y veo lo que ha pasado
entre uno y otro pensamiento. La luna
se ha ido. Se ha puesto, al fin.

ENCERRADO AFUERA Y TRATANDO DE VOLVER A ENTRAR

Simplemente sales y cierras la puerta
sin pensar. Y cuando te das vuelta y miras
lo que has hecho
es demasiado tarde. Si esto suena
como la historia de una vida, está bien.

Estaba lloviendo. Los vecinos que tenían
llave no estaban. Probé y probé
con las ventanas de abajo. Observé
adentro el sofá, las plantas, la mesa
con las sillas, el estereo.

Mi taza de café y el cenicero me esperaban
sobre la mesa con tapa de vidrio, y eso
me partió el corazón. Dije Hola, amigos,
o algo así. Después de todo,
esto no era tan malo.
Me habían pasado cosas peores. Esto
era incluso un poco divertido. Encontré
/la escalera.

La llevé y la apoyé contra la casa.
Después bajo la lluvia trepé hasta el balcón,
salté la baranda
y probé la puerta. Que estaba cerrada,
por supuesto. Pero igual miré adentro,
mi escritorio, algunos papeles y mi silla.
Esta era la ventana al otro lado
del escritorio hacia la que alzaba la vista
y miraba para afuera cuando me sentaba
/allí.

Esto no es como la planta baja, pensé.
Esto es otra cosa.
Y era algo mirar hacia adentro así, sin
/ser visto,
desde el balcón. Estar allí, adentro, y no
/estar allí.

Ni siquiera creo que pueda hablar de eso.
Acerqué la cara al vidrio
y me imaginé allí adentro,
sentado ante el escritorio. Alzando la vista
de mi trabajo de vez en cuando.
Pensando en algún otro lugar
y en algún otro tiempo.
En la gente que había amado entonces.

Durante un minuto me quedé bajo la lluvia.
Sintiéndome el más afortunado de los
/hombres.
Aún cuando me atravesara una ráfaga
/de dolor.
Aún cuando me sintiera violentamente
/avergonzado
del daño que entonces había hecho.
Hice trizas esa bella ventana
y volví a entrar.

Raymond Carver - Traducción de Bajo una

ROGUE RIVER, VIAJE EN UN BOTE A TURBINA, Gold Beach, Oregon, 4 de julio de 1977

Nos prometieron un viaje inolvidable,
ciervos, martas, aguiluchos, el sitio
de la masacre de Mick Smith
—un hombre que asesinó a su familia,
que quemó su casa hasta los cimientos
/con él adentro—
una cena de pollo frito.
No estoy bebiendo. Por eso
te has puesto tu anillo de casamiento y
/has manejado
500 millas para verlo por tí misma.
Esta luz encandila. Lleno mis pulmones
como si estos últimos años
no fueran nada, apenas el pasaje de una
/noche.

Nos sentamos en la proa del bote a turbina
y tú conversas con el guía.
Pregunta de dónde somos, pero al ver
nuestra confusión, él también
se confunde y nos dice
que tiene un ojo de vidrio y que
tratemos de adivinar cuál es cuál.
Su ojo bueno, el izquierdo, es pardo,
lleno de resolución y no se pierde
nada. No hace mucho,
yo se lo hubiera arrancado
sólo por su calidez, su juventud
/y resolución,

y porque se demora sobre tus pechos.
Ahora ya no sé qué es mío, qué
no lo es. Ya no sé nada excepto
que no estoy bebiendo —aunque aún estoy
/débil
y mareado. El motor arranca.
El guía atiende el timón.
La espuma asciende y cae por todos lados
mientras avanzamos río arriba.

TU PERRO MUERE

atropellado por un camión.
lo encuentra a un costado del camino
y lo entierras.
te hace sentir mal.
te hace sentir mal personalmente,
pero peor te hace sentir por tu hija
porque era su mascota
y ella lo quería tanto.
solía acunarlo
y lo dejaba dormir en su cama.
escribes un poema sobre esto.
lo llamas un poema para tu hija,
sobre el perro atropellado por un camión
y cómo te ocupaste de él,
lo llevaste al bosque
y lo enterraste hondo, hondo,
y ese poema resulta tan bueno
que estás casi contento de que el perrito
fuera atropellado, sino nunca
habrías escrito ese buen poema.
entonces te sientas a escribir
un poema sobre escribir un poema
sobre la muerte de ese perro,
pero mientras lo estás escribiendo escuchas
a una mujer que grita
tu nombre, tu nombre de pila,
las dos sílabas,
y tu corazón se detiene.
un minuto después sigues escribiendo.
ella grita otra vez.
te preguntas hasta cuándo esto
puede seguir así.

Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich

luz marina

UN PASEO

Di un paseo por las vías del tren.
 Las seguí por un rato
 hasta que llegué al cementerio de campo
 donde un hombre duerme entre
 dos esposas. Emily van der Zee,
 Amante Esposa y Madre,
 está a la derecha de John van der Zee.
 Mary, la segunda señora van der Zee,
 también Amante Esposa, a su izquierda.
 Primero se fue Emily, después Mary.
 Al cabo de unos años, el tipo en cuestión.
 Once hijos nacieron de esas bodas.
 Y también ellos deben estar todos muertos ahora.
 Este es un lugar tranquilo. Un lugar tan bueno como
 /cualquier otro
 para interrumpir mi paseo, sentarme y precaverme
 /contra
 mi propia muerte, que se acerca.
 Pero no comprendo, y no comprendo.
 Todo lo que sé de esta buena vida laboriosa,
 la mía o la de cualquiera,
 es que en un ratito me levantaré
 y abandonaré este lugar asombroso
 que da cobijo a los muertos. Este cementerio.
 Y me iré. Caminando primero sobre un riel
 y después sobre el otro.

MADRE

Mi madre me llama para desearme feliz navidad.
 Y para decirme que si esta nieve sigue
 se va a matar. Yo deseo decir
 que no soy yo mismo esta mañana, por favor
 dame un respiro. Tal vez tenga que recurrir otra vez
 a un psiquiatra. Al que siempre me hace la más fértil
 de todas las preguntas: "¿Pero qué está sintiendo en
 /realidad?"
 En cambio, le digo que uno de nuestros tragaluces
 tiene una gotera. Mientras hablo, la nieve
 se licúa sobre el diván. Le digo que ahora consumo
 /salvado,
 así que ya no hay necesidad de que se preocupe
 porque me pesque un cáncer y acabe con todo su dinero.
 Ella me escucha hasta el final. Después me informa
 que se va de este maldito lugar. De algún modo. La única
 /vez
 que quiere volver a verlo, o a verme, es desde su ataúd.
 De repente, le pregunto si se acuerda de la vez que papá
 estaba muy borracho y le trenzó la cola al cachorro de
 /Labrador.

MAÑANA

Humo de cigarrillo que se demora
 en el living. Las luces de los barcos
 allá en el agua, atenuándose. Las estrellas
 quemando agujeros en el cielo. Sí, volviéndose cenizas.
 Pero está bien, se supone que hacen eso.
 Esas luces que llamamos estrellas.
 Arden por un tiempo y después mueren.
 Yo que tiendo al infierno. Deseando
 que ya fuera mañana.
 Recuerdo a mi madre. Dios la proteja,
 diciendo No desees el mañana.
 Ese deseo te aleja de tu vida.
 No obstante, deseo
 el mañana. Con todas sus galas.
 Quiero que el sueño vaya y venga, fluidamente.
 Como salir por la puerta de un auto
 y entrar en otro. ¡Y después despertar!
 Hallar el mañana en mi cuarto.
 Estoy ahora más cansado de lo que puedo decir.
 Mi escudilla está vacía. Pero es mi escudilla, sabes,
 y yo la amo.

LA METEORICA VELOCIDAD DEL PASADO

El cadáver provoca ansiedad a los hombres que
 creen en el Juicio Final y a los que no creen.
 André Malraux

Enterró a su esposa, que había muerto
 en la desdicha. En la desdicha, él
 se aficionó a su porch, desde donde contemplaba
 la puesta del sol y la salida de la luna.
 Los días parecían pasar sólo para volver
 una vez más. Como un sueño en el que uno piensa
 esto ya lo he soñado.

Nada que haya llegado permanecerá.
 Con su cuchillo peló la cáscara
 de una manzana. La pulpa blanca, cuerpo
 de la manzana, se oscureció
 y se volvió marrón, después negro,
 ante sus ojos. ¡El rostro gastado de la muerte!
 La meteórica velocidad del pasado.

DE MAÑANA, PENSANDO EN EL IMPERIO

Oprimimos nuestros labios contra el borde enlozado de
 /las tazas

y sabemos que esta grasa que flota
 sobre el café un día nos detendrá el corazón.
 Los ojos y los dedos caen sobre la vajilla de plata
 que no es de plata. Más allá de la ventana, las olas
 baten contra los descascarados muros de la vieja ciudad.
 Tus manos se alzan del rústico mantel
 como para profetizar. Tus labios tiemblan...
 Deseo decir al demonio con el futuro.
 Nuestro futuro está profundamente enterrado en la
 /tarde.

Es una calle estrecha con un coche y un cochero,
 un cochero que nos mira y que vacila,
 después sacude la cabeza. Mientras tanto,
 con toda frialdad casco el huevo de una hermosa gallina
 /Leghorn.

Tus ojos se velan. Dejas de mirarme y miras el mar
 por encima de los techos. Hasta las moscas están quietas.
 Casco el otro huevo.
 Sin duda nos hemos disminuido uno a otro.

LAS PIEDRAS AZULES

Si digo que las piedras son azules,
 es porque azul es la palabra precisa, créame.
 Flaubert

Estás escribiendo una escena de amor
 entre Emma Bovary y Rodolphe Boulanger,
 pero el amor no tiene nada que ver con esto.
 Estás escribiendo sobre el deseo sexual,
 esa urgencia de una persona por poseer a otra,
 cuyo objetivo último es la penetración.
 El amor no tiene nada que ver con eso.
 Escribes y escribes esa escena
 hasta que te calientas,
 te masturbas en un pañuelo.
 Sin embargo, no dejas el escritorio
 durante horas. Sigues escribiendo esa escena,
 escribiendo sobre el hambre, la energía ciega
 —la naturaleza misma del sexo—,
 la feroz caída en la consecuencia inevitable
 y eventualmente, si no hay control,
 en la ruina. ¿Y qué es el sexo
 si no es incontrolado?

Esa noche caminas por la rambla
 con Ed Goncourt, tu amigo marica.
 Le cuentas que estos días
 cuando escribes escenas de amor
 puedes acabar sin dejar tu escritorio.
 "El amor no tiene nada que ver con esto", le dices.
 Disfrutas un cigarro y una clara vista de Jersey.
 La marea se retira descubriendo los guijarros de la playa
 y nada en la tierra podría detenerla.
 Las tersas piedras que recoges y examinas
 bajo la luz de la luna se han vuelto azules
 por el mar. A la mañana siguiente, cuando las sacas
 del bolsillo de tu pantalón, todavía son azules.

—para mi mujer.

CUBIERTOS

Haciendo trolling con el señuelo 20 pies detrás del bote
 bajo la luz de la luna, ¡cuando el enorme salmón picó!
 Y salió entero fuera del agua. Pareció pararse
 sobre su cola. Después volvió a caer y se fue.
 Temblando, seguí hasta el puerto como si nada
 hubiera pasado. Pero había pasado.
 Y pasó tal cual lo acabo de contar.
 Me llevé el recuerdo a Nueva York
 y más allá. Me lo llevé donde quiera que fui
 Todo el camino hasta aquí, hasta la terraza
 del Jockey Club de Rosario, Argentina.
 Desde donde miro el ancho río
 que devuelve la luz de las abiertas ventanas
 del comedor. Me quedo fumando un cigarro,
 escuchando el murmullo de los socios
 y sus mujeres adentro, el leve sonido
 metálico de los cubiertos contra los platos. Estoy vivo
 y bien, ni feliz ni infeliz,
 aquí en el Hemisferio Sur. Por eso me deja
 más perplejo que nunca
 el recuerdo de ese pez perdido, alzándose,
 dejando el agua y volviendo a ella.
 El sentimiento de pérdida que me asaltó entonces
 me asalta todavía. ¿Cómo transmitir algo de lo que
 /siento

sobre este asunto? Adentro siguen
 conversando en su propia lengua.
 Decido caminar

por la orilla. Es la clase de noche
 que hace que hombres y ríos estén más cerca.
 Camino un trecho, después me detengo. Advertiendo
 que no he estado cerca. No
 durante muchísimo tiempo. Ha sido
 esta espera la que ha venido conmigo
 a todas partes. Pero ahora crece la esperanza
 de que algo se levante y salpique.
 Quiero oírlo, y seguir adelante.

SIMPLE

Una brecha en las nubes. El perfil
 azul de las montañas.
 Amarillo oscuro de los campos.
 Río negro. ¿Qué estoy haciendo aquí,
 solitario y lleno de remordimientos?

Despreocupadamente, sigo comiendo las frambuesas
 del cuenco. Si estuviera muerto,
 me lo recuerdo, no estaría
 comiéndolas. No es tan simple.
 Es así de simple.

LOTERIA

No hay otra palabra para decirlo. Porque eso es lo que
 /fue. Lotería.

Estos últimos diez años fueron como sacar la lotería.
 Vivo, sobrio, trabajando, amando y
 siendo amado por una buena mujer. Once años
 atrás le dijeron que le quedaban seis meses
 al ritmo que iba. Y él en realidad no iba
 más que para abajo. Así que cambió de vida
 de alguna manera. ¡Dejó de beber! ¿Y qué más?
 Después, todo fue como sacar la lotería, cada minuto
 hasta que e incluyendo cuando le hablaron de,
 bueno, algunas cosas que estaban viniéndose abajo y
 creciendo en su cabeza. "No lloren por mí",
 dijo a sus amigos. "Soy un tipo de suerte.
 Tuve diez años más que los que yo o cualquiera
 podíamos esperar. Pura lotería. Y no lo olviden".

(Viene en pág. 15)

gos que son buenos amigos, y algunos son buenos escritores. Otros no son tan buenos.

—¿Qué hace en ese caso? Quiero decir, ¿cómo hace si alguno de sus amigos publica algo que a usted no le gusta?

—No digo nada a menos que mi amigo me lo pregunte, y siempre espero que no lo haga. Pero si pregunta, uno tiene que decirlo de manera que no se arruine la amistad. Uno desea que a los amigos les vaya bien y escriban lo mejor que puedan. Pero algunas veces, su trabajo es una desilusión. Se desea que todo les vaya bien, pero siempre se tiene miedo de que tal vez no sea así, y no se pueda hacer nada.

Todavía escribe poesía?

—Un poco, pero no suficiente. Quiero escribir más. Si pasa un tiempo largo, seis meses o algo así, sin que haya escrito ningún poema, empiezo a ponerme nervioso. Empiezo a preguntarme si he dejado de ser poeta o si he perdido la capacidad de escribir poesía. Entonces suelo sentarme a escribir algunos poemas. Este libro mío que aparecerá en la primavera, *Fires*, reúne todos los poemas que deseo conservar.

—¿Cómo se influyen entre sí la escritura de poesía y la de narrativa?

—Ya no se influyen. Durante mucho tiempo estuve igualmente interesado en escribir narrativa y en escribir poesía. En las revistas, siempre me fijó primero en los poemas que en los relatos. Finalmente, tuve que elegir, y elegí la narrativa. Fue la elección adecuada. No soy un poeta "innato". No sé si soy algo "innato", salvo un varón blanco norteamericano. Tal vez me convierta en un poeta ocasional. Pero estoy conforme así. Eso es mejor que no ser ninguna clase de poeta.

—¿De qué manera lo ha cambiado la fama?

—Esa palabra me pone incómodo. Verá, empecé con tan pocas expectativas... quiero decir, ¿hasta qué punto se puede llegar lejos en esta vida escribiendo relatos? Y no tenía demasiada auto-estima a consecuencia de esta cuestión de la bebida. De modo que esta atención que se me presta es para mí una permanente fuente de sorpresa. Pero le diré que después de la recepción que tuvo *What We Talk About*, sentí una confianza que jamás antes había experimentado. Cada cosa buena que ha ocurrido desde entonces ha contribuido a hacerme desear que mi obra fuera mejor. Ha sido un buen acicate. Y todo esto ocurre en un momento de mi vida en el que dispongo de más fuerza que nunca. ¿Entiende lo que digo? Ahora me siento más fuerte y más seguro que nunca de mi dirección. Así que la "fama"—o digamos esta nueva atención e interés—ha sido algo bueno. Reforzó mi confianza cuando mi confianza necesitaba un refuerzo.

—¿Quién es la primera persona que lee lo que usted escribe?

—Tess Gallagher. Como sabrá, ella es poeta y también cuentista. Le muestro todo lo que escribo salvo las cartas, e incluso le he mostrado muchas

cartas. Pero tiene un ojo maravilloso y la capacidad de entrar en lo que escribo. No le muestro nada que no haya corregido y no haya llevado lo más lejos posible. Eso ocurre usualmente en la cuarta o quinta versión, y después ella lee todas las versiones posteriores. Hasta ahora le he dedicado tres libros, y esas dedicatorias no son solamente una muestra de amor y afecto, indican también cuánto estimo su ayuda y la inspiración que me ha dado.

—¿En qué momento entra Gordon Lish en todo esto? Sé que es su editor en Knopf.

—Del mismo modo que fue el editor que empezó a publicar mis relatos en *Esquire* allá a principios de los 70. Pero éramos amigos desde antes, desde 1967 o 1968, en Palo Alto. Trabajaba en una editorial de textos que quedaba justo enfrente de la firma donde yo trabajaba. Esa de la que me despidieron. El no tenía un horario de ofici-

—Si el tema es tan interesante como el que acabo de terminar con Michael Cimino sobre la vida de Dostoievsky, sí, por supuesto. De otra manera, no. ¡Pero Dostoievsky! Seguro que sí.

—Y había mucho dinero en juego.

—Sí.

—¿Y qué ocurrió con *The New Yorker*? ¿Envío alguna vez sus relatos allí en sus comienzos?

—No. No leía *The New Yorker*. Enviaba mis relatos y poemas a revistas pequeñas, y de vez en cuando me aceptaban alguna cosa, y esa aceptación me hacía feliz. Tenía una especie de público, aunque nunca conocí a nadie de ese público.

—¿Recibe cartas de personas que lo han leído?

—Cartas, grabaciones, a veces fotografías. Alguien acaba de enviarme un cassette, con

latos no se sitúan en ninguna localidad precisa. Quiero decir, podrían ocurrir en cualquier ciudad o área urbana; aquí en Syracuse, pero también en Tucson, Sacramento, San José, San Francisco, Seattle o Port Angeles, Washington. En cualquier caso, la mayoría de mis relatos son del interior.

—¿Trabaja en algún lugar particular de su casa?

—Sí, arriba, en mi estudio. Es importante para mí tener un lugar propio. Hay muchos días en los que desconectamos el teléfono y ponemos afuera el cartel "Nada de visitas". Durante muchos años trabajé en la mesa de la cocina, o en la de una biblioteca, o en mi auto. Este cuarto propio es un lujo y una necesidad ahora.

—¿Todavía caza y pesca?

—Ya no mucho. Todavía pesco un poco, salmones en el verano, si estoy allá en Washington.



Edward Hopper: "Una tarde de verano en Cape Cod". Oleo sobre tela, 76,8 x 102,2 cm.

na regular. Hacía casi todo el trabajo en su casa. Al menos una vez por semana me invitaba a almorzar. El no comía nada, sólo cocinaba algo para mí y revoloteaba cerca de la mesa viéndome comer. Eso me ponía nervioso, como se imaginará. Yo siempre terminaba dejando algo en el plato, y él comiéndoselo. Decía que era por la manera en que lo habían educado. Este no es un ejemplo aislado. Todavía hace cosas así. Llevarme a comer y no pedir nada para él salvo una copa, y después se come lo que yo dejo en el plato! Una vez lo vi hacerlo en el Russian Tea Room. Éramos cuatro, y cuando llegó la comida él nos observó comerla. Cuando vio que íbamos a dejar comida en los platos, se puso a limpiarlos. Aparte de esta locura, que es muy divertida, es notablemente perceptivo y sensible con respecto a las necesidades de un manuscrito. Es un buen editor. Tal vez sea un gran editor. Lo que sé con seguridad es que mi editor y mi amigo, y de ambas cosas me alegro.

—¿Piensa hacer más guiones cinematográficos?

canciones hechas con alguno de mis relatos.

—¿Escribe mejor en la Costa Oeste —en Washington— o aquí en el Este? Creo que le estoy preguntando hasta qué punto el sentido del lugar es importante en su obra.

—Antes era importante para mí verme como un escritor de un sitio particular. Era importante para mí ser un escritor del Oeste. Pero eso ya no ocurre, para bien o para mal. Creo que me he movido mucho, he vivido en demasiados lugares, me he sentido desplazado y dislocado, y ahora ya no tengo un sentido del "lugar" firmemente arraigado. Si alguna vez he situado conscientemente un relato en un período y un lugar particular, y creo que lo he hecho, especialmente en el primer libro, supongo que ese lugar sería el Pacífico Noroeste. Admiro el sentido del lugar de escritores como Jim Welch, Wallace Stegner, John Keeble, William Eastlake y William Kittredge. Hay muchos buenos escritores que tienen ese sentido del lugar del que usted habla. Pero la mayoría de mis re-

la de Max Frisch, la poesía de Rilke, haber escuchado música de Bartok durante toda la noche, haber visto por televisión un programa especial de la Capilla Sixtina, y haber sentido en cada caso que mi vida tenía que cambiar después de estas experiencias, que era inevitable que me viera afectado por ellas, y cambiara. No había manera de que no me convirtiera en una persona diferente. Pero entonces descubrí, muy rápidamente, que mi vida no iba a cambiar después de todo. Al menos no de una manera que yo pudiera ver, perceptible. Entendí entonces que el arte era algo que yo podía perseguir cuando tuviera tiempo para él, cuando pudiera permitírmelo, y eso es todo. El

"Shelley dijo
que los poetas son
los legisladores
no reconocidos
del mundo.
¡Que idea más
tonta!"

arte era un lujo y no iba a cambiarme, ni a mí ni a mi vida. Creo que llegué a la dura conclusión de que el arte no hace ocurrir nada. No. No creo ni por un instante en esa tontería shelleyana que dice que los poetas son los "legisladores no reconocidos" de este mundo. ¡Qué idea! Isak Dinesen dijo que ella escribía un poquito cada día, sin esperanza y sin desesperación. Me gusta eso. Pasó la época, si es que alguna vez existió para nosotros, en la que una novela o una pieza teatral o un libro de poemas podía cambiar las ideas de la gente acerca del mundo en el que viven o acerca de sí mismos. Tal vez escribir ficción acerca de clases particulares de personas que viven cierta clase particular de vida permite que ciertas áreas de la vida sean comprendidas un poquito mejor que antes. Pero me temo que eso sea todo, al menos en lo que a mí se refiere. Tal vez sea diferente en el caso de la poesía. Tess ha recibido cartas de gente que ha leído sus poemas y le dicen que los poemas los han salvado de tirarse desde un acantilado o de ahogarse, etc. Pero eso es otra cosa. La buena narrativa es, en parte, una transmisión de noticias entre un mundo y otro. Ese fin es bueno en sí mismo, creo. Pero cambiar las cosas por medio de la ficción, cambiar la afiliación política de alguien o el sistema político mismo, o salvar a las ballenas o a los abetos de la extinción, no. No si ésa es la clase de cambio a la que usted se refiere. Y tampoco creo que eso es lo que la escritura tiene que hacer. No tiene que hacer nada. Sólo tiene que estar allí por el feroz placer que nos da hacerla, y por la clase diferente de placer que produce leer algo durable y hecho para durar, así como bello en sí mismo. Algo que irradia luz —un resplandor persistente y firme, por penumbroso que sea.

La vida de mi padre

"Escribí un poema cuando vivía en un bloque de pisos en un barrio al sur de San Francisco, en una época en que me encontraba como mi papá, con problemas con el alcohol", escribe Raymond Carver: en torno a una fotografía extraviada se hilan los recuerdos biográficos y el relato de la escritura de un poema. El texto figura en la sección ensayos del libro de miscelánea *Fires*, en su edición de 1985; esta versión castellana fue publicada originalmente en la revista *Un ángel más* del Ayuntamiento de Valladolid (1988).

Traducción de
Luis M. Marigómez

Mi papá se llamaba Clevie Raymond Carver. Su familia le llamaba Raymond y sus amigos le llamaban C. R. A mí me llamaban Raymond Clevie Carver Jr. Odiaba el añadido "Junior". Cuando era pequeño mi papá me llamaba Rana, que estaba bien. Pero más tarde, como todos los demás en la familia, empezó a llamarme Junior. Siguió llamándome así hasta que tuve trece o catorce años y anuncié que no respondería por más tiempo a ese nombre. Así que empezó a llamarme Doc. Desde entonces hasta su muerte, el 17 de junio de 1967, me llamó Doc o, si acaso, hijo.

Cuando murió, mi madre telefoneó a mi mujer con la noticia. Yo estaba lejos de mi familia entonces, buscándome la vida, tratando de entrar en la Escuela de Bibliotecarios de la Universidad de Iowa. Cuando mi mujer contestó el teléfono, mi madre se descolgó con "Raymond está muerto". Por un momento mi mujer pensó que mi madre le estaba diciendo que yo estaba muerto. Entonces mi madre puso en claro de qué Raymond estaba hablando y mi mujer dijo "Gracias a Dios, pensé que querías decir mi Raymond".

Mi padre caminó, hizo auto-stop y viajó en remolques vacíos cuando fue desde Arkansas al estado de Washington en 1934, buscando trabajo. No sé si perseguía un sueño cuando salió hacia Washington. Lo dudo. No creo que soñase mucho. Supongo que sólo estaba buscando un buen trabajo y un salario decente. Un buen trabajo quería decir trabajo. Cogió manzanas por una temporada y luego fue albañil en la Gran Presa Coulee. Después de ahorrar algo de dinero, compró un coche y volvió a Arkansas a ayudar a los suyos, mis abuelos, a recoger las cosas para ir al Oeste. El comentó más tarde que iban a morir de hambre allí, y no lo decía de modo figurado. Fue durante esta corta temporada en Arkansas, en una ciudad llamada Leola, cuando mi madre se encontró a mi papá en la acera saliendo de una taberna.

"Estaba borracho", dijo ella. "No sé por qué le dejé dirigirse a mí. Sus ojos brillaban. Ojalá hubiera tenido una bola de cristal". Se habían conocido como un año antes en un baile. El había tenido una novia antes, me comentó mi madre. "Tu papá

siempre tuvo una novia, incluso después de casarnos. Para mí fue el primero y el último. Nunca tuve otro hombre. Pero no me perdí nada".

Los casó un juez de paz el mismo día que se iban a Washington, a esta chica de campo

nie, Oregón, una pequeña ciudad junto al río Columbia. Yo nací allí, y mi madre tiene una foto de mi papá de pie frente a la entrada del aserradero, sosteniéndome orgulloso para que mirara a la cámara. Mi gorro está torcido y a punto de desatarse. Su sombrero está echado hacia atrás sobre la frente y muestra una gran sonrisa. ¿Iba a trabajar o acababa de terminar su turno? No importa. En cualquier caso tenía un empleo y una familia. Esos fueron sus días de inocencia.

En 1941 nos marchamos a Yakima, Washington, donde mi padre fue a trabajar a un afiladero de sierras, un oficio intrépido que había aprendido en Clatskanie. Cuando la guerra empezó, no fue llamado a filas porque su trabajo se consideró

Siempre estaba haciendo algo para otros".

La primera casa en que recuerdo con claridad haber vivido, en el núm. 1515 Sur de la calle 15 en Yakima, tenía un baño exterior. En la noche de Halloween, o en cualquier otra noche, por el placer de fastidiar, unos chicos vecinos, apenas adolescentes, se llevaban nuestro baño y lo dejaban junto a la carretera. Mi papá tendría que conseguir que alguien le ayudara a traerlo a casa. O estos muchachos se llevarían el baño y lo pondrían en el patio trasero de cualquiera. Una vez llegaron a quemarlo. Pero la nuestra no era la única casa que tenía un baño exterior. Cuando fui lo bastante mayor para saber lo que hacía, tiraba piedras a los otros baños en cuanto ve-

mos ver allí, tumbado en la hierba. Durante años solía usar este colador, era tan pesado como un palo de amasar, e imaginaba lo que se sentiría al ser golpeado en la cabeza con algo como eso.

Fue durante ese período cuando recuerdo a mi padre llevándome al dormitorio, sentándome en la cama y diciéndome que podría tener que ir a vivir con mi tía Lavon por una temporada. Yo no podía entender qué había hecho para tener que irme de casa. Pero eso también —a pesar de lo que lo causara— debió desvanecerse más o menos, porque permanecimos juntos y no tuve que ir a vivir con ella o con cualquier otro.

Recuerdo a mi madre derramando el whiskey por el fregadero. A veces lo tiraba todo y otras, por miedo a ser sorprendida, sólo tiraba la mitad y luego añadía agua al resto. Probé algo de whiskey una vez. Era terrible, y no entiendo cómo alguien podía beberlo.

Después de un tiempo sin él, por fin conseguimos un coche, en 1949 o 1950, un Ford de 1938. Pero se le gripó un pistón la primera semana que lo tuvimos y mi padre se vio obligado a reparar el motor.

"Llevábamos el coche más viejo de la ciudad", decía mi madre. "Podíamos haber tenido un Cadillac con lo que se gastó en reparaciones". Una vez encontró el lápiz de labios de otra junto a un pañuelo bordado. "¿Ves esto?", me dijo, "alguna putita lo dejó en el coche".

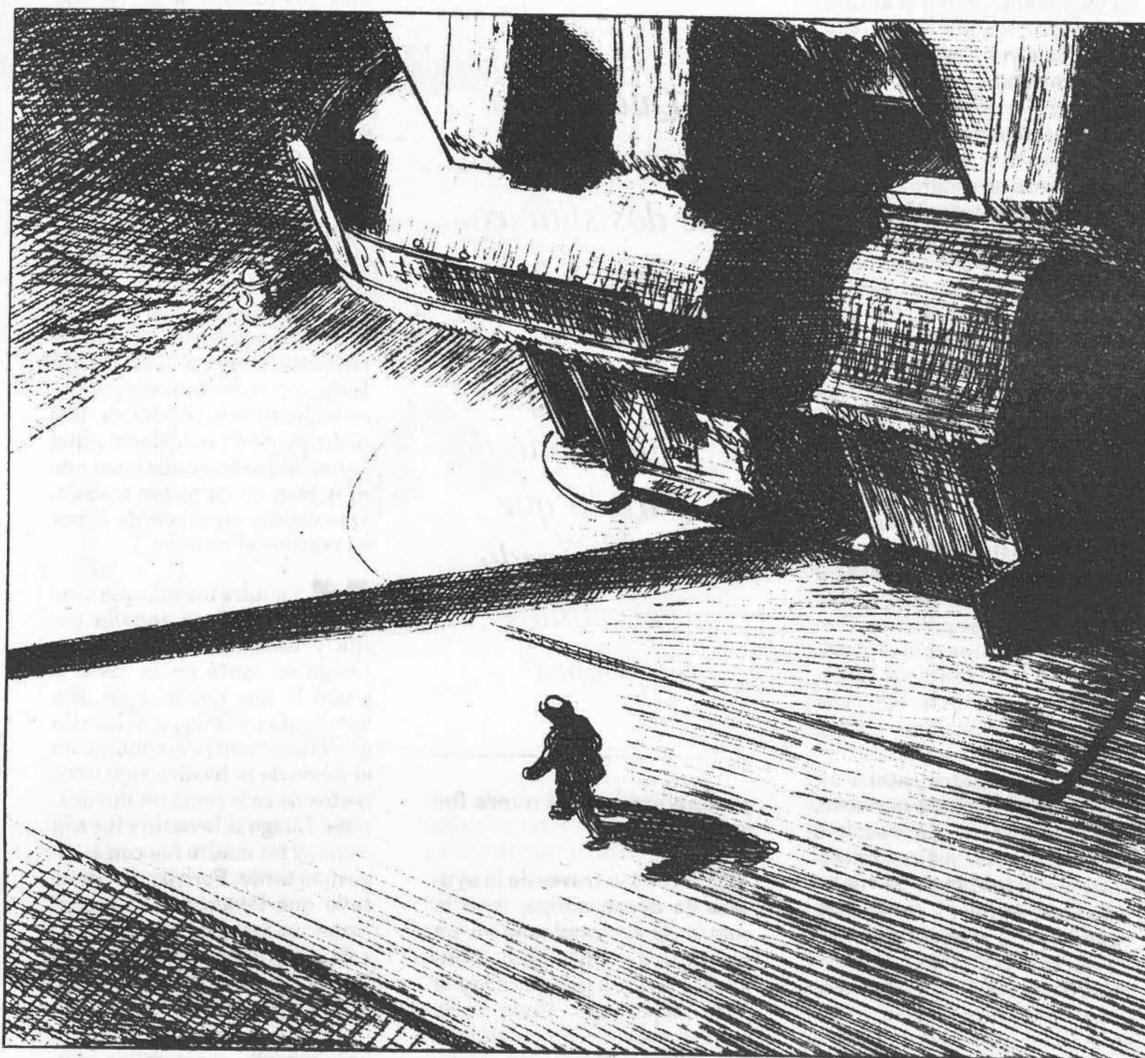
Una vez la vi llevar una olla de agua templada al dormitorio donde mi papá dormía. Tomó su mano de entre las sábanas y la puso en el agua. Yo me quedé en la puerta mirando. Quería saber qué pasaba. Esto le hará hablar en sueños, me dijo. Había cosas que necesitaba saber, cosas que estaba segura le ocultaba.

Cada año, más o menos, cuando era pequeño, tomábamos la línea de la Costa Norte a través de las Cascadas desde Yakima a Seattle y nos quedábamos en el hotel Vance y comíamos, recuerdo, en un lugar llamado Café Dinner Bell. Una vez fuimos a los criaderos de almejas de Ivar y bebimos vasos de caldo templado de almeja.

En 1956, el año en que me iba a graduar en el instituto, mi papá dejó su trabajo en el aserradero de Yakima y tomó un empleo en Chester, una pequeña ciudad maderera del norte de California. Las razones que dio entonces para tomar este trabajo tenían que ver con una paga mejor por hora y la vaga promesa de que podría, al cabo de unos años, llegar al puesto de capataz en este nuevo aserradero. Pero creo que, en lo esencial, mi padre había crecido sin reposo y sólo quería probar su suerte en otro sitio. Las cosas se habían vuelto un poco demasiado predecibles para él en Yakima. También habían estado las muertes, con seis meses de diferencia, de sus padres.

Pero sólo unos días después de graduarme, cuando mi madre y yo habíamos recogido todo para trasladarnos a Ches-

(Sigue en pág. 20)



Edward Hopper: "Sombras nocturnas", 1921. Grabado, 17,8 x 21,3 cm.

grande y alta y a un obrero agrícola convertido en albañil. Mi madre pasó su noche de bodas con mi padre y los suyos, todos ellos acampados junto a la carretera, en Arkansas.

En Omak, Washington, mi papá y mi madre vivieron en un pequeño lugar no mucho mayor que una cabaña. Mis abuelos vivían al lado. Mi padre todavía trabajaba en la presa y, más tarde, con las enormes turbinas produciendo electricidad y el agua sujeta a lo largo de 160 Km hacia Canadá, se quedó con la altitud y oyó a Franklin D. Roosevelt cuando habló en la inauguración. "El nunca mencionó a los tipos que murieron en la presa", dijo mi papá. Algunos de sus amigos habían muerto allí, hombres de Arkansas, Oklahoma y Misouri.

Entonces tomó un trabajo en un aserradero en Clatska-

nario para el esfuerzo bélico. El ejército necesitaba tablas de madera bien cortadas y él mantenía sus sierras tan afiladas que podían afeitar el pelo de un brazo.

Después de que mi padre nos trasladara a Yakima, llevó a los suyos al mismo vecindario. Hacia la mitad de los 40 el resto de la familia de mi papá —su hermano, su hermana y su marido, lo mismo que tíos, primos, sobrinos y la mayoría de su enorme familia y amigos— habían llegado de Arkansas. Todo porque mi papá había venido primero. Los hombres iban a trabajar a Bosie Cascade, donde trabajaba mi papá, y las mujeres empacaban manzanas en las envasadoras. Y en poco tiempo —según mi madre— todo el mundo estaba mejor situado que mi papá. "Tu papá no podía guardar el dinero", decía mi madre. "El dinero le quemaba en los bolsillos.

ía a alguien entrando en ellos. A esto se le llamaba bombardear los baños. Al cabo de un tiempo, sin embargo, todo el mundo consiguió agua corriente hasta que, de repente, nuestro baño fue el único fuera de la casa en la vecindad. Recuerdo la vergüenza que sentí cuando mi profesor de tercer grado, Mr. Wise, me llevó un día a casa desde el instituto. Le pedí que parara en la puerta inmediatamente anterior a la nuestra diciendo que vivía allí.

Puedo recordar lo que sucedió una noche cuando mi papá vino a casa tarde y se encontró con que mi madre había cerrado con llave todas las puertas desde dentro. Estaba borracho y podíamos sentir la casa vibrar mientras agitaba la puerta. Cuando se las arregló para forzar una ventana, ella lo golpeó entre los ojos con un colador y lo dejó K.O. Lo podía-

Museo Larreta

Cursos y talleres

En el Museo Larreta, se halla abierta la inscripción a los siguientes cursos y talleres: "Teatro: temas, mitos, comparaciones y evolución". Martes a las 19 hs. de abril a noviembre.

"Historia de España: de los Trastámaras a los Reyes Católicos. Miércoles a las 19 hs. de abril a junio.

"Grecia Antes de Grecia". (Filosofía, letras, artes plásticas). Viernes a las 19 hs. de abril a junio.

"El Arte en Italia". Jueves a las 19 hs. de mayo a noviembre.

"El Clasicismo Dieciochesco en Música y Plástica". Lunes a las 19 hs. de mayo a julio.

Taller de muñecos de época en papel maché. Jueves a las 17 hs. de abril a junio.

Taller de informática para chicos de 9 a 12 años. Horarios a confirmar.

Taller literario para adultos. Miércoles a las 16 hs.

Inscripción e informes: de 15 a 19 hs. en Obligado 2139, tel.: 783-2640/784-4040. Museo de Arte Español "Enrique Larreta".



Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires
Secretaría de Cultura

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
victor f. a. redondo

EN LO SEPARADO
susana szwarc

GALERIA DE ECOS
alberto boco



Av. Juan B. Justo 3167
1414 Buenos Aires
[855-3472]

(Viene en pág. 19)

ter, mi papá escribió una carta para decirnos que había estado enfermo una temporada. No quería que nos preocupáramos, decía, pero se había cortado con una sierra. Puede que le hubieran entrado unas briznas de acero en su sangre. En cualquier caso, algo había pasado y había tenido que dejar el trabajo, decía. En el mismo envío había una postal de alguien de allí diciéndole a mi madre que mi papá estaba a punto de morir y que estaba bebiendo *whiskey* sin destilar.

Cuando llegamos a Chester mi papá estaba viviendo en una caravana propiedad de la compañía. No lo reconocí enseguida, supongo que por un momento no quise reconocerlo. Estaba flaco y pálido y parecía confundido. Sus pantalones no se sujetaban. No parecía mi papá. Mi madre empezó a llorar. Mi papá puso su brazo alrededor de ella y golpeaba su espalda vagamente, como si él tampoco supiera qué pasaba. Empezamos a vivir los tres juntos en la caravana y cuidábamos de él lo mejor que podíamos. Pero mi papá estaba enfermo y no podía ponerse mejor. Trabajé con él en el aserradero ese verano y parte del otoño. Nos levantábamos por la mañana y comíamos huevos y tostadas mientras oíamos la radio, y luego salíamos con nuestras fiambres. Cruzábamos la entrada a las ocho de la mañana y no lo veía hasta el mediodía. En noviembre volví a Yakima para estar más cerca de mi novia, la chica con la que había decidido me iba a casar.

Trabajó en el aserradero de Chester hasta el febrero siguiente, cuando se desmayó en el taller y lo llevaron al hospital. Mi madre me pidió que fuera allí a echar una mano. Tomé un autobús de Yakima a Chester, con la idea de llevarlos de vuelta a Yakima. Pero ahora, además de estar enfermo físicamente, mi padre estaba en medio de una crisis nerviosa, aunque ninguno de nosotros sabía llamarla así entonces. Durante todo el viaje de vuelta a Yakima no habló, ni siquiera cuando se le preguntaba algo directamente ("¿Cómo te sientes, Raymond?", "¿Estás bien, papá?") Se comunicaba, cuando lo hacía, moviendo la cabeza o poniendo las palmas de las manos hacia arriba como para decir que no sabía o no le importaba. La única vez que dijo algo en el viaje, y durante casi un mes después, fue cuando, yendo cuesta abajo en una carretera de grava en Oregón, los amortiguadores del coche se resistieron. "Ibas demasiado deprisa", dijo.

De vuelta en Yakima un médico dijo que mi papá fuera a ver a un psiquiatra. Mi madre y papá irían por la beneficencia, como se decía, y el estado pagaría al psiquiatra. El psiquiatra preguntó a mi papá, "¿Quién es el presidente?" Había hecho una pregunta que podía responder. "Ike", dijo mi papá. Sin embargo, lo pusieron en la quinta planta del hospital Memorial Valley y empezaron a tratarlo con electroshocks. Por entonces ya estaba casado y a punto de empezar mi propia familia. Mi padre estaba todavía encerrado cuando mi mujer fue al mismo hospital, sólo un piso más abajo, para tener a nuestro

primer hijo. Después del parto subí a dar a mi padre la noticia. Me dejaron pasar tras una puerta de acero y me dijeron dónde podía encontrarlo. Estaba sentado en un sofá con una manta sobre las piernas. Eh, pensé, ¿qué diablos le pasa a mi papá? Me senté a su lado y le dije que ya era abuelo. Esperó un minuto y entonces dijo, "me siento como un abuelo". Eso es todo lo que dijo. No sonrió ni se movió. Estaba en una habitación grande con un montón de gente. Entonces lo abracé y empezó a llorar.

De algún modo salió de allí. Pero entonces llegaron los años en que no pudo trabajar y sólo se sentaba alrededor de la casa intentando adivinar qué pasaría y qué había hecho mal en su vida para recibir un golpe así. Mi madre iba de un trabajo malo a otro peor. Mucho después, ella se refirió a esa temporada que él estuvo en el hospital y los años siguientes como "cuando Raymond estaba enfermo". La

*"Quería una
palabra con más
de dos sílabas.
Pero más
que eso
quería un mes
apropiado
para lo que
sentía cuando
escribía
el poema"*

palabra *enfermo* ya nunca fue igual para mí.

En 1964, a través de la ayuda de un amigo, tuvo la suerte de ser empleado en un aserradero en Klamath, California. Fue allí solo para ver si podía soportarlo. Vivía cerca del aserradero, en una cabaña de una habitación no muy diferente del lugar en el que él y mi madre habían empezado a vivir cuando se fueron al oeste. Pergeñaba cartas y, cuando llamaba, ella me las leía en voz alta por teléfono. En las cartas decía que era coser y cantar. Cada día que iba a trabajar lo veía como el más importante de su vida. Pero cada día, le decía a ella, hacía el siguiente mucho más fácil. Le decía que me diera recuerdos. Si no podía dormir por las noches, comentaba, pensaba en mí y en los buenos ratos que solíamos pasar. Por fin, tras un par de meses, recuperó algo de confianza. Podía hacer el trabajo y no pensaba que podría dejar a nadie en la estacada nunca más. Cuando estuvo seguro, llamó a mi madre.

Había estado sin trabajo seis años, y había perdido todo entre tanto —casa, coche, muebles y electrodomésticos, incluyendo el enorme frigorífico que era el orgullo y la alegría de mi madre. Había perdido también

su buen nombre —Raymond Carver era alguien que no podía pagar sus facturas— y su respeto por sí mismo había desaparecido. Había perdido hasta la virilidad. Mi madre le dijo a mi mujer, "dura te todo el tiempo que Raymond estuvo enfermo dormíamos juntos en la misma cama, pero no teníamos relaciones, lo intentó algunas veces, pero no podía. Yo no lo echaba de menos, pero creo que él lo deseaba, ya sabes".

Durante aquellos años estaba intentando levantar mi propia familia y ganarme la vida. Pero, entre una y otra cosa, nos tuvimos que mover bastante. No pude estar al tanto de lo que ocurría en la vida de mi papá. Unas navidades tuve ocasión de decirle que quería ser escritor. Podría haberle dicho igualmente que quería hacerme cirujano plástico. "¿Sobre qué vas a escribir?". Quiso saber. Entonces, como para ayudarme, dijo "escribe sobre lo que conoces, escribe algo sobre los días que íbamos de pesca". Le dije que lo haría, pero sabía que no lo haría. "Envíame lo que escribas", comentó. Dije que lo haría, pero luego no lo hice. No escribía nada sobre pesca, y no pensé que estuviera interesado, ni siquiera que necesariamente entendiese lo que estaba escribiendo entonces. Además, no era un lector. No el tipo, en cualquier caso, para el que yo pensaba que escribía.

Entonces murió. Yo estaba bastante lejos, en la ciudad de Iowa, con cosas todavía por decirle. No tuve la ocasión de despedirme de él, o de decirle que pensaba que lo estaba haciendo muy bien en su nuevo trabajo. Que estaba orgulloso de él por su regreso al mundo.

Mi madre me dijo que vino del trabajo aquella noche y tomó una buena cena. Luego se sentó en la mesa y acabó lo que quedaba de una botella de *whiskey*, una botella que ella encontró escondida en el fondo de la basura bajo unos restos de café como un día después. Luego se levantó y fue a la cama, y mi madre fue con él algo más tarde. Pero por la noche tuvo que levantarse y prepararse un lecho para ella en el sofá. "Estaba roncando tan fuerte que no podía dormir", dijo. Por la mañana, cuando ella lo vio, estaba de espaldas con la boca abierta, sus mejillas hundidas. Con una mirada gris, contó. Sabía que estaba muerto, no necesitaba un médico para que se lo dijera. Pero llamó a uno de todos modos, y después llamó a mi mujer.

Entre los recuerdos que mi madre guardó de mi papá y ella durante su primera época en Washington había una foto de él de pie frente a un coche, con una cerveza en la mano y unos pescados en la otra. En la fotografía lleva el sombrero echado hacia atrás y esto da una expresión extraña a su cara. Se la pidió y ella me la dio junto con algunas otras. La puse en la pared y, cada vez que nos mudábamos, cogía la foto y la ponía en otra pared. La miraba con cuidado de vez en cuando, tratando de figurarme algunas cosas sobre mi papá, pero no podía. Mi papá sólo estuvo alejándose cada vez más y volviendo al tiempo. Por fin, en el curso de otra mudanza, perdí la fotografía. Entonces traté de recordarla y por aquella época hice un

intento de decir algo sobre mi papá y cómo pensaba que de algún modo fundamental podríamos ser semejantes. Escribí un poema cuando vivía en un bloque de pisos en un barrio al sur de San Francisco, en una época en que me encontraba como mi papá, con problemas con el alcohol. El poema era un modo de conectar con él.

FOTOGRAFIA DE MI PADRE A LOS VEINTIDOS AÑOS

Octubre. Aquí, en esta cocina extraña y mohosa, / estudio la cara de hombre joven aturdido de mi padre. / Con mirada de carnero, sujeta en una mano una / ristra de percas amarillas y espinosas, y en la otra / una botella de cerveza Carlsberg. // En vaqueros y camisa de franela, se apoya / sobre el capó de un Ford de 1934. / Le gustaría posar bravo y sincero para la posteridad, / lleva un sombrero viejo con el ala hacia arriba. / Toda su vida mi padre quiso ser valiente. // Pero los ojos lo delatan, y las manos / ofrecen con temblores la ristra de percas muertas / y la botella de cerveza. Padre, te quiero, / pero cómo podría darte las gracias, yo, que tampoco puedo sujetar mi botella / y ni siquiera sé de sitios para pescar.

El poema es verídico en sus detalles, excepto que mi padre murió en junio y no en octubre, como dice la primera palabra del poema. Quería una palabra con más de dos sílabas para que fuera más pausada. Pero, más que eso, quería un mes apropiado a lo que sentía cuando escribía el poema, un mes de días cortos y luz que se desvanecía, humo en el aire, las cosas pereciendo. Junio eran noches y días de verano, graduaciones, el día de mi boda, el cumpleaños de uno de mis hijos. Junio no era mes para que el padre de uno muriera.

Después de la ceremonia en la funeraria, después de haber salido de allí, una mujer que no conocía vino hacia mí y me dijo, "está más feliz donde está ahora". La observé hasta que se fue. Todavía recuerdo el pequeño rebujo de sombrero que llevaba. Entonces uno de los primeros de mi padre, no recuerdo su nombre, vino y me estrechó la mano, "todos lo echamos de menos", dijo, y supe que no lo decía sólo por compromiso.

Empecé a llorar por primera vez desde que recibí la noticia. No había podido antes. Por alguna razón no había tenido oportunidad. Entonces, de repente, no podía parar. Me agarré a mi mujer y lloraba mientras ella decía y hacía lo posible para consolarme allí, en medio de aquella tarde de verano.

Escuchaba a la gente decirle a mi madre cosas consoladoras, y estaba satisfecho de que la familia de mi padre estuviera allí, de que hubiera venido a donde él estaba. Pensé que recordaría todo lo que se dijo y se hizo aquel día, y que quizá encontrara un modo de contarle alguna vez. Pero no lo hice. Olvidé todo, o casi. Lo que recuerdo muy bien es que oía nuestro nombre muy a menudo aquella tarde, el nombre de mi papá y el mío. Sabía que estaban hablando de mi padre. Raymond, aquella gente seguía diciéndolo con sus hermosas voces salidas de mi niñez. Raymond.

Poesía argentina del 88: Encuesta y panorama

Por tercer año consecutivo, *Diario de Poesía* publica su encuesta sobre los libros de poesía del ciclo anterior: así, docenas de poetas y críticos cuentan qué fue lo que más les interesó de lo que leyeron y por qué. A las respuestas sigue una muestra, armada por la redacción, de algunos de los libros más recurrentemente mencionados por los encuestados. El resultado: ya que no el imposible, inagotable inventario de lo que se escribe, al menos el caprichoso mapa de lo que se lee. Accesoriamente, también un sorprendente muestrario de cómo se lee.

La encuesta se armó enviando a alrededor de doscientas personas una hojilla que en su parte superior rezaba: "¿Qué libros de poesía, de autor argentino y publicados en 1988, le interesaron más y por qué? La pregunta se refiere a los libros que usted leyó, y obviamente no parte del supuesto de que haya leído todo lo publicado en el período". Seguían varias indicaciones de índole práctica, entre ellas una virulenta intimación a no superar en las respuestas las 20 líneas por 60 espacios.

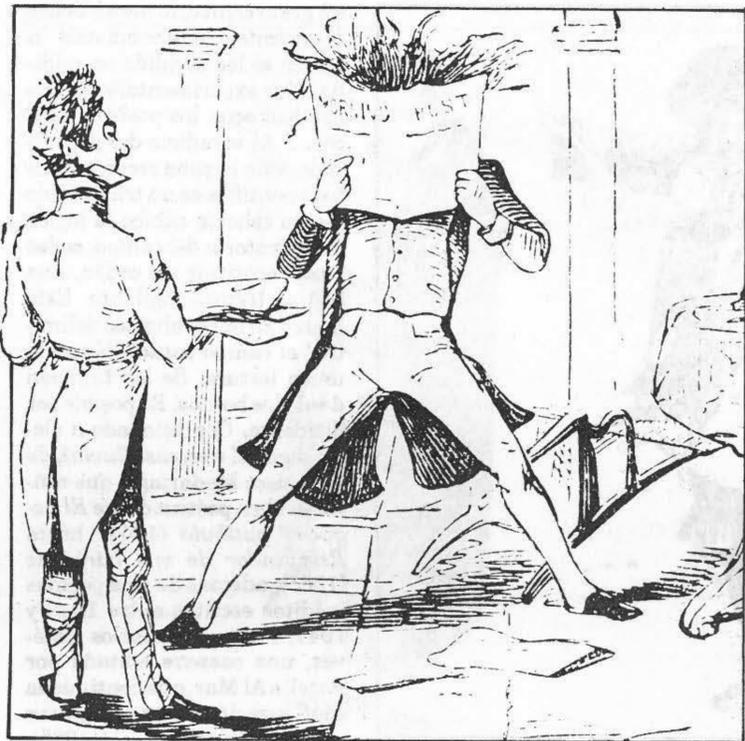
Lo que se transcribe son las respuestas a esas cartas —las que hubo—, vale decir los mensajes que atravesaron la doble ordalía de un viaje de ida y vuelta por el correo argentino; eventualmente, el teléfono suplió algún naufragio.

Este año se inauguró el criterio de que no responderían a la encuesta los miembros del Consejo de Redacción del propio *Diario*. Las razones son por lo menos dos: una, que a través de la sección de crítica o sus columnas muy normalmente los integrantes del consejo han ido dando opinión sobre los libros nuevos; y que ésta parecía una buena oportunidad para abrir el *Diario* a otras opiniones que las que se suelen leer en él.

El panorama anexo a la encuesta se organizó con los libros que despertaron interés de mayor número de encuestados. No se incluyeron, sin embargo, cuatro libros mencionados en varias respuestas, pero de los que ya se había dado anticipo en el *Diario*: *Paisaje con autor*, de Jorge Ricardo Aulicino (*D. de P.* N° 3); *Madam*, de Mirta Rosenberg (*D. de P.* N° 4); *Eroica*, de Diana Bellessi (*D. de P.* N° 6); y *Reconstrucción del hecho*, de Edgardo Russo (*D. de P.* N° 7).

● RODOLFO ALONSO: Nadie lee todo, claro, ni mucho menos. Y mal se puede hablar, en esto, de peor o mejor. Sólo, sí, felizmente, de aquello que las mareas de la memoria nos devuelven como significativo. ¡Ah!, nadie se inquiete: quienes nombro no compiten en plaza. Y, aunque no *ex profeso*, muchos son provincianos. Primero, reediciones: *Adriana Buenos Aires* (Corregidor, Bs. As.), de Macedonio Fernández, también aquí más poeta que nunca; *Arbol de Diana* (Botella Al Mar, Bs. As.), de Alejandra Pizarnik, mito que poco a poco se hace texto. ¡Y obras completas! *El tren casi fluvial* (Fondo de Cultura Económica, Bs. As.) de autores. Recuerdo, eso sí, que la mayoría eran de buen nivel

toral, Santa Fe), de Juan José Saer. Y nuevos libros de madura juventud: *Sonetos de amor* (Torres Agüero Editor, Bs. As.),



del llorado Daniel Giribaldi; *Desnuda musa* (Alción, Córdoba), de Alejandro Nicotra; *Obrador* (Buenamontaña, Jujuy), de Néstor Groppa; *Traslaciones* (Letras de Buenos Aires, Bs. As.), de Magdalena Harriague; *Fuego incandescente, fuego sometido* (ay: Rodolfo Alonso, Bs. As.), de Alonso Barros Peña. Y gente joven que se logra: *Querido mundo* (El Lagrimal Trifurca, Rosario), del chubutense Juan Carlos Moisés. Y, como también es crear, una digna traducción: *Dino Campana* (Il Nuvo, Vecchio Stil, Córdoba).

● HECTOR MIGUEL ANGE-LI: Participar en una encuesta como ésta supone, en mis circunstancias, una inmoralidad. No conozco ni he leído todos los libros publicados en 1988. Una ceremonia secreta, sin embargo, podría eximirme en parte de los tormentos de mi ignorancia. Me refiero a la que mantienen los poetas cuando saben que sólo se leen entre ellos (con mucha suerte) y por los libros que unos a otros se regalan. Hay otro ligero descargo: a medida que avanzo en mi juventud, la memoria suele traicionarme, de manera que no puedo recordar con precisión, a esta fecha del 89, todos los libros que leí y debo agradecer a sus autores. Recuerdo, eso sí, que la mayoría eran de buen nivel

poniendo a salvo esa dignidad tan particular de la poesía argentina. Debo citar algunos. Aceptando, pues, aunque a regañadientes, mis pecados de ignorancia, olvido, injusticia u omisión, citaré *Desnuda musa*, de Alejandro Nicotra. ¿Por qué me gustó? Bueno, la poesía de Nicotra me gustó siempre. Es una poesía aérea, en el sentido que las palabras parecen no querer quedarse en la línea de los versos. Más bien se escapan, vuelan y se elevan a una atmósfera de ternura y dolor ensimismado. Otro libro que me conmovió fue *Las visitas nocturnas* (Ed. Filofalsía, Bs. As.), de Juan García Gayo, muy

distinto al de Nicotra. Sin desdeñar la nota íntima, aquí las palabras buscan aferrarse a los versos porque necesitan denunciar las crueldades de una realidad contundente. Recuerdo también *Rojo junio* (Lar, Bs. As.), de Paulina Vinderman, voz honda y valiente que afirma la unidad alcanzada en sus libros anteriores. Como libro curioso escrito en lenguaje de tango y oficina, podría mencionar *Obras completas en verso hasta acá* (Ed. Filofalsía, Bs. As.), de Rolando Revagliatti.

● CARLOS HUGO APARICIO: Salvo el libro de poemas *Obrador*, de Néstor Groppa, o salvo tal vez propio olvido, imperdonable o acaso no, y a pesar de tener noticias periodísticas de varios libros editados, no cayó en mis manos —caer es el verbo exacto, por lo menos en mi caso, respecto a libros de poemas— ningún otro libro de poemas publicado en 1988, debido, seguramente, a una pésima distribución nacional, entre otras razones, ya que en las mismas librerías es muy difícil, si no imposible, hallarlos, y entonces hay que atenerse a una como circulación secreta entre adictos. De la producción local, salieron unos cuantos, pero ni uno es destacable; la mayoría siguen adheridos, y ya peligrosamente, a los modos de las ge-

neraciones anteriores de Salta, en especial a la llamada del sesenta, o si no a intentos más pretensiosos que reveladores y entrañables.

● HORACIO ARMANI: Los libros que más me gustaron de la producción de 1988 son los siguientes: *Querido mundo*, de Juan Carlos Moisés, porque es una obra fresca y grata que expresa la realidad de la vida cotidiana en el paisaje patagónico; *Desnuda musa*, de Alejandro Nicotra, por tratarse de un mundo íntimo, de una gran síntesis y extrema fineza lírica; *Baladas para Marie* (Ediciones Krass, Rosario), de Hugo Diz, porque transmite la desolación de una gran pérdida en un lenguaje coloquial, compartible; y *Undécima poesía vertical* (Carlos Lohlé, Bs. As.), de Roberto Juarroz, porque sigue una línea importante de la poesía argentina, de la que el autor es figura primordial, y que contiene excelentes hallazgos.

● LUIS BACIGALUPO: Señalo *Verme* (Ed. Sudamericana, Bs. As.), de Leónidas Lamborghini. Lento como un gusano que se hace esperar *Verme* ha llegado para "ser visto". Extensísimo fideo que se sorbe con fruición y en el colmo de su infinitud, de su histriónica combinatoria, no nos colma, apenas nos abre el apetito. Estos versos sencillos en pequeños anillos, *Verme*, junto a las 11 reescrituras de Discépolo y otros textos insisten en facturar la fractura de una lengua que en su rigor de tartamuda monotonía imprime a los infortunios de nuestra poesía un sello de cuño afortunadamente lamborghiniiano. Señalo que, aunque la encuesta lo desmienta nueve de cada diez lectores de poesía votamos por *Una temporada en Babia* (Ed. De la Flor, Bs. As.), de Marcelo Di Marco, porque ése, quiérase o no, es "el lugar". Además —como si esto fuera poco— hay en este libro de indomeñable aliento, de desafiada irrisión, la trágica e irritante controversia del lenguaje con la poesía misma. Con la vida o como se la quiera llamar. Por último, voto por el libro *Mínimo figurado* (Ed. Ultimo Reino, Bs. As.), de Sergio Bizzio, porque supo en pocas páginas dar muestra de un estilo depurado, de una escritura que a cualquier otro podría haberlo enviado, tentarlo al exceso. *Mínimo figurado* confirma que "para muestra es suficiente un botón". Y para saber decir es suficiente saber callar a tiempo.

● CARLOS BARBARITO: Los libros de poesía que más me interesaron —se refiere esta contestación, por supuesto, a los que leí y no a todos los que aparecieron este año— son: *Jazmín del país* (Ocruxaves, Bs. As.), de Rodolfo Alonso, por su economía y poder comunicativo; *Rojo junio*, de Paulina Vinderman, que confirma a su autora como una de las voces esenciales de nuestro tiempo.

Querido mundo, de Juan Carlos Moisés, porque en sus páginas se produce el encuentro entre lo cotidiano y lo mágico; y *Línea de sombra* (Torres Agüero Editor, Bs. As./NOTA DE *D. de P.*: Fue Publicado en 1986), de Antonio Requeni, por lo que yo llamo temblor que subyace en las palabras y sobre todo en el poema "Roberto Santoro, poeta". Por último, no puedo dejar de mencionar a Santiago Espel por su libro inaugural, *Rapé* (Ed. Filofalsía, Bs. As.), que lo señala como una voz promisoría.

● CARLOS BASUALDO: *Madam* (Libros de Tierra Firme, Bs. As.), de Mirta Rosenberg, por momentos de consumación, de estilo; entendido como última depuración del sentimiento. Colores fuertes y precisos en "la seda decimal de las palabras".

● LUIS BENITEZ: *El laberinto invisible* (Ed. de Poesía La Lámpara Errante, Bs. As.), de Daniel Gayoso, por la sorprendente habilidad con que aborda los grandes conflictos universales para volver luego, con sólo un breve giro del lenguaje, a la individualidad relatante y repetir, en algunos poemas (como "Los árboles", "El solitario", etcétera) el mismo recurso pero al revés; su empleo es difícil y, tan bien logrado, emparenta a Gayoso con algunos notables poetas metafísicos ingleses del siglo XVII: Andrew Marvell y Henry King, por ejemplo. *Rapé*, de Santiago Espel, es un muy bien logrado primer libro, que merced a un uso artificializado del lenguaje nos aproxima a instancias sensibles que, en su premeditada dislocación, nos permiten situarnos en medio de lo imposible, utilizando una ancha gama de recursos, tanto semánticos como temáticos; aparentemente dividido en dos partes, prosa y verso, esa división es engañosa y premeditada: se trata de auténtica poesía. *Rojo junio*, de Paulina Vinderman, ratifica en 1988 la calidad de la autora en el manejo del intimismo proyectado hacia lo absoluto.

● RAFAEL BINI: *Mínimo figurado*, de Sergio Bizzio; *Interrupciones I*, de Juan Gelman; *Retrato de un albañil adolescente* y *Telones zurcidos para títeres con himen*, de Arturo Carrera y Emeterio Cerro; *El tren casi fluvial*, de Francisco Madariaga.

● SERGIO BIZZIO: *Mínimo figurado*, porque me dio mucho trabajo (es decir, no me gustó mucho escribirlo), pero me gustó mucho leerlo. *Verme*, porque Leónidas Lamborghini es un poeta y *Paisaje con autor* (Ed. Ultimo Reino, Bs. As.), porque Jorge Aulicino es un poeta.

● ENRIQUE BLANCHARD: *Faloria Bifronte* (Libros de Tierra Firme, Bs. As./NOTA DE E.B.: Publicada hacia fines del 87, lo considero 88 porque fue (Sigue en pág. 22)

(Viene de pág. 21)

en ese último año cuando comenzó a circular), *Bailarín de tinieblas* (Empresa Poética, Bs. As./NOTA DE E.B.: Idem nota anterior) y *Cuerpo de Lunar Voces* (Ed. de Poesía La Lámpara Errante, Bs. As.), tres obras de "nuevos" poetas que ensamblan Tradición y Experimentación en búsquedas que mantienen en vilo la Pasión y la Experiencia del lector. Por lo mismo mi voto y mención de elogio.

● SUSANA CERDA: *Tramas de conflictos* (Sudamericana, Bs. As.), de Alberto Girri; *Verme*, de Leónidas Lamborghini; *La golosina canibal* (Ed. Último Reino, Bs. As.), de Guillermo Piro; *Mínimo figurado*, de Sergio Bizzio; *Eroica* (Libros de Tierra Firme/Ed. Último Reino, Bs. As.), de Diana Bellessi; *Reconstrucción del hecho* (Torres Agüero Editor, Bs. As.), de Edgardo Russo; *Las visitas nocturnas*, de Juan García Gayo. ¿Por qué estos? Antes que el verbo fue el Azar. No he terminado de leerlos. No creo que lo logre nunca. La lectura como el golpe de dados de una deseada textualidad. Su origen. Evidencia de lo inalcanzable. "No aunque sino porque". Algo se cierra en incierta pausa o silencio signando el inquieto alivio de "he ahí el poema", nada menos. Abierto ya, ajeno y mío, en tanto lo conocido y sorprendente del amor. El que en su manera simultánea instala y desplaza hacia un desliz. Amado pudo ser *mí* y no lo es salvo que ya no conmigo sino consigo. Renovado milagro azaroso amoroso doliente encuentro: poema.

● EMETERIO CERRO: *Baile. Muelle. Barco. Iglesia. Calle. Mañana. Bar. Bosque. Casa. Muerte. Orden. Antemuerte*, de Elsie Vivanco; *Madam*, de Mirta Rosenberg; *Déjame pasar*, de Juan Antonio Vasco; *Hasta el solsticio*, de Roberto Picciotto.

● JAVIER COFRECES: *Interrupciones I* (Libros de Tierra Firme/Ed. Último Reino, Bs. As.), de Juan Gelman, y *El tren casi fluvial*, de Francisco Madariaga, porque Gelman y Madariaga son dos grandes y los cito todas las veces que puedo. *Espejo negro* (El Lagrimal Trifurca, Rosario), de Rafael Bielsa, por el poema "cazadores con trompa", por el excelente diseño de Sergio Kern y por la buena edición de El Búho Encantado. *Paisaje con autor*, de Jorge Ricardo Aulicino, por el *aulitono*, que es el tono que me resulta siempre familiar en Jorge Ricardo. Personalmente espero sus poemas sin disposición a la sorpresa porque sé que viene el *aulitono*, que me hace bien de tanto en tanto y me resulta suficiente. Y, finalmente, *Eroica*, de Diana Bellessi, porque al leerlo escucho la cadencia de Diana recitándolo y a mi juicio el libro crece más todavía.

● SERGIO CHEJFEC: *El arte de narrar*, de Juan José Saer; *Mínimo figurado*, de Sergio Bizzio; *Madam*, de Mirta Rosenberg; *Reconstrucción del hecho*, de Edgardo Russo.

● DANIEL CHIROM: *Barroca mente* (Ed. Último Reino, Bs. As.), de Ricardo Gilabert. Si su anterior poemario —*Epica del instante*— me sorprendió por la

altura lírica que alcanzaba, este nuevo libro ya no me toma desprevenido. Su temática (la ausencia, el amor, la perplejidad, el alerta) así como su forma de expresarla, a través de un lenguaje pleno de matices sensoriales y sujeto a un "rigor de transparencia", forman un conjunto sólido. *Barroca mente* sigue la misma línea con algunos poemas de amor estupendos (por ejemplo, "Bahía Soledad"). Quizá la diferencia estriba en jugar un poco más con el lenguaje sin por ello perder calidad. Otro libro que me gustó es *Eroica*, de Diana Bellessi. Este libro es una auténtica boda donde la ausencia y la celebración, el banquete, el deseo y la mirada nos devuelven la mitad perdida del espejo. Pocas veces como en estos versos he sentido a la condición femenina. Además están escritos con tanta sensualidad que es imposible sustraerse a su erotismo. Formidable. Diálogo casi teatral que extrae resplandores

son, fugas de una forma que transmigra. Debe haber unas cuantas cosas más, pero en este momento la amnesia dicta.

● MARCELO DI MARCO: La lectura de *Verme*, de Leónidas Lamborghini, supone encontrarse otra vez —y en este libro más que en ningún otro suyo— con esa inquieta y quebradiza música, con esa articulación de ritmos secos que el maestro hace estallar, por momentos débil, por momentos estentóreamente, en el silencio blanco de cada página con su absoluta y virtuosa "desprolijidad". Quizá *Verme* sea, junto con *La obsesión del espacio*, de Zelarayán, uno de los libros que en los últimos quince años mejor ha sabido ejecutar el canto prodigioso que, con un poco de suerte, se puede oír salir todavía de estas mudas riberas del Río de la Plata. Un agónico paisaje marino envuelve en *Antemuerte* —y quisiera así poder abreviar el caprichoso y longilíneo título



"de una lengua inmóvil", *La Escrita* (Ed. Último Reino, Bs. As.), de Teresa Arijón, me gustó mucho por la escenificación de cada poema. Además, cada verso resuena como un latigazo en el vacío. Por último, señalo *Querido mundo*, de Juan Carlos Moisés. Si al primer vistazo Moisés puede parecer un poeta pueril, ello es un mero espejismo. Sus poemas son vitales, en ellos habita el corazón del mundo. Además, está la ironía con que nos sorprende.

● LUIS CHITARRONI: De la poesía argentina del 88 me gustaron: *Verme* de Leónidas Lamborghini, por su rigurosa insistencia en la palabra y sus distorsiones, por su luminosidad para "interpretar" los residuos como reminiscencias, por puro fanatismo laborghiniano; *Mínimo figurado*, de Sergio Bizzio, por su "estética de la finura", sus planos sesgados, su delicadeza para transformar a un fisicoculturista en un admirador de magnolias; *Reconstrucción del hecho*, de Edgardo Russo, por su fotogenia implícita y explícita: lápidas de Lee Masters trabajadas con un nictógrafo; *La golosina canibal*, de Guillermo Piro, por su celebración de/y ultraje a/ Ponce: devoraciones de un ojo solipsista. Y de lo inédito, los poemas que hace circular Eduardo Glee-

de Baile. Muelle. Barco. Iglesia. Calle. Mañana. Mar. Bosque. Casa. Muerte. Orden. Antemuerte. (Ed. Último Reino, Bs. As.), de Elsie Vivanco— a la historia de amor suicida que la autora nos muestra en esta narración poética cargada de brillos, de olores, de tensiones y silencios coloridos. *Antemuerte*: un primer libro que deslumbró al lector con imágenes de rara y precisa belleza. Con *Mínimo figurado* Sergio Bizzio continúa afirmando ese crispado balbuceo que se inició con *Gran Salón con piano* en 1982. Recorre lentamente al libro un habla apenas mínima, incierta, miniaturizada, figurando en todos los poemas escenas crepusculares, como de ingenua y abandonada desolación. Es en "Tienda de licores", el último texto, en donde estas impresiones logran alcanzar su clímax desesperado.

● CARLOS FEILING: *El arte de narrar*, de Juan José Saer; *Mínimo figurado*, de Sergio Bizzio; *Madam*, de Mirta Rosenberg.

● ROBERTO FERRO: "... para que un texto sea legible no es suficiente con que pueda ser leído. También es necesario que esté ubicado entre los escritos que deben ser leídos." Denis Ferraris. Antes de responder la

demanda inscripta en la encuesta, solicito audiencia para correrme del rol de testigo de cargo apenas unas líneas. El recurso, ciertamente cómplice, de participar en un muestreo que valida, atrae la ilusión de eliminar el riesgo de la relativización insuperable del problema y de su pura disolución en la aporía subjetivista; prefiero intentar dar cuenta, aunque tan sólo sea esquemáticamente, del orden legal que rige la legibilidad de los textos poéticos *hic et nunc*. La actividad crítica —dadora de una legalidad que esfuma los textos, los diluye, los ordena—, es cuanto menos asimétrica en relación a la amplitud y densidad de la escritura poética. Los pontífices no encuentran en la poesía contemporánea un objeto dócil que acuerde con las líneas teóricas que les exigen "estar al día". No critican, no leen, de tanto en tanto santifican o exorcisan, dicen un nombre. Los otros oficiantes, en la mayoría de los casos epígonos, cuando exhiben un gesto crítico, lo hacen desde taxonomías reduccionistas: la poesía se lee dividida en celdillas "los experimentalistas, los neo-barrocos, los postrománticos..." Al veredicto del pontificado, vale la pena recordar que todo pontífice es un travestido —y su cohorte exhibe la lógica demarcatoria del campo, se lee para constituir un orden. Esa es una lectura vigilante. Este marco jurídico religioso delimita "el campo santo". No es la única lectura. Se lee también desde los bordes. Es posible ser disidente. Condicionado a elegir digo: *El tren casi fluvial*, de Francisco Madariaga, que reúne su obra poética desde *El pequeño patíbulo* (1954) hasta *Resplandor de mis bárbaras* (1985), además de seis poemas inéditos escritos entre 1942 y 1947, *Tempo*, de Carlos Estévez, una *cassette* editada por Botella Al Mar, que continúa la configuración de su programa poético iniciado en *Oral* (1985).

● FRANCISCO GANDOLFO: *Baladas para Marie*, de Hugo Diz, es poesía interesante, no esquemática, sutil. El buen humor de sus "Graffitis" lo lleva a autocargarse: "Si tus tetas fueran escorpiones/ yo quisiera morir envenenado. / ¡Qué poeta, señores, qué poeta!". *Paisaje con autor*, de Jorge Ricardo Aulicino, contiene poesía breve y densa. Ejemplos: "Otoños en flor", "Una manzana" y "Coloristas", donde en ocho versos cala hondo en un cuadro de Cézanne. Otro libro que menciono es *En Mesopotamia* (El Lagrimal Trifurca, Rosario), de Christian Kupchik: "Manzanas negras" (7): "el poeta escribe en la cocina/ la poesía es una mentira/ que siempre dice la verdad/ (o viceversa)". *Quince poemas* (El Lagrimal Trifurca), de Rafael Bielsa y Daniel García Helder es la osmosis de dos poetas exquisitos. *Querido mundo*, de Juan Carlos Moisés nos trae la frescura desde la Patagonia: "Hemingway el cazador": "Cuidate de intentar/ cazar a todas/ las especies de animales sofisticados/ para exhibirlos en la pared/ no vaya a ser que llegado el momento/ la única pieza valiosa/ que te falte para completar la colección/ seas vos mismo." También *Cara y Cruz*, de Ana María Cúe, muestra sobriedad desde la tapa: "Dónde me puedo morir/

sin que mi madre me vea?" *Agrego Como músicos en vacaciones* (El Lagrimal Trifurca, Rosario), de Maisi Colombo, primer libro de esta tucumana de verso ágil, moderno. Por último, *Espejo negro*, de Rafael Bielsa, sexto libro personal de calidad sostenida.

● MARÍA TERESA GRAMUGLIO: Leí pocos de los libros de poesía publicados en 1988, pero de los pocos que leí, muchos me acercaron a la alegría. Varios quiero nombrar: *Madam*, de Mirta Rosenberg, por su completa trabazón prosódica y conceptual (de la primera disfruto como un juego, y la segunda todavía me tiene pensando y me reclama una relectura); *Quince poemas*, de Bielsa y García Helder, por la intensidad con que condensa momentos fugaces de largas repercusiones literarias; *Eroica*, de Diana Bellessi, por la "perversa obsesión de (su) batalla" erótica y rítmica; *Mínimo figurado*, de Sergio Bizzio, cuyos poemas cada vez me gustan más, desde que mandó hace años uno excelente, en letra manuscrita si mal no recuerdo, a *Punto de vista* (que no le publicamos! Y, sobre todo, *Verde y blanco*, de Martín Prieto, que me parece ejemplar en su despojamiento —Prieto pasó por una criba impudiosa varios libros inéditos— y en la exacta construcción de escenas poéticas "mínimas" pero cuajadas de una densidad afectiva que, casi imperceptible, las trastorna, las fuerza, las empuja más allá de sus bordes. También nombraré dos *summas* que no requieren mi comentario: *El arte de narrar*, de Juan José Saer, y *El tren casi fluvial*, de Francisco Madariaga. Sólo tengo que lamentar que no haya salido el libro de Hugo Padellati.

● LEONOR GARCÍA HERNANDO: *Reconstrucción del hecho*, de Edgardo Russo; *Mínimo figurado*, de Sergio Bizzio; *Verde y blanco* (Libros de Tierra Firme, Bs. As.), de Martín Prieto.

● JORGE GARCÍA SABAL: Quiero destacar los libros de Daniel Ponce —treinta años, novel, desconocido— y de Juan José Saer —cincuenta años, larga trayectoria, prestigioso—. *Sierpe para un objeto cifrado* (Ediciones Culturales Argentinas, Bs. As.), de Ponce, y *El arte de narrar*, de Saer, son libros de poetas particularmente interesantes porque veo en los dos un anclaje en eso que se llama "tradición literaria", y en este sentido: quieren ser leídos desde un lugar que es el de sus lecturas, o sea, sus adhesiones y rechazos; y que es, en definitiva, lo que un buen escritor debe hacer para, dando un paso más allá o más acá, fundar su "tono". Si el libro de Saer apunta a todos los registros y "ostenta" erudición (gauchesca, orientalismo, objetivismo pavesiano, relámpagos surrealistas, salmos, etcétera —lo que no está ni bien ni mal pero crea en el lector, a mi parecer, un medio tono, seguramente por el carácter casi antológico del libro—), en el de Ponce se dan cuestiones parecidas, atenuadas por las diferencias de edad y trayectoria. Los dos traslucen, de un modo tal vez más sorprendente o manifiesto en uno que en otro, lo mismo: trabajo.

Es decir, ese "puntear, rayar, precisar" que Valery reclamaba al artista. Menciono también otros libros: *Cortar por lo sano* (Ediciones Culturales Argentinas, Bs. As.), de Liliana Lukin; *En lo separado* (Ed. Último Reino, Bs. As.), de Susana Szwarc.

● MIGUEL GAYA: *Paisaje con autor*, de Jorge R. Aulicino. Para mí, Aulicino es el mejor poeta de su generación porque es el que a mayor profundidad llega con mayor belleza, y este libro lo ratifica. No puedo evitar comparar su manejo de la imagen en profundidad con los lindos cromos de otros. Aulicino encuentra el hueso de la poesía, crea belleza pero no se queda en su exteriorización. Es un libro donde uno puede hundir la mano y sacar algo: el pez de la poesía. *Interrupciones I*, de Juan Gelman. Porque, cuando de aquí a muchos años, alguien quiera conocer la verdad de la tragedia de nuestro pueblo, cómo la esperanza se transformó en horror, la profundidad del dolor que nos sucedió y en cierta forma provocamos, le bastará con recurrir a este libro. Y si alguien quiere saber por qué sobrevivimos, de dónde sacamos fuerza para insistir en la belleza y la esperanza, le bastará también con recurrir a la poesía de este libro.

● IRENE GRUSS: Obedeciendo debidamente a los límites de la encuesta, contesto: me han conmovido *Las miniaturas* (Ed. Último Reino, Bs. As.), de Reynaldo Jiménez, cuya densidad a veces me sobrepasaba pero creo que el lirismo hay que festejarlo, hoy en día; *Paisaje con autor*, de Jorge Aulicino, cuya ideología me parece detestable, pero ha hecho arte; *La golosina canibal*, de Guillermo Piro, una de las "voces" que se las traen, por su solidez, su belleza, valga la cotidianidad de esta expresión; *Querido mundo*, de Juan Carlos Moisés, porque tiene una virtud: es sencillo; y para terminar *Madam*, de Mirta Rosenberg, con el que más me identifico y el que "mejor" envidio.

● REYNALDO JIMENEZ: *Madam*, de Mirta Rosenberg; *La golosina canibal*, de Guillermo Piro; *Mínimo figurado*, de Sergio Bizzio; *Hasta el solsticio* (Ed. Último Reino, Bs. As.), de Roberto Picciotto.

● NOE JITRIK: Muchos libros de poesía llegaron a mi casa. Temor y temblor. Preferir preventivamente que no mandaran tanto sino mejor. Pero algunos de los mejores sí llegaron y esos los leí y otros que también son mejores no pude leer porque leer es para mí mi forma de vivir para mí en mí y no puedo, no puedo todo ni todos, sobre todo los que piden opinión. Pero leí, por lo menos cuatro libros y supe de otros. Diré primero de los que supe: la recopilación trémula de Madariaga, un libro de Gelman del que fui portador y correo, *El arte de narrar*, de Saer, que ya conocía y había leído con el gusto de la sustancia; sé que salió algo de Girri, que estoy dispuesto a celebrar y lo que para mí es poesía, y de la mejor, el *Canon de alcoba* (Ada Korn Editora, Bs. As.), de Tununa Mercado, que leí y toqué cuantas veces pude. En cambio —y sabiendo que to-

do eso que menciono constituye un hecho de esa temeraria empresa, en la Argentina sin otras empresas que las fúnebres, llamadas poesía— leí, puedo acotarlo, por lo menos cuatro libros tan convincentes cada uno en lo suyo que no puedo dejar de decirlo: *Eroica*, de Diana Bellessi, anchuroso, pleno, potenciado; *La pasión de la tribu* (Libros de Tierra Firme, Bs. As.), de Juan González, metafísico, continuo, perfecto, tenue, articulado; *Para que sepan de mí* (Ed. De la Flor, Bs. As.), de Laura Devetach —a quien hay que leer más— ajustado aunque confesional, contenido, palabras amasadas y precisas. Y por fin, *Verme*, de Leónidas Lamborghini, situado ya en lo que queda de la palabra —la fuerza o el núcleo— cuando se la ha depurado de la escoria. Alta poesía toda, altas definiciones que admiro, por lo que son, y que me llenan de angustia porque desearía que todo fuera así en mi país y no lo es;

parriba", del lado de la risa loca, y eso, señores, no es poco.

● LILIANA LUKIN: *Cartas para que la alegría/ Iguana, iguana* (Libros de Tierra Firme, Bs. As.), de Arnaldo Calveyra; *Verme*, de Leónidas Lamborghini; *Reconstrucción del hecho*, de Edgardo Russo; *En lo separado*, de Susana Szwarc; *El arte de narrar*, de Juan José Saer e *Interrupciones I*, de Juan Gelman. ¿Por qué? Por lo mismo que a los otros les gustan o no les gustan las cosas de uno.

● FRANCISCO MADARIAGA: *Escala en el jardín de las delicias* (Libros de Tierra Firme, Bs. As.), de María del Rosario Tabárez; *Reconstrucción del hecho*, de Edgardo Russo; *Rojo junio*, de Paulina Vinderman; *Jazmín del país*, de Rodolfo Alonso; *Poseción natural* (Ed. Milton, Bs. As.), de María del Carmen Suárez; *Los infiernos solares* (Fundación Argen-



mi país nada en el mal, no le importa la poesía ni le importa el alma.

● DANIEL LINK: De 1988 recuerdo especialmente ciertos poemas de Fogwill y de Carrera que aún no han dado (por pudor, o secretas vacilaciones, o terror financiero) a la imprenta. Cada vez, cuando leí los originales, creí que estaba leyendo lo mejor que se podía escribir. *Verme*, de Leónidas Lamborghini, se lee, sin ser su mejor libro, con el efecto de verdad y la reverencia que suscitan los grandes poetas. *Mínimo figurado*, de Sergio Bizzio, sorprende por su congelada belleza; *Verde y blanco*, de Martín Prieto, pone en crisis todo lo que pueda sospecharse sobre la poesía; *Una temporada en Babia*, de Marcelo Di Marco, sigue resistiendo a una monótona lengua poética de Estado. *Interrupciones I*, de Juan Gelman, por fin, es el libro más bello, el más estremecedor, el más exigente y el que nos lleva más lejos de todos los publicados en el año. Sólo admite la compañía de *Reconstrucción del hecho*, de Edgardo Russo, porque este libro no amenaza desde su tono apagado y de *Retrato de un albañil adolescente...* (Ed. Último Reino, Bs. As.), de Arturo Carrera y Emeterio Cerro, quienes ponen la poesía "patas

tina Para La Poesía, Bs. As.), de María Meleck Vivanco.

● JOSE LUIS MANGIERI: Para un editor es algo complicado señalar sus preferencias en esta encuesta de *Diario de Poesía*; si menciona algunos de sus editados, alguien, de seguro, "verificará" una falta de ruborosa ética, amén de que los otros compañeros de catálogo, obviados, quedarán masculando sordamente su descontento. Pero no debemos, ni por un supuesto ultraje al pudor ni por temor oportunista de malquistarnos con el prójimo, autoprohibirnos en esta propuesta de Samoilovich y los suyos. Evitaré, sí, dar complicadas razones de mis afinidades pues no debemos abrumar al lector con nuestra profunda sapiencia crítica, o, lo que es peor, dar público testimonio de nuestra contumaz insuficiencia en el tema. De tal suerte que, democráticamente, como se dice ahora, elegiré de acuerdo con mis gustos personales, que por lo demás no son nada crípticos. Así, celebro la aparición de *El tren casi fluvial*, de Francisco Madariaga; de *Interrupciones I*, de Juan Gelman; de *Obrador*, de Néstor Groppa; de *Poemas del exterminio* (Libros de Tierra Firme, Bs. As.), de Roberto Raschella; de *Paisaje con autor*, de Jorge Ricardo Aulicino;

de *La golosina canibal*, de Guillermo Piro; de *Madam*, de Mirta Rosenberg y de *Eroica*, de Diana Bellessi. Destaco, asimismo, la oportuna reedición de *Arbol de Diana*, de Alejandra Pizarnik. Todos estos son libros sólidos, imaginativos, de original creatividad en el manejo del lenguaje y en sus contenidos respectivos. Son muchos títulos, lo sé, pero es que 1988 fue un muy buen año para la poesía escrita en idioma castellano. Nada menos.

● GUSTAVO MARGULIES: *La golosina canibal*, de Guillermo Piro: "Batimos la mirada como el pájaro bate el ala, para sostenernos." (Francis Ponge, citado por G.P.) *Retrato de un albañil adolescente y Telones zurcidos para títeres con himen*, de Arturo Carrera y Emeterio Cerro. *Mínimo figurado*, de Sergio Bizzio: "¿No quiere morir por mí?" (S.B.) *Interrupciones I*, de Juan Gelman: "¿Era rubia la pulpera de Santa Lucía?" (J.G.) *El arte de Narrar*, de Juan José Saer. *Hasta el solsticio*, de Roberto Picciotto. Y las reglas de este *Diario* no me dejan elegir *Carece de causa*, de José Kozzer, porque es cubano.

● JUAN CARLOS MARTINI: *El tren casi fluvial*, de Francisco Madariaga; *Paisaje con autor*, de Jorge R. Aulicino; *Madam*, de Mirta Rosenberg.

● J. C. MARTINI REAL: Es sabido que la poesía no vive prisionera de un espacio genérico. De señalar, pues, la lectura de un poema, me atengo al cuento de Néstor Sánchez, "Adagio para viola d'amore", de su libro *La condición efímera*. El trazo escritural se articula sobre un paisaje en donde la figura fantasmática de un padre (¿caso J. L. Ortiz, en la imaginación de un lector?) promueve una estructura lírica, el deslumbramiento o la epifanía de un relato ejemplar. Por otro lado, los poetas Girri, Madariaga, Lamborghini, Squeo Acuña, han presentado libros que acentúan diversidad y estilos, caros perfiles de una continuidad imposible de obviar en el panorama de la poesía nacional. El interrogante, en todo caso, se define por las nuevas voces: *Madam*, de Mirta Rosenberg (arriesgada proposición de la rima con eco, arte de ser otra, vaya celada, su voraz desencanto, fulguros de un intimismo tonal); *Mínimo figurado*, de Sergio Bizzio (el sujeto narrante escindido, ¿un renovado estallido de la representación romántica?); *Paisaje con autor*, de Jorge Ricardo Aulicino (formalidad y distanciamiento, ironía que se muerde por la cola, como esas serpientes perfectas o fascinadas por el encantamiento de un orden que no tiene fin: artificio consumado); *Eroica*, de Diana Bellessi (intersticios sentimentales, la transgresión sujeta a una falta, la mujer, ese sitio de la castración donde una madre calla, la escritura, un tatuaje); *Reconstrucción del hecho*, de Edgardo Russo (el narrador omnisciente devora imágenes, cuenta y da cuenta de un travestismo literario, utilización del poema narrado, allí se narra su propia ficción). Con pródigas resonancias, cada uno en lo suyo, como se dice por ahí.

(Sigue en pág. 24)

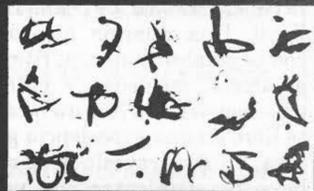
EDICIONES ULTIMO REINO

presenta sus novedades

EL LIBRO DE UNOS SONIDOS

Catorce poetas del Perú:

- XAVIER ABRIL - MARTIN ADAN - CARLOS GERMAN BELLI - FRANCISCO BENDEZU - LEOPOLDO CHARIARSE - JORGE E. EIELSON - AMERICO FERRARI - CESAR MORO - CARLOS OQUENDO DE AMAT - ALEJANDRO ROMUALDO - SEBASTIAN SALAZAR BONDY - JAVIER SOLOGUREN - BLANCA VARELA - EMILIO A. WESTPHALEN



Selección de REYNALDO JIMENEZ

El arte empieza donde termina la tranquilidad. César Moro

SE CUENTA QUE PIZARRO LE ENTREGÓ LA BIBLIA A ATAHUALPA AFIRMANDO QUE CONTENIA LA VOZ DE DIOS. EL INCA SE LA LLEVO AL OIDO. DESPUES DE UN INSTANTE RESPONDIÓ: "NO SUENA".

ESTE LIBRO, QUE REUNE DIFERENTES VOCES DE POETAS PERUANOS CONTEMPORANEOS -LIGADOS POR EL DUDOSO HILO DE LA NACIONALIDAD Y LAS GENERACIONES- SE PROPONE, PUES, COMO LIBRO DE SONIDOS.

TODO LIBRO DEBERIA SER UNA CAJA DE RITMOS. (R. J.)

MINIMO FIGURADO

—Sergio Bizzio—

BLOCK POTOSI

—Oscar Vitelleschi—

PAISAJE CON AUTOR

—Jorge Ricardo Aulicino—

LA GOLOSINA CANIBAL

—Guillermo Piro—

LA ESCRITA

—Teresa Arijón—

CUADERNO DEL PEYOTE

—Carlos Riccardo—

(prólogo de Oscar del Barco)

LAS MINIATURAS

—Reynaldo Jiménez—

TRAFICO DE ARMAS

—Claudia Schliak—

EL CARILLON DE LOS MUERTOS

—José Kozzer—

ALAMBRES

—Néstor Perlongher—

RETRATO DE UN ALBAÑIL ADOLESCENTE

(+LOS TIXTERES) (e/p)

—Carrera/Cerro—

PALACIO DE LOS APLAUSOS (e/p)

—Carrera/Lamborghini—

SANTA RITA (e/p)

—Carlos Basualdo—

EL DESIERTO DE LAS IDEAS

—Raúl Vera Ocampo—

Coediciones con Tierra Firme:

EROICA

—Diana Bellessi—

INTERRUPCIONES I

—Juan Gelman—

Av. Juan B. Justo 3167
1414 - Buenos Aires, Argentina

en venta en J. B. Justo 3167, Independencia 1860, Rodríguez Peña 452, Suipacha 1053, Corrientes 1555, Corrientes 1794, Unburu 1015, Las Heras 2225, etc.

DISTRIBUYE CATALOGOS srl
Independencia 1860, Bs. As.

(Viene en pág. 23)

● **TUNUNA MERCADO:** *Para que sepan de mí*, de Laura Devetach, Premio Fondo Nacional de las Artes, 1987 y publicado en 1988. Tan lejos de la irrelevancia de una poesía que quiere, voluntariosa, llegar a muchos, este libro produce el placer de las buenas poéticas de lo cotidiano. Línea a línea dibuja los pequeños e intensos trayectos de una mujer que piensa, elige, ama y discurre y que sabe distribuir significación sobre lo que la rodea sin jerarquías, libremente, por la sola percepción e inteligencia de la belleza. *Eroica*, de Diana Bellessi. Una relación amorosa con la palabra —danza, ritmo, escaresos, suspenso y entrega— convierte la lectura de este libro en una experiencia gozosa. Aquí la travesía es de súbitos develamientos que van ocupando el espacio de la página como núcleos-gemas: todo es fuerte, sugerente; todo provoca en *Eroica* esa sensación de límite y de vértigo de la mejor poesía. Nunca, además, se había leído —¿en este país, en América latina?— un texto de mujer que supiera decir, como éste, el amor de una mujer por una mujer.

● **HUGO MUJICA:** Estos son los libros que más me interesaron en 1988: *El tren casi fluvial*, de Francisco Madariaga; *Desnuda musa*, de Alejandro Nicotra; *Paisaje con autor*, de Jorge Ricardo Aulicino; *Cortar por lo sano*, de Liliana Lukin.

● **VICENTE MULEIRO:** *Reconstrucción del hecho*, de Edgardo Russo, y *Paisaje con autor*, de Jorge Ricardo Aulicino.

● **FRANCISCO (PANTO) MUÑOZ:** *Verme*, de Leónidas Lamborghini.

● **DELFINA MUSCHIETTI:** Puedo dividir fácilmente lo mejor del 88 en tres grupos de obras y un final con serpentina: las ediciones de *Verme*, de Leónidas Lamborghini, e *Interrupciones I*, de Juan Gelman, reiteran deslumbramientos y trayectorias conocidas; la escritura de Diana Bellessi, con *Eroica* y Mirta Rosenberg, con *Madam*, construye desde diferentes texturas un cuerpo de mujer y, lejos ya de Alfonsina, reinventan el poema de amor; Edgardo Russo, con *Reconstrucción del hecho*, y Sergio Bizzio, con *Mínimo figurado*, me acercaron al placer difuso de las miniaturas y las imágenes detenidas. Y hacia el final del año, Arturo Carrera y Emeterio Cerro, con su *Retrato de un albañil adolescente* y *Telones zurcidos por riteres con himen*, entre sopitas y claveles desordenan prolijamente el escenario, atentos al rumor sordo de las malas lenguas. Responden a un reto de linaje girondino: provocar la carcajada en la desarticulación exhaustiva y obscena de los lenguajes.

● **RAFAEL FELIPE OTERIÑO:** *En la sangre del día* (Sudamericana, Bs. As.), de Horacio Armani; *Querido mundo*, de Juan Carlos Moisés; *Paisaje con autor*, de Jorge Ricardo Aulicino; *Las visitas nocturnas*, de Juan García Gayo; *Desnuda musa*, de Alejandro Nicotra; *Jazmín del país*, de Rodolfo Alonso. ¿Por qué? El de Armani, porque entre un aquí (histó-

rico) y un allá (presentido) concluye afirmando la preeminencia del amor como naturaleza sagrada y como acuerdo con el mundo; el de Moisés, por su elección de un lenguaje sencillo, porque está a favor de la vida y su poesía huele como una fruta; el de Aulicino, por animarse con las cosas y con los hechos sin prejuicios (poéticos) ni condicionamientos, haciendo del poema un instrumento de conocimiento; el de García Gayo, por demostrar con este libro que el humor, la parodia, el sarcasmo, incluso la fría narración de acontecimientos, pueden tener raíz poética; el de Nicotra, por su lirismo que convierte al poema en un cuerpo más —irradiante— sobre la tierra; el de Alonso, porque dice, sin queja y sin fiesta: *“Realmente/ no he venido a la tierra/ más que a oír ese canto del viento/ y pasar como él”*.

● **HUGO PADELETTI:** Aunque la escuela surrealista no es



de mi preferencia —se trata, sin embargo, de un surrealismo *sui generis*— he leído con profundo interés *El tren casi fluvial*, de Francisco Madariaga, por tratarse de la obra reunida de uno de nuestros mejores poetas y, como tal, una de las publicaciones más importantes del año pasado. En una línea totalmente diferente, que merece todo mi beneplácito, se inscriben los siguientes libros que he elegido. Primero, *El arte de narrar*, de Juan José Saer. Descartada su indudable originalidad, sus poemas, emparentados una pizca con los epitafios de Lee Masters y mucho, por su intensidad lírica, con lo mejor de Pound, están siempre hilvanados por un hilo conceptual que nunca cae en el prosaísmo. Por el contrario, su dominio del ritmo —de los ritmos— y de la concentración lírica hacen que muchos fragmentos de excelentes poemas largos y muchos poemas breves se graben como con buril en la memoria. Desde los poemas del sesenta muestra ya una madurez de estilo y de sentido que hacen de él uno de nuestros más impercederos poetas contemporáneos. Uno casi lamenta que su densa y extensa obra narrativa le robe tiempo para escribir más poemas. Para mí es el acontecimiento más significativo del pasado año poético. Por su par-

te, D. G. Helder y Rafael Bielsa, en *Quince poemas*, han sabido encontrar nuevos acentos en una línea objetivista que se remonta, para no ir más lejos, a los *Dinge-Gedichte*, de Rilke, pasando por la *Antología de Spoon River*, poemas de Marianne Moore, de W. C. Williams y —el más próximo— C. P. Cavafy. Hay una notable economía expresiva y un dominio certero de la forma. No se nota la diferencia de autores: se ve que ambos han trabajado, desde distintos ángulos, sobre los mismos poemas. También en la misma línea, con todavía más originalidad y buena contemporaneidad, se inscriben los hermosos y agudos poemas de *Reconstrucción del hecho*, de Edgardo Russo. La misma objetividad poética, el mismo encuadre perfecto, sin sobras, que logra en las partes “Fotografías”, “Modelos” y “Naturalezas muertas”, los logra también en “Reconstrucción del hecho”, que da nombre al libro, en la

qué no decir también lo que no me ha gustado? He recibido, por gentileza de sus autores o editores, muchos libros que lamentablemente no me han gustado, libros donde somos asaltados por un bombardeo de imágenes inconexas, que se anulan mutuamente produciendo un vacío de sentido. Valgan como testimonio de este momento de transición o decadencia. Para mí la buena poesía es siempre decantación, orden e iluminación.

● **DELIA PASINI:** *Verme*, de Leónidas Lamborghini. No puedo soslayar la importancia que la obra poética de Lamborghini ha tenido siempre para mí. A pesar de transitar vías diferentes, su escritura ha sido una influencia y su estilo un modelo estético. Tuve el raro privilegio de haber llevado el manuscrito de *Verme* a la editorial. Su poeticidad exaspera y el mismo tiempo distorsiona el sentido, que llevado hasta sus últimas consecuencias, inscribe la lógica particular del universo poético, hecho de irrealdad y de revelación. *Las visitas nocturnas*, de Juan García Gayo. Este libro significó para mí el deslumbramiento ante una escritura viva y al mismo tiempo profunda. Es un hecho literario solitario, singular, en tanto no tiene el refugio de pertenecer a una corriente literaria y propone, con un lenguaje libre y coherente, atravesar el mundo del logos y de los sentidos. Despierta en mí el deseo por la literatura y abarca, implacablemente, la pregunta por la condición humana. *Una temporada en Babia*, de Marcelo Di Marco. Representa la transgresión a partir de situar el lenguaje en el límite con la caricatura, ofreciendo un festín pantagruélico y desaforado donde se devora el cuerpo de la escritura, en un ritual profano pero no carente de religiosidad. Como en un fresco, la cultura de Occidente se descascara y el grotesco sirve para revelar, tal vez, la imposibilidad de mimesis por parte de una generación inspirada en los *ready-made*, el hiperrealismo y lo visual como “lenguaje” o montaje sintáctico.

● **NESTOR PERLONGHER:** *El tren casi fluvial*, de Francisco Madariaga, por su ímpetu pagano “de ángel o demonio beduino-gauchi-afro-hispanoguaraní”: épica sísmica. Y aplaudo la oportunidad y la belleza de la edición, que permite conocer mejor a ese “surrealismo de trinchera” que le mueve el piso a la lengua. *Las Miniaturas* (Ed. Ultimo Reino, Bs. As.), de Reynaldo Jiménez. A pesar de constar 1987 como fecha de publicación, circuló efectivamente a partir de enero del 88, por lo que pido una licencia (poética) para este auriga de las mutaciones que, cabello a caballo, vive el éxtasis de la inmanencia. *Reconstrucción del hecho*, de Edgardo Russo. Leí indicios de una poética como barniz de lo real. **NOTA DED. de P.:** Perlongher cita también *Mercado de Opera*, de Víctor Redondo, libro que a la fecha del cierre de esta encuesta todavía no comenzó a circular.

● **CARLOS PICCIONI:** Los libros que mejor recuerdo de 1988 son *El arte de narrar*, de Juan José Saer, y *Santa Rita*

(Ed. Ultimo Reino, Bs. As.), de Carlos Basualdo. En el libro de Saer arden la vida, la historia (la grande y la pequeña), el recuerdo, algunas tierras, la locura, la literatura (¿la literolocura?), una poblada incertidumbre, quizás, cercana a mis fantasmas... En el libro de Basualdo encuentro poemas escritos como por debajo de la superficie de las palabras como si el poeta hubiese cavado en las palabras, habiéndolas transformado en cuerpos enteros, fragmentados, alucinados, leve o enfáticamente alegóricos, de exquisita escritura y un tono definitivo.

● **MARCELO PICHON RIVIERE:** *Tramas de conflicto*, de Alberto Girri. En estas tramas el poeta vuelve a exponer. Es decir, muestra, presenta, coloca una cosa de manera que sea vista. La cosa es el poema, objeto y experiencia moral. Y la manera de colocar la cosa, de modo que sea vista, es esa aptitud combinatoria que siempre deslumbra en los poemas de Girri. *Interrupciones I*, de Juan Gelman. Recuerdo que en cierta época a Gelman le gustaba recordar un *gag* de los Hermanos Marx. Uno de ellos quiere cambiar de lugar las llaves de los casilleros del hotel donde estaban trabajando. Le preguntan, entonces: “¿Y la confusión?” Y él responde: “¿Y la diversión?” Gelman escribe en el borde del instante, donde lo inasible se desborda. Y él cambia en forma incesante las llaves de lugar, para que podamos entrar en habitaciones que nunca fueron nuestras, donde duermen o mueren o viven personas extrañas o extrañamente familiares. *El tren casi fluvial*, de Francisco Madariaga. Siempre a contrapelo, Madariaga publicó sus libros (con la excepción de *El delito natal*) en ediciones marginales. Esta obra reunida rescata esos libros y el pasaje desde las primeras estaciones — Rimbaud, Poesía Buenos Aires hasta llegar, con la desmesura de su humor y la luz sombría de sus imágenes breves, a los poemas donde el poeta pone en su equipaje los tonos y las palabras de su provincia. *De poder a poder*, de Federico Gorbea. Gorbea escribe al borde del silencio, bordando el silencio con palabras susurradas. *Eroica*, de Diana Bellessi. Gira la palabra, danza: todo es posible en el instante. Y en esta poesía de gestos leves y zonas liberadas, Bellessi nos ofrenda la palabra y el cuerpo, donde se unen el deseo y la mirada.

● **GUILLELMO PIRO:** *Mínimo figurado*, de Sergio Bizzio, y *Reconstrucción del hecho*, de Edgardo Russo.

● **RAMON PLAZA:** Con motivo de esta encuesta, descubrí que los libros que más me interesaron en 1988 son del 87. Dos, al menos: *En desmedida sombra*, de Cristina Piña y *Jugar con fuego*, de Hugo Gola. El tercero, sí, es del 88: *Tramas de conflictos*, de Alberto Girri. Aclaro que siempre Girri me pareció un inteligente chiste de “los chicos” de *La Nación* sobre la persona del poeta y los poemas que éste escribe. Podría decir que ¡he descubierto a Girri! y estoy muy ocupado en eso. La poesía como un ojo insaciable. Un libro insaciable. Te come el coco.

● **ROGELIO RAMOS SIG- NES:** Primero, *Reconstrucción del hecho*, de Edgardo Russo, porque sus móviles ingresan en un terreno casi inexplorado por la poesía argentina. Indagaciones ficticias. Poemas de conjeturas. Russo aniquila y dispersa el yo anunciativo, evocando imágenes que desconocemos, pero presentándolas como si fueran parte inseparable de nuestra historia. Tres de Lagrimal Trifurca: *Como músicos en vacaciones*, de Maisi Colombo, porque es un libro profundo femenino (no feminista, por favor), contundente, cóncavo; *Querido mundo*, de Juan Carlos Moisés, porque cada poema es un texto independiente, una unidad aislada pero no cerrada. Este libro de poesía tiene la virtud de ser entretenido también. Por último, *En Mesopotamia*, de Christian Kupchik por la minuciosa observación de las realidades aparentes que componen su rico mundo poético. Gracias a los buenos oficios de Sergio Kern, este "producto" llega dignamente presentado a su consumidor final (yo, en este caso). Y tres de Último Reino: *La escrita*, de Teresa Arijón, porque baja desnuda a la tumba de Alejandra Pizarnik y sube con este contundente libro bajo el brazo; *En lo separado*, de Susana Szwarz, porque ingresa textos como astillas en los resquicios que siempre descuida la Gran Poesía y *Paisaje con autor*, de Jorge Ricardo Aulicino, porque es el tipo de poesía que me place leer.

● **VICTOR REDONDO:** En orden intercambiable, elijo, sabiendo que dejo afuera libros muy queridos, los siguientes: *Final de universo* (Ed. Último Reino. Bs. As.) de Willy G. Bouillón, increíblemente inédito a los 45 años, un libro magnífico; *La golosina canibal*, de Guillermo Piro, un primer libro terso y fulgurante; *Madam*, de Mirta Rosenberg, la confirmación de una excelencia; *Baile. Muelle. Barco. Iglesia. Calle. Mañana. Mar. Bosque. Casa. Muerte. Orden. Antemuerte*, de Elsie Vivanco, otra inconcebible inédita hasta hoy; *El arte de narrar*, de Juan José Saer, por genio. Omito los libros de Madariaga y Gelman pues no creo necesiten ningún voto.

● **ANTONIO REQUENI:** Entre los libros de 1988 llegados a mis manos, los que más me impresionaron fueron: *Desnuda musa*, de Alejandro Nicotra, a quien considero el mejor poeta de mi generación; *En la sangre del día*, de Horacio Armani, con cuya posición estética siento gran afinidad; *El tren casi fluvial*, de Coco Madariaga, poeta que crea un mundo verbal y una atmósfera poética muy personales. Otros excelentes libros de poetas que rondan, igualmente, los cincuenta y tantos años, fueron para mí: *El asedio y los viajes* (Taladriz, Bs. As.), de Edgar Podestá; *Contemplando la oscuridad* (Citearea, Bs. As.), de Carlos Velazco; *Las visitas nocturnas*, de Juan García Gayo; *Obrador*, de Néstor Groppa y *Antología poética* (Grupo Editor Latinoamericano, Bs. As.), de Perla Rotzait, así como *Traslaciones*, de Magdalena Harriague, poeta de mayor edad que ha realizado y sigue realizando su obra ajena a la figuración del ruido. Entre

Juan José Saer

El arte de narrar

ISLAS

Ayer nomás había islas todavía; islas y desiertos, algunos se fueron; el pibe de Charleville, por ejemplo: se las tomó. Empezó a negociar armas y hombres, girando en la más ardua irrealidad, hasta que vino y fue arrinconándolo, desde adentro, la gangrena. Y también, un poco más tarde, buscando su isla, la suya propia, el pintor de perros violetas, del mar amarillo, el hombre que había vivido un tiempo en Arles con Van Gogh, subsistiendo a base de pan duro y convicciones, (rentas, después de todo, cualquiera, entre las bestias, puede

abandonó, un buen día a su familia, y, parado en la proa, internándose mar adentro, percibió cómo el ruido de la espuma iba borrando los ecos del discurso de Mallarmé. Buscaba o deseaba, mejor, como había dicho en una carta, un rincón de sí mismo todavía desconocido. La materia adquiere así la cualidad del horno, volviéndose más grave, menos banal, después de atravesar, lenta, el infierno. Ayer nomás había islas todavía; islas y desiertos. Puntitos negros, casi sin forma, en el celeste de los mapas, un destello, irisado por la espuma, en el horizonte, o la llanura, de arena blanca, donde reina el sol único, un lugar para estar, por fin, a solas consigo mismo, o con todo, por fin, en la desnudez;

y dirán, una vez más, casi seguro, que es puro delirio. Islas y desiertos; sin nadie; ¿y qué pasa, ahí, justamente, cuando no hay nadie: Girando, ¿no? como un perro que tratara, infructuoso, de contemplar su propia cola; problema insoluble? ya se está ahí. Y no son, como se podría pensar, las Eva de doce años, ni lo exótico, lo nuevo en una palabra, lo que llama. Mar, playa y cocotero: todo lo que se encuentra, a plazo incluso, en

No; hay ya como una herida, en el propio ser, que busca, desde el origen, su fuente. Desea ver de más cerca, el núcleo, remoto, del que golpes sucesivos, empastándose, la separaron, escrutar, como a una llama, el centro mudo y hormigueante, en el que un signo débil podría, probablemente, centellear, si por sí acaso nadie, pero nadie, lo mirara. En algún punto de la isla, antes de su llegada, la lucecita está encendida, desde el origen, indemne, fija entre huracanes, luz modesta del todo y de su eternidad, que no se apaga más que ante el soplo humano. El color, sí, desde luego, también, de una región en la que todo es solidario, país en el que la parte es glorificada, y en el que el canto de lo único, de la mañana a la noche, canta en el árbol entero y en cada una de sus hojas.

Ayer nomás, como decía nomás hace un momento, había Islas todavía; islas y desiertos; algunos se fueron; el ex-agente de bolsa, por ejemplo: Vicente, en Arles, lo despidió, a filo y punta, de su abismo amarillo. Balanceándose en el mar verde viajó en busca de las señales, fugitivas, que cintilan en las cosas, del llamado no oído que pone, sin embargo, en marcha como un robot, apresuradamente, tratando de llegar, antes de que anochezca, al

hogar. Balanceándose, solo, en el mar del planeta que a su vez se abarrotado de ciudades, de bancos, de esposas fieles, de mecenas, de pintores oficiales y de máquinas, hasta que vio llegar, de un modo discontinuo, con sacudones rápidos,

la isla. Cuerpos violetas, eléctricos, senos recién nacidos, y el pan que se daban, unos a otros, como el mar el atún o las estrellas del cielo—brillos de aquel rescoldo inalcanzable. Islas, había islas, desiertos todavía, islas donde pasaban, sobre la arena, cuadrumanos, hechos de carne real y de deseos reales, entre islas vestidos de blanco y del delirio de gobernar, cuerpos celestes, rojos, amarillos, azules en el aire gris verdoso de la tormenta volcánica, tocados aquí y allá por esa brasa secreta—el ex-agente de bolsa, canoso y abandonado, parado con los bolsillos vacíos sobre la playa, medio aturdido por la trepidación silenciosa de lo que es.

Juan José Saer (Serodino, Provincia de Santa Fe, 1937) es autor de una vasta obra narrativa y también de tres libros de poemas reunidos en *El arte de narrar*, publicado por la U.N.L. en 1988.

Guillermo Piro

La golosina caníbal

LA ARMONIA DE ESTE CAMPO no se refleja en nada, en nada. Describirlo sería tan inútil como tratar de asir lo inasible: el aire, el fuego, el extenso mar.

Nada en él sobresale (sobresalir que se entiende no en su función geométrica (hay salientes: postes de telégrafo, puentes, troncos pelados o vaciados por los rayos, carbonizados; árboles, vacas, molinos, animales irreconocibles, edificaciones blancas y diminutas que los atraen o repelen) sino en su función cualitativa: una importancia, una atención, una llamatividad).

Todo uniforme, plano, equidistante en todos sus puntos y en todo su conjunto.

Uniformidad. Armonía.

Luego el viento (particularidades en el desarrollo de una lucha que no deja nunca de librarse). No tendría sentido fijarse en eso. Su presencia la denota el baile, no el golpe; ni siquiera el roce o el corte o la molestia: un tallo se inclina hacia la izquierda, la dirección de nuestro recorrido.

Hay verdura en el ambiente. Hay barro, lugares ocultos, bípedos que asomarán sus picos, insectos que contagiarán pestes.

ESTE CAMPO ES COMO UN MURO, con sus durezas e imperfecciones que sólo son reconocibles a corta distancia. Desde lejos, se erige como un muro (impenetrable o silencioso, inmóvil en el aire inmóvil) y a medida que nos acercamos a cualquier punto, lo nítido se expone como en placas, lo borroso, el contenido puntual del paisaje poco a poco se disipa al mismo tiempo que, un poco más lejos, vuelve a confundirlo todo, como cuando penetramos una ruta enneblinada y sabemos que un instante después estaremos sumidos en la más profunda de las cegueras o en el más profundo de los peligros ciegos. Además, el corte de retirada, eso es lo importante: sólo queda avanzar.

(¿Qué elegir entre la ceguera de adelante y la ceguera de atrás?)

MIRADA SIN LENTES, al despertarme. Con ella observo, por ejemplo, sobre la mesa, a un conejo gris, inmóvil. Trato, primero haciendo uso de mi paciencia adormilada, desprotegida, de determinar qué es eso. Qué. (Ni por medio segundo creo en la presencia del conejo; recorro entonces a la memoria: ¿qué dejé anoche, antes de acostarme, sobre la mesa, de color gris? (además, ¿cómo creer en el conejo, por donde podría haber entrado?)). Luego recorro a enumerar objetos al azar y abandono este intento cuando los objetos que nombro no me pertenecen ahora (considero, por ejemplo, un pullóver gris que hace tiempo he perdido) o no me han pertenecido nunca (el pantalón gris de mi padre) hasta llegar al momento en que, bajo la lupa revolucionaria del descontrol, comienzo el citaje de elementos de delirio.

De allí al conejo hay un solo paso.

Lo doy. Digo: conejo. Momento de abandonar el cómodo lugar de mi cama y ver de cerca qué es eso. Es una camisa, gris por por la escasa luz que entra por la ventana, verde por la que refleja (en realidad, a primera vista cercana, distingo la camisa no por el color sino por la camisa). La apariencia de conejo se consigue gracias al fondo y al adentro: una veta de madera, pintura salida, una miopía. Luego, de vuelta a mi sitio, me resulta imposible volver a ver al conejo.

Como se ve, aquí también la atención está dada por el engaño. La mentira de la luz es lo que atrae a la mirada. La verdad de la luz es el negro y cuando lo vemos nos dormimos.

MIRAR DESDE LO ALTO DE UNA TORRE. ¿Se ha notado que ante las grandes extensiones el ojo se explota en sensibilidad, se agranda, como si adquiriera nuevas dimensiones, nuevos contornos? No hablo de los detalles, de los pequeñísimos detalles de la lejanía; hablo de los bordes del cuadro que se pueblan, que se dejan invadir por la muchacha que está a nuestro lado y de la que percibimos hasta los más leves preparativos en la masacre del alistamiento de su cámara fotográfica, sin mirarla directamente. Y a la izquierda, un árbol. Muy a la izquierda. Y siempre mirando al frente.

En los espacios reducidos esa capacidad se anula al grado cero. Quizá porque en los espacios reducidos hay más movimiento o, por el hecho de desarrollarse allí, el menor movimiento llama nuestra atención (movimiento no entendido en el sentido físico de la palabra: aquí implicaría también un color, un matiz, una porosidad, una impresión, una posición, una lucha).

ATOLONDRADA, exangüe, atraviesa mi mirada la marea celeste que inválida la deja pasar siempre y cuando vuelva a atropellarla.

Guillermo Piro nació en 1960 en Avellaneda (Provincia de Buenos Aires). Publicó *La golosina caníbal* (1988) y tiene dos libros inéditos: *Una sinfonía moral* y *La línea general*.

(Viene de pág. 25)

los libros de poetas más jóvenes, selecciono: *Página del poeta flaco* (Ed. Filofalsía), de Carlos Barbarito; *Rojo junio*, de Paulina Vintlerman; *Querido mundo*, de Juan Carlos Moisés; *Ben David* (Torres Agüero Editor, Bs. As.), de Santiago Kovadloff; *Paisaje con autor*, de Jorge Ricardo Aulicino; *La vida la más bella* (Ramos Americana Editora, La Plata), de Osvaldo Ballina, y *Cuerpo amanece* (Marcos Lerner Editora, Córdoba), del cordobés Alfredo Lemon.

● EDGARDO RUSSO: *Tramas de conflicto*, de Alberto Girri. *El arte de narrar*, de Juan José Saer. "Ir siempre más lejos en la desterritorialización a fuerza de sobriedad. En vista de que el vocabulario está desecado, hacerlo vibrar en intensidad. Oponer un uso puramente intensivo de la lengua o cualquier uso simbólico e incluso significativo o simplemente significante. Llegar a una expresión perfecta y no formada, una expresión material intensa" (Deleuze. *Por una literatura menor*). *La golosina canibal*, de Guillermo Piro. De Michaux al despertar de Marcel en el comienzo de la "Recherche", un ojo bizco intenta balancear el "adentro" del cuerpo con el "afuera" del paisaje que es el mundo. Libro "orgánico" y "menor" (también en el sentido de Deleuze) *La golosina canibal* desplaza los instrumentos de Lautreamont (máquina de coser, paraguas y mesa de disección) a un vaso con agua en el que se fondea junto a la dentadura un ojo de vaca. *Quince poemas*, de Rafael Bielsa y D. G. Helder. Seco, epigramático, muestra el revés de lo que aparenta: falso "cadáver exquisito". Entre otras prestigiosas influencias, acusa la del poeta más latigado por *Diario* en la columna chismosa y narcisista "Hablarán": Alberto Girri.

● GUILLERMO SAAVEDRA: Se sabe, el azar, el amor, las obligaciones laborales arman la lista en estos casos. Sobre ese recorte casi natural, la siguiente salvedad: interesante es una categoría que, en mi caso, no establece tanto un juicio de valor como una cierta resonancia en la propia escritura; la posibilidad de utilización, "por contigüidad o por contraste". Una pareja euforia puede asaltarme leyendo los ripios más penosos de la lírica nacional o sus escasos momentos de felicidad. Omitiré los primeros —por pudor ya que no por compasión—, para mencionar algunos de los últimos. *Reconstrucción del hecho* de Edgardo Russo y *La golosina canibal* de Guillermo Piro trabajan, con procedimientos harto disímiles, los sobresaltos de la mirada; ambos se resignan astutamente a una porción arbitraria de la realidad y ofrecen como festín los caprichos de su estrabismo calculado. En *El arte de narrar*, aparece el mapa clásico de preocupaciones de Saer —la percepción, la memoria, el improbable conocimiento— como un destilado de sus novelas. Una enunciación engañosamente ingenua nos dice todo el tiempo: "Este movimiento de la lengua es absurdo e inconducente; y sin embargo se mueve." *Mínimo figurado* de Sergio Bizzio es una colación de voces tijeretea-

Juan García Gayo

Las visitas nocturnas

OPINION DEL NORTE

"No deja de sorprenderme que en tantas habitaciones llenas de buenos pensamientos bellamente estucadas con azucenas, los elegantes colegios se atreven mostrar su oreja en carne muerta, líquen sobre un declive de zinc donde las cuadrillas en el subsuelo de la casa no guardan el debido respeto a las calderas, a los bronceos traídos por mis abuelos especialmente desde Hamburgo. En lugar de jarrones, cuchillos, peines convalecientes y flecos —simples cagaditas de mosca al fin— reivindico la vida que conduce a Miguel Angel, a Rembrandt, a las nieves sobre la parte de barbarie que nos atañe. La arena de los médanos debería escupirse, ¿no les parece? esos cardos y arroyos que no engañan a nadie, basura colonial cerca del quinteto de cuerdas en el living y los labios que palpan la temperatura del té, un poco ahumado, / como a mí me gusta."

DISCIPULO

El día que cené con Stephen Spender nuestro alimento impregnado de / símbolos los relámpagos ventan a morder esa isla mostrando una blancura como del siglo de Pericles aunque adobada con cautela. "El que sueña tropieza con los verbos más sucios —me gritó— y el deseo de clavarlos es sólo humillación aprisionada en el bolsillo con agujas." De tal modo supe graciosamente que éramos protegidos en realidad / por iguales albergues en ciertas combinaciones del crepúsculo, o sea mi vuelo o sea mi destino en la calle. En las terrazas del poeta le confesé a un eunuco que no sabía inglés y se borró el servicio y encendió velas de la clerecía para avisar alguna cosa familiar disolviéndome ya, sin un autógrafo siquiera.

TAMBIEN ESCUPO LOS CUADROS NEOYORQUINOS

También escupo los cuadros neoyorquinos de Miró y de Max Ernst a veinte yardas del invierno en cuyo lodo gira mi casilla de cañas. Por milenarios túneles me enviarán sin ellos al palacio de la cultura / con un traje de bodas, como un higo demasiado maduro, rastreando lo que la única flecha verdadera nos puede prometer. Y entonces, ¿por qué los pastos de la plaza no se equivocan y atrás, siempre derechos, suben los lirios de las Escrituras?

1978

Aunque los sorprendamos cepillando pasaportes de lana, los padres / no se olvidan de adorar a sus hijos más dóciles, éstos que nunca escupirán el oh de la riqueza acomplejados por el / incesto. También los profesores suelen tener blanca debilidad por los tontos y los patrones, ah los patrones, besan y besarán biológicamente al prudente, alcanza templada para sus confidencias mientras haya una gota de / sangre y los vientos parezcan los del espíritu. En cuanto a estos tiranos, custodios con la traza de un monigote, prefieren pasar su pincelada de alquitrán desde el televisor porque en nuestras cocinas es donde cambian la pluma sus / pajarracos de consulado, enfermos. Será cuestión de dejar la cabeza en una tribuna, será cuestión de digerir y esperar el bautismo del primer nieto. A los demás, el frío de los techos un día los mete en vidas que no les / corresponden.

Juan García Gayo nació en Buenos Aires. Publicó *De emblemas y viajes* y *Jardín Botánico*, a los que se agrega *Las visitas nocturnas* (1988). Además de ejercer el periodismo, García Gayo es traductor de Edwin Muir, Emily Dickinson, Clarice Lispector y Fernando Pessoa, entre otros.

Francisco Madariaga

El tren casi fluvial

LA PROFESORA DE QUIMICA

Un aire de cedros verdes sobre las casas amarillas, un sol de nieve de leche, ácidos y profesores de química: está tan cáustico el aire entre las tablas del gabinete, oh el zinc marrón hierro de las primeras casas y los cedros encerrados entre paredes amarillas, y mi sed sobre el aire y ese leve sol de agua pálida, las municipalidades amarillas, el viento eterno entre los árboles, y la profesora amarga de treinta y cinco años duros pero hermosos: ojos nublados por un azul de laboratorios y oscuras prácticas, sigue siendo la misma causticidad de labios duros, y el vestido marrón ceñido de brillante madurez, tan concentrada en tantos pálidos estudiantes de voces mediocres e / infantiles. Oh los dedos hermosos de ácidos y cristales y combustibles que arden con colores rabiosos y tristes como yo cuando la miro tan diluida, dura, hermosa; ardiente, acaso, y dulce, en su lejano domicilio.

LAGRIMAS DE UN MONO

Yo quiero cautivar tu desesperación, oh mono adiós. Tiembles tanto en tus islas negras, oh mono adiós. En los embarcaderos el color encendido en tus ojos tiene tanta fe. Oh mono, retén el equilibrio de tu asombro. Yo ya tiemblo en tus islas, mono adiós. Tu odio virginal es idéntico a cuando se cruza mi alma con el / mundo.

ALMUERZO Y GATO ONZA

1 Las crapulosas familias tuestan todas sus miradas en el hornillo del / culto más sagrado del grupo. Ten piedad de sus ojos que escupen. En la mesa te temen, se esconden en botellas, revientan sus cerebros. Te fotografían contra el ocio.

2 En la aurora de los niños aprendimos a cosernos la boca con un gran retrato con manos de nuestra alma y un trago de aliento de las bestias que hoy nos hace rechazar los paraísos del orden y el templo de las leyes con encanto y zurdo ronroneo de gato totalmente estirado hacia la sombra, vomitando seda y balas.

LLEGADA DE UN JAGUAR A LA TRANQUERA

Desciende, agua criolla. Paraje, descende, ¡pero muy bien montado!, con apero del oro de las guerras y los rodeos en llanuras gateadas.

Espartillo, áspera y delicada cabellera del terror correntino, canta tu canción de hada de llanura.

Desciende, palmeral del borde del estero, para beber la luminaria caída de la tormenta de la raza.

Entrégate, oh el antiguo, ex-guerrero, ahora cuatrero, vengador de la estancia delicada, solitaria en el llano del llanto, llano del aguacero, y pon tu estribo de oro y de reserva para bajar a beber miel y estero: Que ha llegado un jaguar a la tranquera.

A Gaspar Madariaga y Matilde de Horne

Francisco Madariaga nació en 1927. Su obra, empeñada en ofrecer una dimensión mítica a su país natal correntino, comprende *El pequeño patibulo* (1954), *Las jaulas del sol* (1960), *El delito natal* (1963), *Los terrores de la suerte* (1967), *El asaltante veraniego* (1967), *Tembladerales de oro* (1973), *Aguatrino* (1976), *Llegada de un jaguar a la tranquera y otros poemas* (1980), *Una acuarela móvil* (1985) y *Resplandor de mis bárbaras* (1985). En 1982 se reunió por primera vez la obra publicada hasta ese año en *La balsa mariposa*. *El tren casi fluvial* constituye un verdadero acontecimiento editorial, ya que, además de incluir todos sus libros, añade también algunos de los poemas de juventud que permanecían inéditos.

Néstor Groppa

Obrador

MIOSOTIS DE LOS ALPES AZUL

Vienen en selección hermética
y en sobre como de aluminio.

En él, y en una pampa blanca,
cuadrículada, hay cinco árboles de colores planos
que son el símbolo de las cinco estaciones
(una repetida); y siguen prácticos empeños
de abuelitas: en verano, sembrar en vivero
y al llegar el otoño (arbolito crema con hojas volando
al desamparo) trasplantar a 25 centímetros de distancia.

En la primavera (arbolito verde
con estrellas coloradas) ocurrirá
la floración (fioritura, floraison, blooming).

En primavera —según plano adjunto— tendré tantos
nomeolvides (¿por qué los imprimieron rojos
si son de los Alpes, y azules?), nomeolvides tanto
como semillas haya plantado;
recuerdos tantos y ciertos
como olvidos me hayan acechado.

En primavera, cuando el infinito, aroma
y los muertos regresan de sus muertes
y sus rostros nos piensan, enmarcados;
si ardiendo preparamos la tierra,
la hoja, el carbón, la tinta nutriente, vertiéndose
nueve meses antes que la primavera,
podremos intentar el nomeolvides, el nomeolvides
de la poesía; más aún si la sembramos
en vivaio; la transplantamos
a días d'intervallo (un poema de trecho
en tiempo).

A los nueve meses, en el año, criaremos
el poema, como a un hijo (que es otra sombra del nomeolvides
que buscamos).

Tal lo que indica el sobre encontrado
en la calle,
sobrecito hermético, "vitalidad protegida"

(igual a un destino,
si es que las relaciones internacionales lo permiten;
si es que el mundo en que sembramos, sigue).

EN EL OTOÑO HONGOS ANARANJADOS

En el otoño hongos anaranjados;
naranjas con vivos amarillos, bajo cielos grises
de tormenta y verdes, verde vegetal
que va perdiéndose hacia el fondo del otoño.

Nacen hongos del grandor de una lágrima
tratada en un tronco que trajimos
del Abra de Salviar,
lloro de vejez.

Este otoño vuelve a encenderse el tronco
rezumador de lluvias, mutilado sostén de pajarillas
moteadas y orquídeas criollas, en casa. Este otoño,
cuando el invierno aún es un violín en la lejanía,
una ciudad de niebla que va ubicándose lentamente.
Digo otoñar cuando otra vez pasamos libretas de fiado
con la vida, cuando los hongos parecen rodajas
de fuego, floración
de lágrimas de color, enmarcadas.
Cuando estrenan su primavera sin flor
y en pleno otoñar se nutren y visten
con fríos collares o lujos afelpados
semejando una página de ilustración al barniz
en un olorino álbum de familia.

Néstor Groppa nació en Laborde (Pcia. de Córdoba) y reside, desde 1952, en San Salvador de Jujuy, donde realiza el oficio de periodista. Fue uno de los directores de la revista *Tarja*. Hasta la fecha publicó *Taller de muestras* (1954), *Indio de carga* (1958), *Romance del tipógrafo* (1959), *Los herederos* (1960), *En el tiempo labrador* (1966), *Carta terrestre y catálogo de estrellas fugaces* (1973), *Todo lo demás es cielo* (1974), *El viento en la casa* (1976), *Viola marina y viola d'amore* (1976), *Almanaque de notas, Cantos para Jujuy, Eucalar celeste, lapacho rosa (y otros nombres del tiempo) y Obrador* (1988).

Juan Gelman

Interrupciones I

ENFERMEDADES

como dos señoritas sentadas al borde de la fiebre
la fiebre se inclina a un lado y a otro lado y rompe o sube
agrandando la cabeza o late
contra la cabeza agrandándola

¿es por eso que veo todo volar?
¿que veo al presidente a señores a pasajeros a vecinos volar?
¿al plomero de enfrente volar con su camisa llena de gas?
¿al hosco ciudadano de al lado volar?

¿y adónde van con esos vuelos?
¿a qué parte de ellos mismos alcanzan a llegar volando
esta noche de las dos señoritas?
¿o no llegan a ninguna parte?

es triste o gris el día con el plomero andando en bicicleta
cargada de herramientas atrás
plateada bajo el rayo de sol caliente
plateado él mismo bajo el sol

¿no habrá llegado esta noche volando a ninguna parte?
¿no habrá llegado esta noche volando a una parte ignorada de sí
despierta ahora por primera vez bella como una isla
aunque cubierta de sangre y esfuerzo o dolorida por el trabajo de
/nacer?

¿el trabajo de nacer a este mundo?
¿por qué a este mundo se nace y no a otro?
¿a este mundo y no a ningún otro?
¿a este mundo de maravillas desoladas bajo el sol?

¿como el plomero de enfrente andando en bicicleta?
¿cargada de herramientas atrás?
¿plateada bajo el rayo de sol caliente?
¿plateado él mismo bajo el sol?

¿como dos señoritas sentadas en la noche?
¿como dos o muchas tristezas volando sin llegar a ninguna parte?
¿a ninguna isla bella?
¿a ninguna isla despierta ahora por primera vez?

CANTOS

a propósito del LXXIV donde la purezza funge / y
sobre todo se advierte que Beauty is difficult / o sea
la Belleza es difícil / ¿o dificultosa? / reitero
que mis más cercanos yacen muertos / vivo

rodeado de fantasmas / ¿o los fantasmas se mueven por mí?
y
ni el negro Jim ni madama Lucrezia ni Mr. Quackenbos o
/Quackenbush pueden
hacer algo / inventar

alguna incandescencia o bondad que
ilumine el marfil / no alabastro /
que pisa mi calor / maestro: así es / la vida
podría ser oscura como

la muerte del negro Jim de madama Lucrezia o / la suya propia tal
/vez / a.

no ser por este escándalo de odio que
estalla en cada mesa en mi país
golpeado / ensangrentado / rodeado

de fantasmas que se mueven por mí / cercanos
modelando la difícil Belleza que usted
buscó no en vano / aunque el Paraíso sea artificial / o más
artificial que la casta Pasiphaë / no quisiera

decir más que esto / en realidad
no quiero / visto
el duro olvido general / las pérdidas de guerra / el
escándalo de la belleza incesante

Juan Gelman nació en Buenos Aires en 1930. Publicó *Violín y otras cuestiones* (1956), *El juego en que andamos* (1959), *Velorio del solo* (1961), *Gotán* (1962), *Los poemas de Sidney West* (1970), *Cólera buey* (1971), *Fábulas* (1971), *Relaciones* (1973), *Hechos y relaciones* (1980), *Si dulcemente* (1980), *Citas y comentarios* (1982) —estos tres últimos libros fueron reunidos en *Interrupciones I* (1988)—, *Bajo la lluvia ajena* (1984), *La junta luz* (1985), *Interrupciones II* —que incluye *Bajo la lluvia ajena*, *Hacia el sur* (1982), *Composiciones* (inéxito) y *Eso* (inéxito)— y *Anunciaciones* (1988).

das. Restos de palabras que parecen el esqueleto de una tragedia módic. Pasear la vista por esos agujeros silenciosos produce el doble efecto de inquietud y de admiración.

● HORACIO SALAS: Entre los libros que leí en 1988 —entre los que leí, no, obviamente, entre los que se publicaron— recuerdo en especial *Ben David*, de Santiago Kovadloff. Me interesó su cuidado por la palabra, su habilidad para descubrir en los temas más sencillos y cotidianos profundidades que hacen a lo más hondo de las condición humana, y todo esto dicho sin chisporroteos ni spots sino con pura poesía. También creo que merece destacarse el libro de Jorge Ricardo Aulicino *Paisaje con autor*, donde el indudable talento del autor de *Poeta antiguo* muestra que ha alcanzado su madurez.

● BEATRIZ SARI O: Mencionaré tres libros que, por alguna razón que ahora me veo en la obligación de descubrir, se niegan a ubicarse en el estante de la biblioteca y siguen mezclándose con los recién llegados, los papeles de trabajo, etcétera. *Verme*, de Leónidas Lamborghini, porque corta la respiración continua de la lectura poética; presenta la frase hecho como frase deshecha; produce una puntuación nueva; trabaja con el pathos. *Quince poemas*, de Daniel García Helder y Rafael Bielsa. Primero caí en la perplejidad del doble autor, el poema palimpsesto, la intriga sobre cuál escritura cubre cuál escritura. Después, al darme cuenta de que la perplejidad era demasiado obvia, vi los restantes enigmas del libro: poemas que parecen contar o describir y es muy difícil saber qué. *Una temporada en Babia*, de Marcelo Di Marco, que junta los restos de la Cultura, los restos de la Cita, los restos de la Parodia (¿postmodernidad?).

● GIANNI SICCARDI: Fue un año luminoso. Porque produjo *El tren casi fluvial*. Mada-riaga está allí. Y es verdad: le sangra la poesía por la boca. Aparte, me parece que en el 88 hubo un buen nivel aunque ninguna obra me deslumbró. Recuerdo algunas. *Verme*, de L. Lamborghini, poesía violenta o que violenta, la primera parte me parece el mejor Lamborghini; *Reconstrucción del hecho*, de E. Russo, que extiende su mirada; *Mínimo figurado*, de Sergio Bizzio, poesía íntima, se adensa con la relectura. Un libro excelente es *Déjame pasar* (Ed. Último Reino, Bs. As.), la antología de Juan Antonio Vasco por Herrera, aunque no incluye algunos de los poemas que prefiero: "Chanson" o "Risa de la Tierra Firme", por ejemplo. Es conmovedor que un poeta rescate del semiolvido a otro poeta.

● MONICA SIFRIM: *Madam*, de Mirta Rosenberg. Hay ahí una crueldad casi exquisita. Palabras retorcidas como plantas carnívoras detrás de la maceta; musiquitas de vals ejecutadas por la Loba Feroz. Hay una impiedad ejercida contra sí misma tan impecablemente que hasta se burla de su propia dicción, de sus poemas, del lector que se cree las desgracias, del que no se las cree. El libro (Sigue en pág. 28)

(Viene en pág. 27)

me engaña, me toma el pelo, me seduce. *Cartas para que la alegría / Iguana, iguana*, de Arnaldo Calveyra. Es un libro muy intenso. Terminó de leerlo transpirada y jadeando. Por sobre todo, le envidio las gallinas, las tunas, las calandrias y las casuarinas, objetos que a mi pobre cabeza ciudadana no afloran si no es con un esfuerzo que los vuelve afectados. Me gustan la fijeza y la ternura minuciosa del recuerdo de infancia al modo de los poemas familiares de Vallejo. *Reconstrucción del hecho*, de Edgardo Russo. Me interesan los libros-espectáculo, los poemarios novelados con diseño, personajes y enigmas, como si se aspirara a no perderse ni un solo placer. *Reconstrucción del hecho* es un proyecto enorme que moviliza todo el rigor y todos los recursos para estar a la altura de su propuesta. Es un proyecto original y —cosa infrecuente— no apuesta sus monedas al “efecto banana”.

● SUSANA SZWARC: *La golosina carnibal*, de Guillermo Piro; *Reconstrucción del hecho*, de Edgardo Russo; *Cortar por lo sano*, de Liliana Lukin.

● LUIS THONIS: Aunque leí varios libros que me gustaron mucho —las roedoras claridades de *Mínimo figurado*, de Sergio Bizzio, o ese contratiempo del relato a muchos títulos *Baile...*, de Elsie Vivanco— quiero destacar *Poemas del Exterminio*, de Roberto Raschella. Traductor de Pasolini y Gadda, ajeno a los medios literarios, en las antípodas de quienes confundieron a Eliot con un crítico de Descartes, Raschella nos lleva a la escena informable del exterminio, ahí donde la víctima no puede decir “yo soy” en presente, nos sitúa en sus preludios, preparativos, los rituales, crédulos, de la contrainiciación: el exterminio se atisba cuando la opinión la hacen las mujeres —hay madres por todos lados— sin que la voz, el escrito trace una frontera. Yambo fundamental, voluta del idioma ante la dispersión de los cuerpos, el género humano es finito —la clase de la clase de todos los hombres no es inmortal—, es sólo apariencia de infinito la mirada de una madre de todos que crece hasta revelarse en la forma de incesto colectivo, el exterminio, aquí descifrado, atravesado, vencido: “*mis ojos te traicionaron, madre / quienes tenían ojos comprendieron / Y ese mundo se guardó de mí*”. Tanto en su ausencia de ojos que hasta hoy Raschella tendrá un solo lector: Raúl G. Aguirre (su *Carta* acerca de *Malditos los Gallos*).

● NOEMI ULLA: Durante el año anterior he leído muy pocos libros de poesía, pero algunos me llamaron la atención en particular. La traducción realizada por Alberto Girri de *La tierra yerma* (Ed. Fraterna, Bs. As.), de T. S. Eliot, primera buena traducción —en la opinión de Eduardo Paz Leston—, con el acierto de haber hallado la designación de “yerma” y no de “baldía”, con las notas de Eliot y de Girri, tan oportunas, en la edición bilingüe de Fraterna, que permite la felicidad de la confrontación inmediata, seguir el borde interior de dos

Juan Carlos Moisés

Querido mundo

UNA CARTA

*la carta que está sobre la mesa
fue enviada hace cuatro días desde
Buenos Aires
siempre
pensé en Buenos Aires
de chico soñé con Buenos Aires
todavía pienso y sueño con Buenos Aires*

*dos mil kilómetros viajó esta carta seductora
para venir a mi encuentro
y transformar a este pequeño pueblo del sur
en un país desconocido*

RESPUESTAS

*Lejos los perros ladran
sobre el final del invierno
y se contestan
de un extremo al otro
del pueblo dormido
y también hay respuestas calladas
humanas
doloridas
de algunas voces que la noche cierra
como una mano*

UNA VACA

*Una vaca muge detrás de la casa
cerca de los árboles.
Cierro los ojos.
Me basta con oír
a esa vaca que intenta decir
lo suyo.*

LENGUAJES

*nuestro hijo mayor casi un
año y medio se hace entender
mediante trabalenguas
y yo le respondo moviendo los brazos
como el flamenco en su canto amoroso
y el menor
apenas un
mes hoy quince de octubre asomándonos
lentamente al futuro fija
en sus ojos borrosos
nuestros gestos más o menos animalezcos
y graba o traduce
los sonidos que su madre y yo producimos
graznando al ras de la laguna*

ANIMALES EN VERANO

*Mirando comer a los animales
rumiando
indiferentes
metidos en el paisaje
el sol el río y los caballos
sacudiendo la cola para espantar
la comezón de los mosquitos
no caía Icaro no
y yo en el pastizal
como un animal más
no existía para ellos no*

VEINTE AÑOS DESPUES

*Me dijeron cantá la canción que aprendiste
yo era un chico de apenas cinco años un
día me dijeron
cantá para tía y tío y abuela
y si tenés vergüenz hacélo
detrás a puerta
no pis
cantar detrás de la puerta
ahora veinte años después me asomo
temiendo que ya nadie
me esté escuchando*

Juan Carlos Moisés nació en 1954 en Sarmiento (Chubut), donde reside. Publicó *Poemas encontrados en un huevo* (1977), *Ese otro buen poema* (1983) y *Querido mundo* (1988).

Leónidas Lamborghini

Verme y 11 reescrituras de Discépolo

UNA FLOR EN LA TORMENTA

*El perdido busca en la tormenta
un nombre para el Sin Nombre. Y para probar
nombra un nombre.
El que en un esfuerzo interminable
aprendió a vivir sin nombre
aúlla su tormento
y se tambalea en el nombre
que para probar
nombró el perdido.
El Sin Nombre
se pierde en el nombre
para su ningún nombre. Y tambalea
en la tormenta de su aullar: perdido
en la tormenta
enseñando una flor nacida
del tormento de su esfuerzo interminable
para probarse Dios*

: en la tormenta

*buscando perdido
al que perdido lo pierde
nombrándolo así
con ese nombre.*

LOS TITERES

*I
el guignol. los títeres. lo brutal
de los títeres. lo feroz
de los títeres con lo que buscan. lo
que buscan los títeres: abrir
los brazos. y hacer el mal.*

*II
los títeres te buscaron. y te
desnudaron. y abrieron los brazos. y
te abrieron los brazos. y bailaron
su danza mejor. con burlas mejor. con
risas mejor. gritando mejor:
fue inútil aullar.*

*III
los títeres en el infierno. en el
guignol del infierno. con burlas y con risas
mejor. danzando
su alcohol de horror. de vorágine. de
hundirse. luchaste
de blanco con los títeres. contra: hasta que.
hasta que muerta de ilusión
sin decirlo. de blanco de ilusión. hasta
que tu historia allí desnuda: hasta que muerta.*

*IV
no pudiste. no pudiste alcanzar.
no pudiste. no pudiste la ilusión. no
pudiste el horror. no pudiste
a la danza. no pudiste decirlo. no
pudiste a la vorágine. no pudiste. no pudiste de blanco.
no pudiste. no pudiste a tu historia. no
pudiste a lo brutal. desnuda. a lo feroz. no pudiste al guignol.
no pudiste. no pudiste al mal que abre los brazos. no pudiste
al infierno. no pudiste. no pudiste vencer a. no pudiste a
los títeres.*

Leónidas Lamborghini nació en Buenos Aires en 1927. Publicó *El saboteador arrepentido* (1955), *Al público* (1957), *Las patas en la fuente* (1965), *El solicitante descolocado* (1971), *Partitas* (1972), *Episodios* (1980), *Circus* (1986) y *Verme y 11 reescrituras de Discépolo* (1988). Próximamente Libros de Tierra Firme editará sus poesías completas.

Sergio Bizzio

Mínimo figurado

TRANQUILA

—quisiera, pero no es la palabra.
Me siento para sentir y baluceo algo sobre la claridad siguiente.
Me sirvo, bebo, veo lo que bebo.

La flor hace plip. —¡Atrás!

Está el enjambre, la mirada disonante de una sombra donde la sombra se alza —nos quita la memoria y se aparta espiando—, achinada, en dirección a todo qué.

Bucles, sólo bucles.

Curvatura del enigma tenso, localizado.

El reverso de la lluvia, esas mantillas, una vieja mamita y mi ebriedad cuando la visto.

FORMACION

La noche será hueca y yo será casto,
pero bailé.

(Otra vez el mar
alcanza la quietud de tu vestido.
El tiempo se ocupa de mí, que te acaricio, dormida,
y un bisbiseo límbico
hace en tu cuerpo ya encendido la luz
de la luna, que viene, la llames o no.)

ORIENTADA

Acaricia el agua con un pie. Se diría que es una actriz silenciosa,
lo irreal.

—No vendrá. Soy tan claro.

Mientras oigo los sonidos fugaces de la altura (¿llegamos ahí?)
pastan, pasan las bestias físicas del mar en sus velas, una cucharilla
tintinea entre avalanchas de rosa, de rojo, de plata —y no quiero que
se entienda que hay un lugar al que yo podría entrar sin ella,
hecha de culminaciones
leves, igual que la ironía de alguien al que otro exige una palabra
suya, y es él quien lo deja llevar el paso.

PRESENTES

El panelista del árbol de las heladas, forzado, muerto en el ojo del
pez —rey—, deja una risa de anillos al claro
azul,

deja hachas T,

deja una bolsa llena de alitas de jóvenes ciegos,

y tu amor está en mí —y aunque he soñado, no puedo sino hablar
bien del mundo (y no me levanto desde el asombro para creer
en la armonía de más lunas, bajísimas ahora sobre las copas de la
playa).

CABINA

Hemos pasado al interior de la loca de corazón de seda y no hay
altura que dominar. La forma patea su ovillo. Artísticas, y espurias,
fluyen, hacia la O de no sé qué festín, fúnebres miradas —y en el arco
del camino, si hay arco, la gracia y el dolor claros de un hijo extraño
sobre el que no puedo insistir aquí.

Ella se alcanza —los engranajes del azul de los abismos—. Y
dulcemente, lo que nombra, se aleja.

(Y el tintineo de la rojiza de los nervios.)

Se ve, además, como en cualquier otra parte, oscilar sobre un pie,
sobre éste, las horas, no el beso —y las flores llevadas y traídas se
desvanecen a gran rapidez, casi antes.

Sergio Bizzio nació en 1956 en Villa Ramallo, Provincia de Buenos Aires.
Publicó *Gran salón con piano* en 1982 y *Mínimo Figurado* en 1988.

Alejandro Nicotra

Desnuda Musa

EL ESPECTRO

Al pie de la antena de hierro
que escucha sin tregua a la ciudad,
habla, muere en un cuarto blanco y
negro.

Alguien:
mi espectro.

Destino mío sin cumplir,
él lo padece ahí,
ahora.

Muere sobre los poemas no escritos.

Torpe la lengua entre los dientes de piedra,
lo que ya nunca habré de oír,
eso dice.

FIN DE UN HADO

Las estaciones que mueven sus hojas
te rodean como fantasmagorías
de un árbol muerto.

—¡Alta, como en el sueño un grito,
la londrina negra!—

Y ya el aire es presagio.

...Derivamos a la cumbre traslúcida
del Sur, a las constelaciones abandonadas:
al fin de un hado,
que, en la sombra del cielo,
devora nuestros pasos.

EL INSOMNE

Sombra o luna, ha pasado por su cielo
alta, sobre mis párpados
de piedra:

—Pero no te soñé,
pie en el desierto de la noche en blanco...

Y ahora el cerco de la luz se ha cerrado;
no hay verdad más allá de su ojo
fijo, inmortal.

ALTA MONTAÑA

Allá al fondo,
como una madre o una muerte,
la montaña nevada;
y a su lado,
las hojas nuevas de los árboles, labios
de baluceo y aleluya...

Sube,
hablando a solas,
despidiéndose.

*

A trechos, la nieve;
y el árbol ciego,
su rebaño de piedras,

y la huella del rayo
en la hierba quemada:

aquí abre sus brazos
sin más súplica que la sola agonía
o como si quisiera el corazón
ofrecerse a un puñal como un grito:

en el lugar de las revelaciones,

en las cimas,
bajo un cielo que no entrega ni un bulto.

Alejandro Nicotra nació en Sampacho (Córdoba), en 1931. Publicó *Poemas de la liberación* (1956), *Cuaderno de Córdoba* (1957), *Poemas para amigos* (1957), *Nuevas canciones* (1965), *Tiempo hacia la luz* (1976), *Detrás, las calles* (1971), *Puertas apagadas* (1976), *En las palabras* (1978), *Lugar de reunión* (1981), *El pan de las abejas y otros poemas* (1983) y *Desnuda Musa* (1988).

discursos poéticos, el difícil ajuste de la escritura de una lengua a la escritura de otra lengua, con los diferentes registros del poema, tan variado. La serie de poemas de *La pasión de la tribu*, de Juan E. González, me parece un único poema, un largo y único poema. La presencia tan viva y nítida de lo visual conduce con singular equilibrio el ritmo, de manera permanente. Allí se advierte su pertenencia a la antigua tradición literaria, sin exhibirla. De *La golosina carnibal*, de Guillermo Piro, tengo también un recuerdo especial.

● ALBERTO VANASCO: En primer lugar, *Diente de león* (Milton, Bs. As.), de Francisco Squeo Acuña, presenta una zona cultural del país con mucha fuerza expresiva y a través de poemas de una gran modernidad y rigor formal. Luego, *El pez y la reunión de diálogos interrumpidos* (Ed. Filofalsía, Bs. As.), de Daniel Rubén Mourelle, porque dentro de la gran variedad de la poesía joven actual, los poemas de Mourelle tienen una personalidad muy definida y distinta, en lo formal y en cuanto al lirismo. En tercer término, *Versos por que no* (Ed. La Lámpara Errante), de Magdalena Martín, por la riqueza de su búsqueda, tanto en los modos expresivos como en la forma de reflejar el mundo poético. Aclaro que excluyo, para este tipo de encuestas, los libros de poetas de reconocida trayectoria como Juan Gelman y Francisco Madariaga.

● ALFREDO VEIRAVE: Fue un año pródigo de obras poéticas de madurez donde confluyeron tonos y líneas diversas: Francisco Madariaga (*El tren, casi fluvial*); *Tramas de conflictos*, de Alberto Girri; *En la sangre del día*, de Horacio Armani. En la plenitud de su aparente aislamiento provinciano vieron la luz *Desnuda Musa*, de Alejandro Nicotra (para mí, el libro de poesía más bello de 1988) y *Obrador*, de Néstor Groppa. Asimismo los más jóvenes publicaron *Paisaje con autor*, de Jorge Ricardo Aulicino, y *Querido mundo*, de Juan Carlos Moisés. Anahí Lazzaroni, de Ushuaia, publicó *Dibujos* y Maisi Colombo, de Tucumán, *Como músicos en vacaciones*. Dos poetas queridos que regresaron al libro después de muchos años de silencio, *De Poder a poder* (Grupo Editor Latinoamericano), de Federico Gorbea, y *Las visitas nocturnas*, de Juan García Gajo; y dos poetas de una colección de poesía dirigida por el chileno Omar Lara, *Cuerpo textual*, de Jorge Ariel Madrazo/NOTA DE D. de P.: Se publicó en 1987 y fue oportunamente distribuido, y *Rajo junio*, de Paulina Vinderman. Por último, nombro *Años de ceniza y escombros* (Ed. Ocruxaves, Bs. As.), que incluye siete nombres de la "nueva poesía de los años 80", de algunos de los cuales será el porvenir de su propia poesía. Catorce libros que me han interesado porque componen una figura del país Argentina, pluralista, contradictoria, enojada, incipiente o madura.

● RAUL VERA OCAMPO: Posiblemente desconozco una buena cantidad de libros de poesía publicados durante el último año.
(Sigue en pag. 30)

(Viene de pág. 29)

mo año. El hecho que actualmente no ejerza la crítica literaria, me hace no contactar todos los ejemplares de poesía que aparecen. Aclarado esto, rescato para mí, principalmente, el tomo de la obra poética de Francisco Madariaga, *El tren casi fluvial*, que considero como lo más valioso y auténtico dentro de la poesía argentina publicada en estos últimos años. Otro acto de justicia es la antología poética *De Poder a poder*, de Federico Gorbea, residente en España hace años y que lo restituye con sus poemas recientes. Entre los más jóvenes quiero señalar el libro *Las miniaturas*, de Reynaldo Jiménez, conceptual y de alto contenido poético, aunque fue publicado a fines de 1987. También la obra de Christian G. Lange *Desnudeces* (Ed. La Lámpara Errante, Bs. As.), escrita a los dieciocho años y que denota un raro estilo meditado y sin altisonancias (como muchos acostumbra hoy). Creo necesario agregar la traducción de Alberto Girri de *La tierra yerma*, de T. S. Eliot, libro clásico ya pero fundamental de la poesía contemporánea. Como colofón diré que siento gran parte de la poesía argentina escrita actualmente como despojada de contenidos, poco sólida formalmente (o a veces escrita correctamente) y volcada hacia un facilismo catártico que nada tiene que ver con el verdadero sentido de la estructura poética.

● **JUANO VILLAFANE:** *Reconstrucción del hecho*, de Edgardo Russo. Entiendo que la propuesta vale desde el título. Creo que de eso se trata. Ante lo tedioso del paisaje, la historia de la imagen necesita de una nueva historia y la historia del paisaje que sea escrita desde "la verdad o la locura". Las instantáneas y las naturalezas muertas son en realidad lo vivido. Así se puede volver a insistir sobre Cezanne, Bacon o Cavafis desde la poesía y ya no desde la literatura. Entiendo que es un libro donde la idea poética, la propuesta y el lenguaje, son una unidad que se asume como "obra completa". *Mínimo figurado*, de Sergio Bizzio. La figura mínima sobre el borde del paisaje. Diálogos con el paisaje y con su forma mínima: un jardín para la "reinecita de Saba" y otros jardines de lo mínimo. Las pequeñas figuras, los pequeños poemas, en los pequeños diálogos con el lenguaje. Me gustó por todo esto. *Paisaje con autor*, de Jorge Ricardo Aulicino. Un libro que atrae por la forma de acercar la realidad desde los contrastes que la desbordan. Coloquio, ironía, reflexión, para darle al poema el sentido final. Interesa ver cómo los objetos se ordenan y desordenan en una lógica propia que explican la idea y la imagen principal del poema. ¿Objetos y cuerpos en el espacio para representar una nueva hiperrealidad? En este caso el poeta es el autor del paisaje y de la respuesta que impacta o sugiere.

● **SUSANA VILLALBA:** *Baile. Muelle. Barco. Iglesia. Calle. Mañana. Bar. Bosque. Casa. Muerte. Orden. Antemuerte*, de Elsie Vivanco; *Reconstrucción del hecho*, de Edgardo Russo; *Mínimo figurado*, de Sergio Bizzio; *Madam*, de Mirta Ro-

(Sigue en pág. 39)

Alberto Girri

Tramas de conflictos

ECO MULTIPLE: NOMBRES

1
Nombres y realidad
juntados,

en tanto nombran, nunca
disueltos de las cosas con nombre,
y por más que todo fluya,
y al recorrerlos se contradigan,
los rectificaremos.

2
El nombre tigre, abarcador
de cuantos tigres y sus nombres haya,
los ciertos, los pintados, los gatunos,
los tan fuertes que su rugir
sacude el aire.

Una infinitud
que del nombre insecto, gorgojo, sale
hecha de ovals y pardas criaturas,
larvas dentro de semillas.

4
En rótulos,
las metamorfosis de hierbas,
arbustos,

como ideas
que de nombre nos acercan
malvas silvestres, violetas
color de miel, purpúreas,
y asfodelos, lechosos lirios,
cedros durables, limonero,
en parte agrio, en parte flor,
el azafrán que mancha, hiedras.

5
Y no desalentándonos
con que pudieran ser
sólo presencias:

lo real,
una simplicidad sin nombre,
o estado intermedio
inaprensible mediante nombres,
puro fenómenos.

6
Y en su inmaterialidad de nombres,
más dura que las cosas que nombran,
y por encima
de los sentidos, evidencias
como la de que el nombre agua
no apaga la sed,

meramente el agua, límpida,
sucia de tierra, gota congelada,
la mitiga.

Alberto Girri nació en Buenos Aires en 1919. En 1946 publicó *Playa sola*, el que, con los 23 libros siguientes, integra los sucesivos tomos de su *Obra poética*, editados por Corregidor (Bs. As.) en 1977, 1978 y 1980. Posteriormente aparecieron *Lo propio, lo de todos* (1980), *Homenaje a W. C. Williams* (1981), *Lírica de percepciones* (1983), *Monodias* (1985), *Existenciales* (1986) y *Tramas de conflictos* (1988). En prosa: *Crónica del héroe* (1946), *Un brazo de Dios* (1966), *Diario de un libro* (1972) y *Prosas* (1977). Su producción como traductor incluye, entre otros, libros con poemas de Wallace Stevens, Robert Lowell, John Donne, Edgar Lee Masters y, recientemente, *La tierra yerma* de T. S. Eliot (Fraterna, Bs. As., 1988).

Paulina Vinderman

Rojo junio

LA DAMA DEL MEDIODIA (poema sin adjetivos)

a Edgar Bayley

La dama con sombrero de paja
camina desde el sol
hasta mi mesa en la arena.
No puedo ver sus ojos ni sus manos
pero sé que el mar
se incluye en su vestido
y su cintura se balancea
como las olas de aquella tarde.
Había roto mis uñas buscando almejas
sólo para dejarlas otra vez en su lugar
y no había tenido fuerzas
de construir castillos.
(La gaviota había muerto,
era plumas y pico en la brisa de las seis.)
La vida no es más que eso, pienso,
la lucha para no ahuyentar para siempre
a la dama del mediodía
—vestido de mar, balanceo de cintura—
sin siquiera haber reparado en sus pies.

REGRESO DE VIAJE

Vuelvo de la selva a mi pálido invierno
y todo parece estar donde lo dejé:
un almohadón cariacontecido,
la marca demasiado acentuada del señalador
en el libro de Mutis.
Mis amigos confían en ver monos
y reservas de pájaros chillones en mis
nuevos poemas.
Inútil explicar.
Yo me marchito rápido, como la azucena en el vaso
del consultorio del dentista
y pienso en un sol con brillo metálico
girando veloz en un cielo violeta.
Hubo un molinito de plástico, recuerdo,
atravesando el aire como ese sol.
La historia es ese enlace, me digo,
pequeño como el ligamento de mi dedo
entre falanges.
La historia es también el giro de aquel
ventilador de techo gimoteante
que sacude su paleta rota sobre mi nariz
en un hotel vacío
y el polvo, que se levanta ahora
como única presencia viva,
un membrete de carta apesadumbrada
bajo el pisapapel.

ISLA TORTUGA

Me despierto feroz esta mañana,
con ganas de amor y desayuno de campo.
Me apodero de la ciudad
abandonada a los pájaros como un
pueblo costero después de una tormenta,
y pienso en lo que queda:
un promontorio,
un refugio áspero al que visita
un cartero con la bolsa vacía
y juega a los dados en la penumbra de la cocina.

No espero nada del verano.
No espero nada del poema.
Hay que pintar esa puerta herrumbrada
y contarme algún cuento de cuando
los piratas eran serios, señores de palabra seca
y corazón ablandado como una ciruela
dentro del jarro de ron.

Paulina Vinderman nació en Buenos Aires en 1944. Publicó *Los espejos y los puentes* (1978), *La otra ciudad* (1980), *La mirada de los héroes* (1982), *La balada de Cordelia* (1984) y *Rojo junio* (1988).



Con motivo de las observaciones que Rodolfo Alonso efectúa en torno de mi traducción de "Barcos en el Marne", publicada en el número 10 de *Diario de Poesía*, desearía aclarar los siguientes puntos:

1) *Ponti rovesciati*: Dice Alonso que la versión Girri-Viola acierta al traducir puentes derrumbados. La situación que presenta el poema no nos hace intuir que Montale se pasea en un paisaje catastrófico, con los puentes derrumbados sobre el agua (si no, el pobre corcho abandonado a la corriente no hubiera podido seguir su viaje diluyendo los reflejos...). Quiso decir *invertidos, dados vuelta*, que es uno de los sinónimos de *rovesciati*; o sea, como lo sabe cualquiera, que un puente reflejado en el agua aparece invertido. Como esta palabra me pareció menos sugestiva que *reflejados*, preferí esta última interpretación. (Quiero señalar que en la transcripción del poema debida a Girri-Viola Soto se ha deslizado una errata. *Diario de Poesía* dice "detempla" —palabra objetada con razón por Alonso— cuando en realidad la versión original dice "destempla").

2) *Il sangue del drago si repete nel cinabrio*: El "olfato" de Siccardi —según el autor de la nota— lo llevó a consultar el único diccionario más o menos confiable de italiano-español existente, que es el *Ambruzzi* (traducción del *Palazzi* italiano), donde se explica que *sangue di drago* es una resina de la dracena, palabra ésta que no figura normalmente en los diccionarios españoles; la he hallado en la *Enciclopedia Durvan* como sinónimo de *drago* y en el *Petit Larousse* como nombre científico del *drago*. En el *Diccionario de la Real Academia Española* hay una extensa explicación acerca de *drago*. La resina diciendo que se trata de un árbol de 12 a 14 metros de altura: "A la forma del tronco, semejante a una culebra, y terminado por la cresta erizada de la copa, se atribuye el nombre de este árbol, originario de Canarias, del cual, mediante incisiones, se obtiene la resina llamada *sangre de drago* que se usa en medicina". Como segunda acepción, la Academia agrega: "2. anticuado: dragón". El cinabrio es un mineral de color rojo oscuro que, reducido a polvo, se usa para tinturas, toma color rojo vivo y se denomina *bermellón*.

Es difícil saber qué quiso expresar Montale con esta imagen. ¿El color enrojecido del crepúsculo —no olvidemos que *sera* en italiano es la hora del anochecer— se reflejaba en los árboles de la orilla y se repetía en el bermellón (cinabrio) de los muros del puente? Tal es la situación que yo imaginé. Pienso que los otros traductores han trabajado con otras posibilidades: matorrales en vez de árboles, labios o coral en vez de cinabrio, etc. Lo cierto es que un traductor, si no tiene clara una situación, no podrá expresarla de un modo creíble. Por otra parte, es necesario tener muy en cuenta la exactitud con que Montale nombra vegetales y animales de un paisaje que conoce a fondo. Si, por ejemplo, se refiere al "nido del pendolino, aéreo e inabarcable" es porque está nombrando al pájaro llamado en español *pendolino* o *pájaro volador*, que con-

truye su nido colgante de una rama a la manera de un péndulo que se mueve bajo el viento. No podemos, entonces, reemplazarlo por el nombre genérico de "ave" o simplemente por "péndulo", que significa otra cosa. Comprendo que buscar los sinónimos de aves o plantas en español es muy engorroso, pero si el traductor elude esta tarea está inventando. E inventar no es traducir.

3) *Il vuoto che ci invade*. A Alonso le parece mucho más rico "el vacío que nos colma" que "el vacío que nos invade", expresión ésta literal y exacta, ya que ambas cosas muchas veces no concuerdan. A mí me parece todo lo contrario, pero el lector tiene la palabra. Sospecho que a Montale no le hubiera gustado mucho estar colmado de vacío.

4) *La bocca che brulica in un getto*: Como dice Alonso, *brulicare* quiere decir *hormiguar, bullir*. Yo preferí la primera, aunque hubiera podido reemplazarla con alguna libertad por: "la boca que estalla (o brota, o prorrumpe) en un chorro solo". Ahora estos vocablos se me ocurren más gráficos, quizás porque los argentinos empleamos poco la palabra *bullir*, dado que al pronunciar la *elle* como *ye* queda un vocablo de sonido muy pobre para lo que expresa.

Por último, hay una parte capital del poema que el comentarista no analiza desde el comienzo y que continúa produciéndome escozor. Se trata de los cuatro versos finales de la primera estrofa, el último de los cuales ya fue estudiado: "Segui coi remi il prato se il cacciatore / di farfalle vi giunge con la sua rete, / l'alberaia sul muro dove il sangue / del drago si ripete nel cinabrio". Girri-Viola y Siccardi traducen: "Sigue con los remos el prato si el cazador / de mariposas..." ¿Qué quiere decir "sigue con los remos el prato..."? Confieso no entenderlo. Como *seguire* admite también la acepción de "seguir con la vista, observar", preferí esta versión ("Ves un tiempo los remos y el prato...") que hace más comprensible la intrincada estrofa, un verdadero dilema para el traductor y el lector.

Como se verá, traducir y traicionar pueden ser sinónimos, pero cuesta sangre, días de desvelo, y en el fondo, insatisfacción. Porque leyendo interpretaciones como la que motiva estas líneas, uno se pregunta: ¿para qué?

Le saluda muy cordialmente,

Horacio Armani

La nota aparecida en el número 9 de *Diario de Poesía*, "El futuro como poética", me ha resultado sumamente interesante; por un lado, porque esgrime el mito del futuro realizado, que aparece como una de las más peligrosas salmodias de nuestra época, y por el otro, por instrumentar un discurso y un estilo que la transforma en un ejemplo más del fenómeno que intenta evaluar.

En este sentido, los efectos del discurso que el merodeo periodístico produce al incorporarse al comentario social, funcionan hoy como parte de la parafernalia cuyo "fulgor pasajero" nos contiene, aunque no a la manera de pantalla reflectora, como sugiere Aulicino, sino como superficie deflectora que, a través de la acumulación, la posición, los desplazamientos y los saltos de registro, produce un permanente desvío de los centros de interés, incluso de aquellos intereses que se proponen en sí mismos.

¿Hasta qué punto, cuando no logramos aislar los fenómenos, para producir interrogantes en el lector, no sumamos nuestro comentario al ya profuso catálogo que caracteriza a la producción cultural

de nuestro medio, tan similar en espectáculo a los tesoros medievales o a las taxinomias heteróclitas del bestiario borgiano? ¿Y hasta qué punto, por estos medios, no somos nosotros mismos quienes "realizamos" el futuro, olvidando la responsabilidad que nos compete en la gestión como generadores de modelos de pensamiento?

El futuro es el futuro es el futuro...

Si bien nos hemos alejado ya de la típica idea de una continuidad inmutable, aún conviven dos formaciones culturales, que incluso llegan a confundirse entre sí: la configuración, donde el modelo se encuentra en la conducta de los pares, de los contemporáneos, y la postfiguración, en la cual los modelos se organizan en función de una supuesta captación anticipatoria de un futuro, de hecho, desconocido.

El dilema es cerrado: o somos los productores de nuestro futuro, en el presente, o somos los consumidores de un presente que se vende en función de un futuro hipotético cuyos modelos —como no podría ser de otra forma— son puestos en circulación por intereses que de esta manera desconocemos.

Cada época ha estado marcada por un perímetro de seguridad, un borde delimitado por la retórica y los modelos de producción, que la diferenciaban de las pasadas y la salvaguardaban de las por venir. En esto la nuestra no es diferente.

Nuestros procesos pueden ser aislados y comprendidos, aunque resulte más fácil plantearlos como efectos de la simulación o como gólems autónomos que se vuelven contra nosotros mismos.

En su proliferación, lejos de "devolvemos un reflejo enigmático", los objetos nos opacan. Más aún si nuestra intención es tomarlos como referencia de nuestra diferencia, de nuestra alteridad.

La pantalla encendida —y el comentario social ininterrumpido, que se le asemeja por la forma en que es manipulado— en su carácter sagrado, concita al ritual de la desaparición del sujeto, remitido a una función de mero mirón sin ilusión. Pero no podemos ignorar que los episodios del resquebrajamiento social y cultural, sus reflejos, su narración épica, continúan en otro lugar.

Al fin, lo que se preguntan Tarkovsky, Scott y tantos otros realizadores del cine, no es, creo yo, si ha quedado o no un lugar para "la reflexión del espíritu", en la medida en que ellos usan su lugar para estos fines, sino dónde está el otro (y quién es) con quien negociar su soberanía, es decir, de última, su imagen reflejada.

Graciela Safranchik

En el número 10 de *Diario de Poesía*, Susana Zanetti reseña, al pie de los poemas de José Emilio Pacheco, los datos biográficos y bibliográficos de este autor, y concluye textualmente: "Si el lector visita México o las bibliotecas de los Estados Unidos, podrá seguramente leer con provecho la compilación crítica hecha por Hugo J. Verani (...). En Buenos Aires, no se moleste, es inhallable por ahora".

A propósito, quiero acotar que, si bien no pongo en duda esa aseveración, no queda claro si alude, implícitamente, a la total falta de material editado en nuestro país. Pero, en caso de que esa hubiera sido la intención, quiero aclarar que no es del todo así, ya que Alianza Editorial distribuye en la Argentina una antología de Pacheco, editada en 1985, con el título de *Alta tracción*.

Integra la colección *El libro de bolsillo* y recoge poemas de todos los libros de Pacheco, precedidos

de un interesante estudio introductorio de José María Guelbenzu.

Enrique Puccia
Necochea

Les escribo esta carta, principalmente, para hacerles llegar una pequeña selección de poemas que vengo escribiendo desde hace años. He leído sólo tres números de su revista y, en realidad no sé si publican autores inéditos; de todas maneras, espero que les interese mi trabajo.

Me dirijo a ustedes porque, si bien hay otras revistas literarias, o exclusivamente de poesía, es interesante como propuesta que una publicación de este tipo se encuentre en cualquier kiosco.

Los trabajos que les envío son unos poemas escritos en los últimos cuatro años, son todos muy cortos porque me gustan así.

Les agradezco la atención prestada a mi correspondencia y los felicitó por haber podido concretar la continuidad de una publicación de estas características.

Martín Dentis

N. del D.: Por supuesto publicamos poetas inéditos. En rigor, es curioso que en tres números del *Diario* que tuvo usted entre manos no haya encontrado ninguno.

Quiero formularles un doble reclamo. Por un lado, el *Diario* no se consigue en Córdoba, y por otro ustedes no publican autores cordobeses. Entiendo que lo primero no debe ser fácil de instrumentar, pero lo segundo es imperdonable. Por supuesto, estoy dispuesto a colaborar acercándoles material de gente de Córdoba. Hasta pronto.

Jorge Felippa
Córdoba

N. del D.: Si no me acuerdo mal, hemos publicado en diversos números a Marimón, Oviedo y Cabiuchi: de todas maneras, nos gustaría mucho recibir más material de cordobeses. Gracias.

Marta Graciela Castro
San Martín de los Andes

N. del D.: La regla del juego es: nos comprometemos a leer todo lo que nos envíen; lo que nos gusta, lo publicamos; no mantenemos correspondencia ni hacemos comentarios en el periódico sobre lo recibido; no podemos devolver los originales y, de hecho, encarecemos nos envíen fotocopias.

El *Diario* tiene casi dos años y todavía no publicó noticias de la escritura de la generación de los que ahora tenemos 20 y 25 ó 30 años, es decir, de los nacidos a partir de 1960, excepto unas breves antologías de Martín Prieto y D. G. Helder.

Creía y creo que éste es el único hueco de *Diario de Poesía*.

Cecilia Pisos

N. de. D.: Estimada Cecilia: Su carta es muy amable, pero está usted equivocada. El peso de la poesía de menores de 40 en la sección de poesía argentina del *Diario* es sencillamente abrumador. En los dos últimos números, los que tengo a mano ahora, de ocho poetas publi-

cados, dos tenían menos de 25, dos entre 26 y 35, dos entre 36 y 40 y los otros dos eran mayores de 40. De los que hacemos el *Diario*, aproximadamente la mitad tiene menos de 30 años; en esas condiciones, reservar una sección especial para "jóvenes" sería entre pedante y absurdo. La regla es: si nos gusta va, y si no nos gusta no, así sea de niños, ancianos, campeones de salto en largo o mapuches. Distinto sería el caso de un concurso, donde se puede entender un corte que evite a los inéditos "competir" con los que ya tienen obra publicada. Pero en un periódico que está abierto a todos, está abierto a todos y punto. Resulta curioso —de veras— que esto no pueda ser leído.

Les envío algunos poemas de los que soy autor. Entiendo que Uds. aceptan textos de lectores, pero que no se comprometen a publicarlos, ni a mantener correspondencia sobre los mismos.

En esto último es donde yo veo la dificultad. Escribo poesía, pero me falta —¿cómo decirlo?— algún eco, verificación, o, para decirlo con sencillez, lectores con un gusto crítico más riguroso que el de mis familiares (no frecuento poetas ni ambientes de poesía). En pocas palabras: agradecería una respuesta...

Ahora, como lector de *Diario de Poesía*, ... tienen en la mira un dossier Borges? Sé que se escribe, —y mucho— sobre él, pero a uno le interesaría un examen de su obra (particularmente de su obra poética), en el estilo de vuestra revista.

A. O. Alvarez

N. de D.: Estimado Sr. Alvarez: Su preocupación —me refiero al primer tema de su carta— es compartida por otros lectores; nos damos cuenta de que es un problema real... pero no tenemos nosotros la solución. Muy al comienzo de la publicación del *Diario* nos preguntamos si estábamos en condiciones de hacer algo así como un taller abierto y escrito que fuera útil a los que escriben e interesante para los demás. La idea era contestar allí a quienes expresamente escribieran a esa sección. Pero sucedió que ninguno de nosotros se sentía capaz de hacer esa tarea. Sinceramente, creo que hay algunas dificultades generales (ligadas a si es posible en sí que unas pocas frases sirvan de orientación útil a alguien) y otras particulares (si alguno de nosotros es capaz de hacerlo).

Soy asiduo lector de su revista, con la cual siempre he estado conforme. Pero quiero exponerle una queja: publicaron ustedes en el número 10 las bases de un concurso diciendo que había que presentar los originales por triplicado: y me los devuelven con la aclaración de que debía ser por cuadruplicado.

Jorge Miguel Waks

N. del D.: Me resulta imposible ahora reconstruir de dónde sale el error; si de la información que nos hicieron llegar a nosotros, o de nuestra redacción. En la duda, asumimos la responsabilidad plenamente. Sólo puedo decirle que prestamos una atención más que especial a la sección de agenda: lamentamos que se haya pasado un error.

A partir de este número, toda carta de más de treinta líneas será editada por la redacción.

Si se desea la publicación textual será necesario atenerse a este tope. Gracias



**Reiner
Kunze**

De padre minero, Reiner Kunze nació en Delnitz —actual República Democrática de Alemania— en 1933. En la Universidad de Leipzig realizó estudios de filosofía y de periodismo, licenciándose en esta última especialidad y en historia de la literatura, del arte y de la música. Entre 1955 y 1959 se desempeñó como docente en Leipzig, siendo separado de la Universidad pocos años antes de doctorarse. Obligado por las circunstancias, comenzó a trabajar en la construcción de maquinaria pesada, lo cual le permitió sobrevivir y, a la vez, conservar su autonomía de pensamiento. Un poema suyo leído por radio motivó una tarjeta postal y el comienzo de una larga correspondencia con una joven checa que culminaría con la instalación del poeta en Praga y el posterior matrimonio. En Checoslovaquia, Kunze estudió e imitó a los poetas checos, llegando a convertirse en el traductor alemán de Jan Skácel y de Jaroslav Seifert, entre otros. A partir de 1962 Kunze se dedicó exclusivamente a la literatura. En 1976 publicó *Die wunderbare Jahre* (Los años maravillosos, Sudamericana, Bs. As., 1979), una colección de relatos que describen de manera punzante la vida cotidiana en la República Democrática. La perspectiva poco ortodoxa de Kunze no fue recibida con beneplácito por las autoridades de su país, lo que lo obligó a emigrar a la República Federal de Alemania, donde reside desde 1977. Otros detalles de su vida pueden buscarse en una charla recogida por Ekkerhardt Rudolph, en *Relatos de la Alemania actual* (Sudamericana, Bs. As., 1980) y en la entrevista que le realizó María Esther Vázquez (en *La Nación*, 20/IV/86). En 1986 Kunze visitó Buenos Aires y Córdoba, donde fue dada a conocer una selección de sus poemas fuera del circuito comercial.

Reiner Kunze publicó en prosa, además de la obra mencionada, *Der Löwe Leopold* (1970), una selección de relatos infantiles que bajo el título *El León Leopoldo* publicara la editorial Alfaguara de Madrid, en 1980. Su obra poética comprende *Windmungen* (1963), *Sensible Wege* (1969), *Brief mit Blauem Siegel* (1973), *Auf eigene Hoffnung* (1981), *Gespräch mit der Amsel* (1984) y *Eines jeden Eizinsges leben* (1986).

Raúl Borchardt

Reiner Kunze - Traducción de Raúl Borchardt

Veintiún variaciones sobre el tema "El correo"

1
Cuando el correo
pasa detrás de la ventana
de amarillo los cristales de hielo
/florecen

2
Carta tú
apertura de dos milímetros
de la puerta al mundo tú
apertura abierta
rayo de luz,
iluminada, tú

has llegado

3
Hija, cartera desde
el buzón hasta la
mesa, tu voz es
la corneta del postillón

4
Oh de
un país extranjero, mira
las estampillas... ¿Cómo
se llama el país?

Alemania, hija.

5
Oh la
estampilla es linda: el lobo y
los siete cabritos y
su pata es
toda blanca... ¿Quién
escribió la carta?

Quizá
los siete cabritos,
quizás
el lobo

... ¡el lobo está muerto!

En los cuentos, hija, sólo
en los cuentos

6
¿Hija
robas los sobres? ¡Ah sólo
el barco azul y
el gallo gracioso?
Los sellos son legibles:
HAMBURGO PARIS

voy a encerrar
todas las estampillas

7
Hija —
coleccionar estampillas qué
es

Llegar a ser tan liviano
como una mariposa cuando
ves una estampilla de una
/mariposa

como un pájaro
levantar vuelo cuando
ves una estampilla de un pájaro

8
Oh alegría de franquear

la carta es
un cuello blanco
la estampilla
el amuleto

la carta es
una nube
las estampillas
son pájaros

la carta es
nieve
las estampillas
son ratoncitos

la carta es
el mantel
las estampillas
son rosas

(empleados de ventanilla
ustedes
desvaiozan una
obra de arte)

9
AQUI ATIENDE L.
ASISTENTE EN JEFE
/DEL CORREO

Detrás de la barrera,
sobre la cual apoyo mis cartas
desnudas,
está
Usted

Usted dispone
de salamandras de fuego sobre
/piedra roja
de cantidades de pequeños
/erizos
de mariposas en naranja y
/celeste

Usted
es dios

Usted castiga mis cartas
con uniformes verdes

Usted
es el sargento

10
Nunca te quejes
del correo

En todas las ventanillas
te niegan

la menor
más barata la
última
de las alegrías negables

la
escasa
común
de veinte centavos

11
Carta
tú vuelas hacia la frontera

Te deseo
un firmamento de papel,
la mayor velocidad

Tú
no llevas bombas

12
Expreso/ Exprés
Berlín (Oeste) 20/I - 13 hs.
Greiz 26/I - 21 hs.

Carta
Berlín (Oeste) 1/II - 17 hs.
Greiz 9/II

¿Qué
decirle a la hija en
el museo postal?

13
Hija, difícil
es aguardar hasta
que el tren llegue hasta
que parta hasta
que descendamos

Sin embargo si morimos
entre dos cartas

14
Hermosas mujeres
circularon entre los sitiadores
de Nápoles, sucumbió
el ejército a la
sífilis

Todas las noticias son
mujeres

15
Bad Godesberg, 4/IX
"...iniciamos las investiga-
ciones ante el Correo luego de la
última carta certificada: hasta
ahora sin resultados..."

Bad Godesberg, 10/IX
"...muchas gracias por su
última carta, de la cual infie-
ro, que tampoco recibió mi
última misiva..."

Bonn, 26/X
"Respecto de la cuestión
postal: llegó adonde supon-
íamos, nos lo confirmaron.
La carta no le fue entregada a
Usted..."

Cartas
blancos piojos en
la piel de la patria, esperen,
¡el correo es
un peine!

16
(para Jan Skácel)

Carteros, amigos, cuando
no me alcance más para
estampillas, denme

un gorro
una valija
una calle y
muchas correspondencia

No voy a
perder cartas, no doblar
las esquinas (CUIDADO
CON LAS POSTALES
/GRANDES - lo sé)

Los pésames
los retengo hasta
que hayan sido distribuidas
/todas las Cartas

Siempre
llevo conmigo una carta para
desanimados

(No me confíen cartas de
Moravia,
empezaría a componer)

17
Ser cartero

Día a día
ser aguardado, ser
una esperanza, franquear
lo infranqueable con
cada vaso

Ser cartero

Día a día
llegar hasta las puertas de la
/gente, no
poder entrar

18
Llaman —¿a
esta hora?

¡Un expreso! ¡El mundo
da una señal!

BUENAS TARDES
QUISIERAMOS
/CONVERSAR
CON USTED...

19
Como una reja
cae la sombra de las varillas de
/la ventana
sobre el papel.

Es blanco.

Culpa suficiente.

20
(a nuestro cartero a quien
a menudo reclamamos:
/¡¿ES TODO?!

Alguna vez,
luego de una carta muy linda,
daré una fiesta para
carteros, que distribuyen cartas
por pasión, para
empleados de ventanilla, que
/hacen florecer
estampillas verde césped, una
fiesta desde
aquí
hasta
el
buzón

21
(a la muerte)

Una mañana
llamará disfrazada
de cartero

La
descubriré

Le diré: espera hasta
que el cartero haya pasado



Thomas Bernhard

Nacido en Heerlen (Holanda), a principios de febrero de 1931, y muerto el 12 de febrero de este año, Thomas Bernhard fue uno de los más importantes narradores de lengua alemana de este siglo. Misántropo, pesimista, terrible fiscal de los demás y de sí mismo, Bernhard sostuvo durante la mayor parte de su vida una conflictiva relación con su patria austríaca, al punto de prohibir en su testamento que sus libros y obras teatrales se editen o representen en Austria.

Según anota Sergio Chejfec en un reciente artículo, "Bernhard actualiza —no sin esmerada anacronía— el tema de la enfermedad como problema que excede el tratamiento brindado por las ciencias médicas. Como los fisiólogos de siglos anteriores, sus textos suscriben implícitamente la certeza de que la enfermedad es consecuencia de una distribución irregular desde el cerebro de los fluidos imaginarios. La enfermedad en Bernhard puede representar un exagerado apego a la vida, una predisposición a la muerte o una exacerbación de determinados malestares espirituales. Según su opinión, resulta incontestable que lo corporal es siempre una manifestación del alma: conjuga en sus libros una especie de psicología moral." Sus narraciones, singularizadas por un estilo basado en la repetición y, muchas veces, en el monólogo, están plagadas de enfermos y de suicidas cuya fe, cercada por el escepticismo, no alcanza a salvarlos y, mucho menos, a aliviarlos en el dolor.

La obra narrativa de Bernhard —que comprende, entre otros títulos, *Helada* (1964), *Relatos* (1964-1977), *Trastorno* (1967), *La calera* (1970), *Colección* (1975), los tres tomos de su autobiografía, *El imitador de voces* (1978), *El frío* (1981), etcétera— ha sido profusamente traducida en España. Pero además de narrador y dramaturgo, Bernhard también fue poeta. Entre 1957 y 1962 publicó cinco libros de poemas, entre los cuales se cuenta *Ave Virgilio* (Ediciones Península/ Edición 62), cuya primera edición española es de octubre de 1988; de esta edición, cuya distribución en Argentina se anuncia como próxima, son estas versiones castellanas.

En 1979, durante un reportaje realizado por André Müller, Bernhard, refiriéndose a la poesía, señaló: "Después de tres volúmenes, me dije: ¿qué sentido tiene esto? Diez, veinte volúmenes de poemas, ¿cuándo voy a parar? Cada vez resulta más idiota...". A pesar de haber desautorizado la reedición de sus poemas, *Ave Virgilio*, escrito entre 1959 y 1960, presenta otra dimensión del escritor austríaco.

Thomas Bernhard - Traducción de Miguel Sáenz

Ave Virgilio

TU MUERTE NO ES MI MUERTE

I
... contemplar cómo cava el topo...

II
Himno de Mercurio, himno de Aldebarán,

III
*antes que la rosa la espina,
antes que la luz la sombra,
antes que la vejez la muerte...*

IV
*las crónicas polvorientas,
los nombres de ochocientos años
os han traicionado...*

V
*Entonces comparecí ante ti y entré en tu
/sufrimiento
como si fueras una basura
y pudieras soportarme...*

VI
*el tópico ridículo de tu muerte
me sale bien en las grandes fiestas...*

VII
*con una serie de vacas abyectas
soy la sombra de su pasatiempo...*

VIII
*Mi zapato prueba la tristeza de las can-
ciones
y pocos cantan conmigo, hoy ninguno,
ya no sé por qué todos
callan...*

IX
*Director de mi oración, te exprimo
los ojos incapaces,
con lengua abierta hablo a los jornaleros,
en tu nombre
refreno la discordia
con el sueño... con la copa del árbol...*

X
*Llegué hasta abajo, me dolían las rodillas,
me conmovía el pensamiento de mi tumba,
mi tumba, mucho mayor que la tumba de
/los hace tiempo enterrados
y más alta aún que el que me vivió,
y murió abandonado en la tumba de otro.*

XI
*La muerte bajó por fin a la vida,
mató a muchos mientras despertaban,
y se puso al trabajo, cansada, impasible.*

OCTUBRE

*En el montón de escombros nada significa
el lamento de la madre,
nada la intercesión del padre borracho,
nada el parte de bajas del teniente,
la rebelión de los cardenales nada,
nada el reproche del futuro,
el llanto de pueblos enteros nada,
nada el aire muerto,
el fin de los océanos...*

*Desenterré la mandíbula enterrada,
las humillaciones,
llevo mi debilidad*

*ante mi boca degenerada,
ante mi cráneo reseco
a mi miseria de la mañana...*

*En la noche
compensas los incendios del mundo
con mi imbecilidad fraterna...*

CORAL:

*Qué quiere el día de mí
y me hace preguntas, cientos de miles de
/preguntas
y me presenta nombres
y revuelve mi estupidez con su llanto...*

*Qué quiere el día de mí
y me clava en árboles gruesos,
se limpia su sangre en mi rabillo del ojo,
y la sangre no me deja ver la tierra, nada...*

*Qué quiere el día de mí,
me clava estaquillas en la carne y me hace
cantar...*

Canción del hijo del carnicero:

*Cortas y separas hábilmente
el blanco cuerpo,
abusas de las herramientas
de mi llanto,
clavas ambos cuchillos
en el cráneo de octubre...
mi muerte, mi pájaro enviado,
que me convence...
Yo soy, padre,
el que anuncia a los deformes,
arriba
y abajo,
violentamente se amontonan
los corderos
en mi cabeza,
yo, el hijo del carnicero,
estoy sentado con mi PASCAL en el
/matadero...
de la jamba de la puerta cuelga mi cerebro;
hasta donde llega mi memoria
se pudre...*

*Cuando mi mañana se mezcla con la
/mañana del mundo
cuando se ve el mar entre los bosques
y las casas toman los colores del mediodía
el rostro de apestado del verano insolso,
cuando noventa mil despiertan y cien mil,*

*les pregunto a los noventa mil
de cien mil maneras
por las mentiras del mundo.*

Reseco

*Roma hizo una chapuza
de mi asombro
con el malestar
de sus años,*

*Catania, perra
a los pies del Etna,
Siracusa, monumento
de tedio...*

*En Sapri dormí de un tirón
el mar infame
sobre unas parihuelas de muerto...
los pinos mordían...*

*la playa podrida
de la costa occidental
hizo brotar mi llanto
de los poros de los bañistas,*

*formé olas
que los cubrieron,
los asesiné
víboras del norte,*

*su aparición
en la arena
hacía ridícula
la tragedia...*

*Reggio Calabria,
golpes sordos,
relojería... fatídico
afilas de cuchillos de los trenes...*

*la señora de Inglaterra
me persiguió
hasta los cactus...
mi corazón destruyó el suyo...*

*Taormina, febrero tropical.
Desde Calabria
anuncio
cartas fatídicas.*

QUIEN EN ESTA CIUDAD

*¿Quién en esta ciudad es la mañana,
con qué derecho
más abierta a otros hombres,
no la experiencia del guerrero,
ni mi invención...*

*Quién en esta ciudad vivía de mí,
producía sólo un eco,
incapaz de una sola línea de verdad,
y no provocaba más que el sollozar de las
/almas de perro
con el calor del mediodía...*

*Quién en esta ciudad no soporta los golpes,
el jurado de catorce horas,
los interrogatorios sin pausa de la noche...
Quién en esta ciudad no morirá
al borde de las grandes frases,
fuera de los grandes libros
cayendo, como caen los cerdos
en el olvido...?*

*Tú en el camino de los pensamientos...
campos embrutecidos humean
en medio de la perfección.
Conquistadores del mundo:
Dante, Virgilio, Pascal*

KARAKORUM/ MÖNCHSBERG

*¿Pero dónde tienes el contrato con tu
patria,
ese sucio pedazo de papel?*

*Si preguntas, nadie sabe dónde estás,
nadie te ha visto nunca, ni oído,
no conoce tu nombre el árbol, ni la
ciudad,
no te han buscado en ninguna calle...*

*Si preguntas, responderá el invierno,
no sabe nada, nada el alcalde,
nada el gobernador de Land en su
/residencia,
ni siquiera entre los perros eres tema
/de conversación...*

*Si preguntas, niegan con la cabeza...
Si preguntas, todos están muertos, han
/muerto
por nada y por ese ser único al que nadie
/conocía...*

*nadie llora por él
porque era igual que todos nosotros...*

*Decenios sacrificados
por una procesión pasada por agua,
por un ridículo sermón a los pobres,*

*por el aspecto del carnicero,
por el raído laurel
de toscas fantasías...*

*Decenios sacrificados...
enredado en las conversaciones
de interminables noviembre*

*ordené el desorden,
enterré a la sombra de altos árboles
los miembros despedazados...*

1959/60

EL LIBRO DE UNA ESCRITORA

Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Editorial Sudamericana. Bs. As. 1988. 320 páginas.

Este libro de Ludmer es un gran ambicioso, un desmesurado. El mejor elogio que sabemos hacer de un libro es proclamar que sus particularidades son hijas legítimas del tema tratado. Sin embargo, el género gauchesco como tema no parece, a primera vista, admitir los vástagos sobresalientes del libro de Ludmer. El mérito mayor de las elucidaciones anteriores sobre el tema (por ejemplo Borges-Bioy; A. Rama; Jitrik; etc.) ha pasado, por el transcurso del tiempo entre otras razones, al dominio de la obiedad. Esta pseudo-obiedad teórica tendría un doble respaldo: a) no debe faltar en las cátedras de Literatura Argentina; b) la gauchesca es el sector de la literatura que se cita sin dudas como muestra de argentinidad. La aparente falta de armonía entre las particularidades del libro de Ludmer y el tema, constituye un corazón visible, uno de los centros de este libro: el tema será de esta u otra forma según la perspectiva que asuma la crítica; en otra palabras, se trata del objeto a construir por parte de la crítica. Somos perfectamente capaces de aceptar, de repetir esta formulación del punto de vista (que de seguro es nuestra principal vía de relación con el mundo), de sentir su inapelable corrección; pero a veces no podemos figurarnos razonablemente esa falta de identidad del objeto, el abismo abierto entre la perspectiva y el tema. La desmesura, brillante y no obstante calculada, del libro de Ludmer tiene que ver con esto, más llevado a un extremo a partir del cual es difícil conjeturar si quedan datos válidos, relaciones posibles y otros puntos de vista más allá de él; conviene citar el enunciado programático del que el libro es desarrollo: "Movilidad y diversidad: en este ensayo no se trata de un solo tipo de objeto. Según las posiciones relativas de los objetos del género y de los sujetos de la crítica, surgen figuras diversas. Se trata de un efecto de perspectiva cambiante, que depende de las líneas que trazan las posiciones en las fronteras. Se busca un tipo de línea o perspectiva privilegiada: la que permitiría leer todo a la vez y donde el objeto parecería decirlo todo. O la que permita leer en los objetos del género lo que se quiere leer: en esos aleph se veían el género y la crítica como si estuviesen frente a frente y dibujarían algo así como un arco luminoso de 360°; la transparencia total es el sueño de la crítica. Entonces la crítica dejaría de ser ella misma y el otro corpus y sus objetos dejarían de ser ellos. Se pondrían en crisis mutua. Llegar a la paradoja de la transparencia sería disolver simultáneamente al género (lo que se lee) y la crítica (la que lee)" (pág. 15). Entonces, la desmesura no radica, por ejemplo, en el trabajo de montaje que llega a erigir una parte del libro casi exclusivamente con largas y diversas citas: las entrevistas de Mitsou Ronat a Chomsky; Marcel

Mauss; Rodríguez Mola; Pierce; J. Ingenieros; Einsestein; Michel Butor para el título, etc. O en la reproducción gráfica del método de quebrados de Cantor, o una noticia periodística sobre la confirmación de la teoría de los anillos de Einstein. Toda esta parte del libro es muy amena por la diversidad, sorprende al lector que hojea el libro, pero inspira un poco de desconfianza. La desconfianza de la gratuidad. Decir que el fin es llamar la atención, hacer algo original, no pasa de ser una vulgaridad, además de una mezquindad de miras. Habría varias hipótesis de querer explicar este uso de las citas, introducida cada una con título de Ludmer. Optaremos por presentar una sola hipótesis, bajo la consigna y el amparo de que todo entendimiento es al mismo tiempo malentendido. Las citas tienen un aspecto de confesión, es decir, revelan alguna página secreta que dio impulso al escritor para emprender su trabajo, y que no ha podido ser parafraseada o expresada mejor, o simplemente, el escritor confió en que la cita conservaría su frescura y hablaría también sin avaricia al lector. A su vez esta confesión puede sentirse como un manifiesto: la cita se impone, evita explicaciones y se quiere idea contundente, principio, estética. La ambivalencia en el uso de la cita hace pensar que la manera privilegiada de ser de la confesión (entendida como expresión de singularidad, como intento de obliterar el carácter público del lenguaje de la crítica) es el manifiesto. Ludmer escribe, en una nota personal, lo siguiente: "... la única crítica que puede escribirse, y quizás la única literatura: una mezcla de panfleto, es decir de estética, con análisis microscópico y teoría, donde llevamos a la práctica el poema y lo usamos de un modo brutalmente directo en nuestra escritura" (pág. 187) Panfleto, o manifiesto, son una confesión de que el interés es por la propia escritura, y el tema tratado un artificio, vital en ocasiones, de ésta. Tal es el registro de intimidad, la convicción o deseo que se confiesa: la biografía del crítico no es el curriculum de sus amistades, sino ante todo el bosquejo, la historia del deseo de un estilo.

La definición general de Ludmer sobre el género sostiene que el género es el uso letrado de una voz popular. El uso de la voz ejemplifica el uso del gauchesco: elemento para la guerra, o para el campo. Estos usos son antagónicos, y el carácter antagónico se convierte en la esencia del género: no hay pacto que dure, los papeles se redistribuyen y el género se balancea en sus bordes, hace un tema de su fin. La voz popular usada tiene dos tonos fundamentales: el desafío y el lamento. Lo importante de estos tonos es que comportan una concepción de la lengua, la lengua arma y la lengua ley, respectivamente. Se usa la voz popular, se la hace hablar y se le permite (o la voz invocada se desborda) un desafío, una burla a los símbolos del poder. Al mismo tiempo se la sanciona, se la reduce, es traducida. Ludmer aduce que la relación cambia y se complejiza permanentemente, (y se extiende hacia la literatura de este siglo) en la

certeza de que los tonos con que una literatura intenta saber el alcance, la lógica y la autoridad de su propia voz, vienen desde antes. Ese antes es para Ludmer el género gauchesco, y estaría formado por un número limitado de fórmulas de cuya expansión al futuro dependerían "nuestra cultura, nuestra facultad de recuerdos y nuestra capacidad para reaccionar". A partir de aquí se comprende el subtítulo del libro, *Un tratado sobre la patria*, y se recuerdan también, entre otras, las teorías transformacionales de Chomsky y sobre éstas, las topologías de la cultura de Steiner. Toda época maneja una mitología del pasado conocida, pero también maneja otra de la que no podría dar cuenta si se le preguntase. Esta segunda mitología (no tiene límites claros con la primera) es la que Ludmer bosqueja con mayor afán, aunque su desarrollo se limite; tal vez porque la expansión de las fórmulas es incesan-

pronto aparece: *diligentes enanos salvajes les roban todo, cuasi invisibles; pronto habrá sacrificios, persecuciones, flechas, cocodrilos. En las tres décadas siguientes, en cambio, la aventura exterior, de paisaje, de distancias, se irá encogiendo: la última y definitiva será la bajada en la Luna, que en vez del comienzo pareció ser el cierre de la "aventura espacial"*.

Creo que *Paisaje con autor* establece una continuidad con *Poeta antiguo*. A su vez opino que ambos son no necesariamente los mejores pero sí los más personales libros de Jorge Ricardo, ahora Jorge Ricardo Aulicino. Y nuevamente a su vez la zona más personal tiene que ver con la idea de lo triste que es la vida sin una aventura interesante. Cuando Ricardo (o Aulicino) establece series de preguntas encadenadas, se acerca a Gelman (uno de los grandes preguntadores de la

La aventura aparece en dos —o en tres— formas temáticas principales en *Poeta antiguo* y *Paisaje con autor*: la marítima, biplana, "de piratas"; la nostálgica, tanto de la caballada, el aire libre o el desierto a nivel individual, como de los terribles pero saludables "bárbaros" a nivel colectivo, mítico; y por último la aventura íntima del "personaje solo", la más raigal para Aulicino, que para construir la absorbe y reelabora elementos de la policial negra y el tango por partes iguales, y que es de las más contundentes en su formulación. Es la aventura posible en el sitio donde todos (física o mentalmente) viven, y por lo tanto también el poeta: la ciudad.

(Desvío 3. *Al ensayar en vez de poetizar* (Cf. Diario de Poesía nº 9), Aulicino dice: "los románticos experimentan el estado poético ante la naturaleza, los renacentistas ante el cosmos, los contemporáneos ante el cine, los videoclips o la música." Falso: hay comparación entre entidades de planos totalmente distintos. Actualmente la poesía se experimenta ante la naturaleza urbana. Desde mediados del siglo XIX la ciudad deja de ser cosa construida, existe como paisaje.)

Imposible hacia afuera, vuelta hacia adentro, la aventura se basa ahora en los gestos mínimos de Bogart, en la autoconstrucción de un personaje incólume (muy distinto al "personaje en blanco" de Haggard, Verne o London, necesario para que a través de él pase la acción, provocada por el exterior: pase lo que pase afuera el héroe tanguero-policial es siempre el mismo por dentro).

En *Poeta antiguo* la imagen era explícita, alegórica: "Con un clavel / en la solapa y una Luger, Carlos Gardel / se parece al viejo Humphrey." En *Paisaje con autor* la sublimación sutaliza y ahonda la percepción del tema y por lo tanto la expresión. Alcanza su máxima redondez en "Maniobras de diversión": "La diversión es mi tema predilecto. / No rechazo la vida en las grandes ciudades. / Con un gabán, cualquiera se pierde en la lluvia. / En los parques somos asesinos. / No quiero pasar por inocente / y me pinto ojeras con corcho quemado." El tema de la inocencia y el crimen (tema policial / político), reaparece en el poema siguiente, "Caída de Scotland Yard", donde se dice: "Un inocente perfecto, un asesino consumado."

En el otro extremo de esa aventura construida, está la posible caída en la catatonía de una contemplación absorta, inmóvil, gratuita de los restos de una civilización, de la propia civilización: el poeta, el hombre del gabán, sabe que él es "una música de ventura y de nada". No puede creer, como Cardinal, que los objetos de un basural esperan la resurrección; más bien, como Ballard, teme pasar a ser uno de ellos, integrar el fondo de papeles, botellas vacías, "libros abandonados / un televisor encendido después de la transmisión / y cigarrillos sin terminar." Ante una gota de sombra que cae en una bañadera es inútil recurrir a la imagen de submarinos (¿el Nautilus?) en alta mar, donde la luz de la cabina conforta a los tripulantes, a diferencia del solo de la noche urbana.

Potentes, prepotentes e impotentes.

Quino

Inodoro Pereyra Nº 14.

Fontanarrosa

"La Gansada" (novela).

Fontanarrosa

Teatro (tomo 3).

Griselda Gambaro

Teatro (tomo 2).

Roberto Cossa

Coche negro, caballos blancos.

Ernesto Schóo

Perramus.

Alberto Breccia y Juan Sasturain



Ediciones de la Flor

Stand Nº 63 en la Feria del Libro

Anchoris 27, 1280-BA

te. De acuerdo con esta última mitología, el libro de una escritora, de una crítica, se enrolaría en una de las extensiones del género, no por comentarlo, sino por cortejar su lógica: la voz usada, referida, de la mujer, que ahora usa al género para modular su voz, y referir de paso el género. Pero una vez más, al igual que el ejemplo de las citas, todo esto, no pasa de ser otra hipótesis.

Fernando Toloza

LA SAGA CONTINUA

Jorge Ricardo Aulicino *Paisaje con autor*, Ediciones Ultimo Reino, Buenos Aires, 1988, 38 págs.

Desvío 1. *En el primer cuadro, los tres sobrinos y el Pato Donald están pescando. Hugo, o Paco, o Luis, mirándolo con curiosidad, pregunta: "¿Qué tiene tío Donald que está tan triste?" Donald, mirando a la lejanía —al lector—, con la cabeza apoyada en una mano, melancólico, contesta: "Pienso en lo triste que es la vida sin una aventura interesante"*.

Por suerte, todos ellos viven en los años '50, y la aventura

poesía argentina; otro es Luchi, pero distinto: hace preguntas largas, no para interrogar sino para lograr que la palabra escrita suene como la que habla en sus discos; un caso semejante, aunque más complejo, es el de Juan L. Ortiz, también cuando diminutiza ("sonetito", "valsecito", etc.). Si busca la síntesis filosófico-lírica, se dibuja tenuemente la silueta de Boido. En cambio cuando reúne la aventura y la melancolía, cuando va "a bordo", cuando contempla la luna desde el castillo de proa, cuando imagina el testamento de Yáñez, cuando quiere oír "el eco de una caballada nunca oída" es pura y exclusivamente Jorge Ricardo (Aulicino). Todas esas actividades figuraban en *Poeta antiguo*, donde aparecía además la pregunta acerca de la utilidad temporal, de testigo del poeta: concienzudamente una cita de Brecht demostraba que el creador —en otras palabras, allí, Aulicino— es contemporáneo, es decir antiguo.

(Desvío 2. *Hay otros integrantes de una imprecisa generación (nacidos entre 1945 y 1950?) donde aparece también esa doble conciencia agónica de la necesidad y la imposibilidad de la aventura: la novela In-somnio de Marcelo Cohen, por ejemplo.*)

(Desvío 4. *La ciudad ha pasado a convertirse en jungla donde la aventura puede ser perderse en ella, o más aún ver a alguien perderse en ella: "Una mujer los vio (a los bárbaros), pero se perdió entre los autos", es decir entre los móviles árboles de la jungla urbana.*)

Los objetos ahí, al acecho, para chupar existencia, obligan por esquivar a preguntarse por la percepción, por qué es, que re-presenta un carancho que, como él solo ante la bañera, no logra "establecer ninguna relación particular con la noche". Es uno de esos poemas que terminan dos líneas antes: explicar que "así debería ser el poema, como / el vuelo y el grito del carancho" es una especie de guaranguería girriana.

(Desvío 5 y último. *Creo que no es forzado hacer entrar un texto "otro" del autor: el artículo El Sr. Soriano Prefiere al Corsario Negro, —El Ciudadano N° 12, 10/1/89— tema que pensaba tratar en mi columna y no aquí, pero cambié de idea. Se discute el empleo por parte del narrador Soriano, también en un texto "otro" (de periodismo sociopolítico, de "columnismo"), de la figura del capitán Mac Whirr, protagonista de Tifón, una novela de Joseph Conrad, especialista máximo de la aventura triste, existencial, trascendente. Sin haber leído del texto de Soriano, en principio la argumentación de Aulicino suena convincente en su defensa de la complejidad del personaje. Pero pronto hay algo que lo traiciona, que carcome su posición: una regla "de la casa" —del semanario El Ciudadano— lo obliga a poner la abreviatura Sr. delante de todos y cada uno de los personajes y autores que nombra "el Sr. Erdosain, el Sr. Iván Karamazov, el asesino Raskolnikov", el Sr. Calígula del Sr. Albert Camus", "El Sr. Mac Whirr, como el Sr. Alfonso —según el Sr. Soriano", etc.—. Si uno no ha dejado de creer en la importancia del lenguaje, hete aquí que la partícula logra un efecto devastador: consigue que todos los personajes y autores a los que Aulicino recurre con habilidad queden endurecidos por ese "Sr.", que pasen a integrar un carrusel envarado tan patético como el que una vez llegó a imaginar incluso al pobre Gregorio Samsa cucarachizado, en el vestíbulo de la Feria Internacional del Libro. Periodista como él, sé que hay que atenerse a "las reglas de la casa", ¿pero hasta dónde? ¿Pelear hasta el despido por un quitame allá ese "Sr."? ¿No escribir la nota? ¿Forzar el empleo del recurso hasta la ironía? La respuesta, lógicamente, es "no sé". Pero el efecto está ahí, desnudo, eliminando la aventura del texto, bolidizándolo, por decirlo así, a pesar de su eficaz defensa de lo que esa partícula ataca. Como en el Bounty, como en Paisaje con autor, no se sabe si hubiese sido preferible tirarse por la borda, rebelar a la tripulación, huir a las maravillosas Islas Vírgenes. Más que la aventura, lo que impera es también aquí la pregunta por la aventura.)*

Elvio E. Gandolfo

¹¿Por qué no "el Sr. Raskolnikov"?

CONSTRUCCIONES DE FIN DE SIGLO

Martín Prieto, *Verde y blanco*, Libros de Tierra Firme, Bs. As., 1988, 42 páginas.

Una vez más quisiera comenzar citando a Ezra Pound. En "Rebelión contra el espíritu crepuscular de la poesía moderna", Pound reclama: "gran Dios, si estos tus hijos se han convertido en algo tan efímero, / te mando que agarres el caos y engendres / alguna otra prole titánica que junte las colinas / y agite esta tierra nuevamente". El poema, acaso uno de los menos conocidos de Pound, fue escrito hace casi ochenta años y se refería a la poesía finisecular británica, perdida en los vericuetos del romanticismo tardío. Hoy, a escasos diez años de otro fin de siglo, parece pertinente releerlo atendiendo el contexto que ofrece la actual poesía argentina.

Verde y blanco, de Martín Prieto, es un libro bien escrito. Comenzar por esta afirmación ya es algo, sobre todo porque no puede decirse lo mismo de muchos de los libros que hoy circulan entre nosotros. Sin embargo, se supone que un poeta debe escribir bien; vale decir, tener una idea de lo que es el ritmo, saber que un poema debe girar alrededor de una estructura, etcétera. Desgraciadamente lo que debiera ser norma se transforma aquí en elogio. Si nos conformamos, entonces *Verde y blanco* es un buen libro de poesía.

Una primera lectura divide los poemas. Uno recuerda luego el de la naranja y la mesa que se tiende, el de la mujer que ya no es la misma mujer, el que empieza diciendo "Nada más quisiera el alma" y el que cierra el libro. Cuatro poemas contra un total de diecinueve. ¿Qué pasa con esos otros quince? Son viñetas. Están bien escritos, han sido correctamente equilibrados—uno ve claramente las formas y colores que en ellos se aluden—, pero carecen de tensión. En otras palabras, no hay drama o si lo hay está tan púdicamente disimulado que no basta para que una imagen se hunda en la memoria como ocurre en los cuatro poemas citados.

Es curioso. Esa primera lectura hace pensar que tanto miedo a la impudicia, a marchar sobre la cuerda floja del dolor y la alegría es, por omisión, el verdadero tema del libro de Prieto y de tantos otros libros que abultan en las bibliotecas de quienes todavía hoy leen poesía en Argentina. La poesía menor—y en esto no hay criterio valorativo (cf. T.S. Eliot, "¿Qué es poesía menor?", en *Sobre la poesía y los poetas*)—no tiene por qué ser inocua.

La segunda lectura de *Verde y blanco* aclara un poco las cosas. Uno empieza a pensar que Martín Prieto compone bien—casi siempre compone muy bien—, pero su poesía carece de pasiones. Muchos de los poemas terminan varios versos antes del final que Prieto les asigna en realidad; otros se apoyan en frases cortadas, como si este procedimiento bastara para sostenerlos; por último, algunos—pienso sobre todo en "Un cuadro europeo" (pág. 23)—re-

sultan tan artificiales que la retórica los ablanda y les resta gravedad. Escapan a la regla esos cuatro poemas ya mencionados: "Desde la ventana" (pág. 21), "Un poema rosarino" (pág. 31), "Acerca del alma" (pág. 37) y "De la percepción" (pág. 39). En todos ellos se nos oculta algo, la objetivización de personas y cosas apunta a un fin más alto, hay una verdad que se filtra señalando la presencia de un poeta.

La tercera lectura de *Verde y blanco* irrita. Conocemos ya los trucos, sabemos que Martín Prieto confía en una decoración sencilla, de buen gusto, sabemos también que su pudor es enorme y que cuando use la primera persona ésta será, por regla general deshuesada y que los poemas están bien escritos. Sabemos, para terminar, que no basta, como tampoco basta que en FM la música suene siempre bien. La mayoría de los poemas de *Verde y blanco* son efímeros, no juntan las colinas ni agitan la tierra. Lo que irrita es que probablemente Prieto lo sabe. El mismo escribe en "Acerca del alma": "Nada más quisiera el alma: / una percepción emocionante, / materiales levemente corruptos de eso que llamamos "lo real", / y no estas construcciones de fin de siglo."

Jorge Fondevbrider

DISTORSION DEL EQUILIBRIO

Juan García Gayo, *Las visitas nocturnas*, Ed. Filofalsía, Bs. As., 1988, 61 páginas.

Hablar de poesía es referirse inevitablemente a la forma más compleja de la literatura, porque sucede en un tiempo y en un espacio ausentes que parecen reales, con la verosimilitud que le confiere la ficción, pero con un sentido que se resignifica en tanto surge de la ruptura de una sintaxis previsible, inaugurando una coherencia de pensamiento ligada a la tensión de los sentidos. Referirse a la poesía de *Las visitas nocturnas* es someterse al "escándalo maravilloso", dejarse atravesar por un lenguaje que alude a la sustancia de la relación entre las palabras y las cosas, pero que escapa del simbolismo formal en tanto la palabra se vuelve cuerpo que transgrede la simple "funcionalidad" poética. Tantálco, el libro nos sumerge en el solaz de la insatisfacción propia de la condición humana.

Las visitas nocturnas distorsiona aquello que comúnmente llamamos equilibrio, para fundar una tensión—diría esencial—entre la percepción y la reflexión que surge de ella. Pero ni la percepción ni el pensamiento suceden en el plano de la conciencia, no provocan una aserción, así como tampoco el texto se apoya en lo meramente imaginario para justificar su significación poética. Una de las características más ricas y profundas que esta poesía proporciona es la fragmentación inevitable entre la descripción, lo que ella despierta en el ámbito del discurso interior, la aceptación de lo posible y su modificación a partir de lo poético.

El lenguaje de este libro recurre a elementos ontológicos transformados a su vez por la poeticidad; la mirada que escudriña, el discurso liberador son atributos de una poética que ordena la significación justamente a partir de la transgresión.

"Para luchar contra la desdicha que no deja de / morderme resolví convertirme en tu / corazón..." Este verso, extrapolado a mi antojo de un extenso poema resume, a mi modo de ver, la esencia poética de este libro. Encuentro en esta frase el sentido de la poesía, de toda la poesía, independientemente de aquello de que se hable. Porque se afirma lo que en realidad no puede ocurrir, pero con la coherencia que le confiere la significación poética que lo vuelve "posible". Más aún: es necesario creerlo. Se transgrede la lógica—nadie, por cierto, puede convertirse en el corazón de otro—pero la afirmación es en sí misma la condensación lógica del deseo que jamás puede colmarse. Si Paolo, en el Canto V de la Divina Comedia añora "il disiato riso", esa sonrisa imposible de asir, aquí el deseo se vuelve, por un lado, tangible y por otro resume el ansia de la condición humana.

Porque justamente la poeticidad de *Las visitas nocturnas* es insalvable, por más que pueda ser comprendida, anhelada. Configura precisamente la ilusión de lo original, aquello que no existe.

"Buscando razones en el desvío de otras / muertas / supe con qué palidez sobrevivir y a quienes no / veremos más con los ojos del / nacimiento..." Nuevamente la despedida como esencia de la condición humana; travesía permanente, perpetuo exilio al que el hombre es sometido por el decurso del tiempo, que lo convierte en un "desterrado hacia adentro". Pero este lenguaje poético no se conforma ni siquiera con esto; la palabra exaspera el significado, arma un verosímil a partir de la semejanza de los sentidos, no se vuelve reproducción, ni filosofía, aunque contenga en sí misma tales elementos. Se vuelve asimetría del espejo, oxímoron de la imagen.

Estas *Visitas* más que demoníacas, son reveladoras. Devuelven a la realidad su condición siniestra. "El ciudadano que se pinta los labios delante/ mío/ podría ser un poeta célebre/ pero por el momento es filiforme persiana de/ los deseos/ alimbarando a sus espectadores." Si a veces juega la palabra trastocando el sentido y confiéndole una significación particular, en este caso el lenguaje poético opera de modo inverso: la palabra da sentido al desconcierto y le otorga coherencia. Tampoco es la semejanza la que obra a manera de reflejo; diría más bien que la palabra hace aparecer, como una piedra arrojada a la superficie del agua, una pluralidad de haces de significación que se yuxtaponen y contraponen, a partir de lo que podríamos llamar "referente" pero que aquí aparece no como lo "real", sino como resto a la deriva que queda luego de cierta mirada. La palabra no se limita a relatar, que ya la poesía ocurre justamente cuando el relato puede fisurarse y adquirir una dimensión paradójica.

El lenguaje de esta poesía es (Sigue en pág. 36)



reflexiones sobre la política feminista • el varón frente al feminismo • memoria; holograma del deseo • un paradigma de poder llamado "femenino" • lucidez o sacrificio • escritura y feminismo • ¿son más pacíficas las mujeres? • bibliografía de/sobre la mujer argentina a partir de 1980 • cuentos de chirom, mercau, solá • breve antología poética de mujeres indígenas de los estados unidos • arte de s. ocampo • humor de tere

FEMINARIA: Lea Fletcher, Casilla de Correo 402, 1000 Buenos Aires, Argentina.

PSYCHE DESDE EL PSICOANALISIS

N° 23 SIDA

N° 24 SIGMUND FREUD

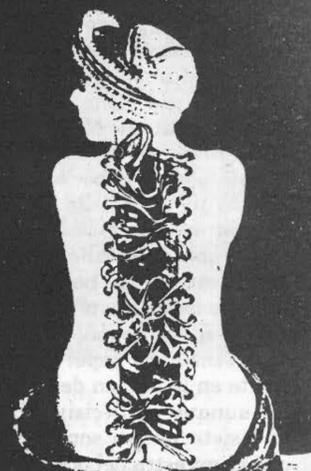
N° 25 DINERO, DIVAN Y SILLON

N° 26 FRANÇOISE DOLTO

N° 27 SIGLO XXI Psicoanálisis en la Post-Modernidad.

VENTA DE EJEMPLARES ATRASADOS Y SUSCRIPCION Bartolomé Mitre 2094 1° Piso - Cap. TE.: 953-1581

C.n.T. Arte y Diseño Gráfico



Producción de: LIBROS/ REVISTAS AFICHES / PROGRAMAS / POSTALES CATALOGOS/ CARTELES/ VOLANTES REPRODUCCION DE FOTOS/ FOTOLITOS informes: 26-7335

(Viene en pág. 35)

denso: imagen y sentido lo conforman entremezclados, sin complacerse en la metáfora como recurso ni en imágenes que ilustren el significado. La dimensión que estas palabras logran es, precisamente, *maravillosa*, en tanto remite y desplaza, se apropia y se libera, describe y al mismo tiempo rompe la descripción, es decir, se *inscriben* como discurso poético y fundan un universo fragmentario, inasible. Tan inasible como sólo puede ser la literatura cuando escapa a una formalidad previsible y se convierte en hecho de fundación. La transgresión no consiste en quedar prisionero, arbitrariamente, de una apariencia, sino, como sucede en este libro, cuando el lenguaje elude lo previsible, ignorando una supuesta complacencia, y atraviesa la simple enunciación para inaugurar una marca. Y es esa marca la que subvierte un orden, rompe un *statu quo* y hace irrumpir un hecho poético que distorsiona un aparente equilibrio estético y lo transforma. La inasibilidad, la resistencia no son aquí esclavas de un modernismo, de una intención; son la sustancia misma de cualquier hecho literario profundo, que parte del deseo que la misma literatura provoca, que es, por supuesto, inalcanzable.

Delia Pasini

OSCURA FUERZA

Mirta Rosenberg, *Madam*, Libros de Tierra Firme, Bs. As., 1988, 44 páginas.

Entre la amortizada extravagancia de algunas propuestas, el empirismo alicaído de algunos objetivistas, los atroces claros de luna surrealistas de los románticos de cuarta o quinta generación en el país, las cotidianas tangueras alienaciones suburbanas, etc., etc., aparece un nuevo libro de la vanguardia femenina o feminista de los ochenta. De la risa que sacude, al leerlo, todo lo familiar al pensamiento y a la lengua y al oído españoles, trato de dar cuenta ahora.

Madam es un solo poema que consta de diecisiete piezas precedidas del subtítulo "Recortes de un diario íntimo". Las piezas, se comprende, son recortes de esa totalidad (el diario íntimo) que por su mismo concepto (la intimidad de todos los días) no puede mostrarse más que fragmentariamente. o bien, adoptando una incómoda verosimilitud, constituirse en bodeque. Aunque Mirta Rosenberg no escribió dicha totalidad —y no podría haberla escrito, puesto que no es ella el sujeto del diario—, su existencia virtual, como la totalidad de los epitafios de la que habrían sido seleccionados los epitafios de la *Spoon River Anthology*, juega *in absentia* un papel determinante en la ilusión de la lectura, aunque no decisivo. Estas diecisiete piezas son lo único que se muestra del poema; son, para usar una imagen manida, la punta de un iceberg que sólo tiene, por no cometer el anacronismo de la completud y el desarrollo íntegro, una existencia virtual. Ya había señalado

Nietzsche, el propulsor de nuestro fragmentarismo, la eficacia de lo incompleto. La exposición completa de algo hace pensar que ese algo *no es más* que lo expuesto, en tanto que su exposición incompleta permite al lector suponer a gusto el ancho de las lagunas e imaginar sus contenidos.

Pero lo que llama la atención en *Madam*, mucho antes de que lo haga su estructura, es el empleo de la rima o, más bien, la recuperación del empleo de la rima (1). Rosenberg emplea indistintamente rimas consonantes y asonantes, de modo que el oído va percibiendo la fluctuación de la semejanza imperfecta de las sílabas a la semejanza perfecta (recordar que la consonancia es también llamada rima perfecta y la asonancia rima imperfecta). Ejemplo: *Una mentira, pretensión insoslayable / de la mente: adivina lo que siente...* Asonancia: *mentira y adivina; consonancia: mente y siente*. Esta manera de rimar, no sólo en el extremo sino también en el interior del verso, recuerda a la del *Lunario sentimental*. Allí Lugones emplea la rima siempre en la extremidad del verso, pero como los versos son libres (bah, todo lo libres que un oído modernista se podía permitir, libres pero aún con las manías adquiridas en la Métrica) el tiempo que separa a las sílabas rimadas es irregular; la regularidad consiste en que dichas sílabas siempre van sucedidas de la pausa fonográfica de fin de verso. Las rimas de *Madam*, en cambio, son como absorbidas por el poema, atraídas hacia su interioridad, pero tampoco puede confundírselas con la rima interna o leonina, porque ésta es fija, aparece a distancias regulares.

Ampliando esta fluctuación de la semejanza imperfecta a la perfecta, Rosenberg multiplica los ecos, que van de la mera aliteración de letras, pasando por las apofanías y asonancias, hasta llegar a la consonancia y aún a la paronomasia. Veamos otro ejemplo, tomado al azar: *La desazón, el agotamiento, la razón / que da el silencio y la presencia / inevitable del corazón que late / tenso en el estable aliento / del extenso trayecto de la vida, / renacida en el proyecto / de morir mejor cuando haya tiempo / de dolor, de falla interior y de deseo...* Desazón, razón y corazón no sólo consueñan entre sí a partir de la vocal acentuada; inmediatamente antes de ésta se aliteran, nada menos que *a* junto a *z*. Corazón, cardinalmente opuesta a razón por las habladerías acerca del desentendimiento interno al espíritu entre los deseos y las conveniencias, se amalgama a su opuesto haciendo como que lo prefija con el *co* de unión y compañía. Presencia y silencio hacen, creo, apofanía, y la mínima variación de una vocal en el dip-tongo de la cola las exime de rimar. Silencio, tenso, aliento, extenso trayecto, proyecto, tiempo y deseo producen un rumor asonantado en *e/o*, siendo que algunas voces continúan y que trayecto y proyecto aliteran, junto a *haya*, la *ye*. La descripción de este párrafo, que no es excepcional, podría seguir; el libro está lleno de estas cosas, a las que se le suman palíndromos en inglés (*Madam, I'm Adam*), onomatopeya (*aa-*

amm), neologismos y palabras raras (*serpentina*, *musculado*, *oogonio*, *almírez*, etc., etc.).

Las repeticiones de sonidos violentan el lenguaje mediante reconciliaciones *contra natura*. Lugones rima *náyade* con *haya de*, *orla* con *por la*, *petróleo* con *mole o*, etc. Rosenberg rima *Madam I* con *Madam, ay!*, etc. Estas rimas, sin embargo, no son menos violentas y antinaturales que *grillo* y *cepillo*, *ajena* y *berenjena*. El azar de las rimas desvía el sentido, retarda con semejanzas el fluir de lo diverso. En *Madam*, las frases que por su sintaxis suenan apotegmáticas, sentenciosas, se tiñen de indecisión. El tema, aplastado por esta red de cacofonías, no puede aspirar a una comunicación inmediata y directa, siendo que lo propio del diario íntimo es la notación inmediata y directa de hechos y sentimientos, es decir sin perspectiva temporal ni ambages retóricos propios, si se quiere, de la autobiografía. El tema de *Madam*, precisamente, adquiere su elocuencia mediado por esta red.

Igual que en *The Autobiography of Alice B. Toklas*, aquí, en *Madam*, las evidencias de los géneros son complejizadas y burladas. Estos "Recortes de un diario íntimo" no son, como se supondría, predicados de una primera persona, sino lo que un narrador neutro predica de una tercera persona femenina, la dama a la que alude el título. En el primer recorte leemos: *Si llora como yo, es por su historia...* O sea que el narrador no es omnisciente. Como en la novela de Gertrude Stein, hay un sujeto que necesita de un sujeto segundo para que éste, en su autobiografía o diario, no hable de sí sino de él. Pero esta descripción, incluso, no da cuenta de todo el poema desde que hay piezas en primera persona: un yo que, luego del desdoblamiento que acabamos de ver, no puede presentarse ya como original, sino ahora como una reconciliación, la hipóstasis andrógina de aquellos dos sujetos (el narrador neutro y la narrada femenina).

Y en medio de estas dos mediatizaciones, la de la red lacónica y la del complejo de pronombres, la ironía se desliza, persuasiva y chocante. No hay, dijimos, un sujeto que se haga cargo plenamente del discurso, y éste, en vez de discurrir en línea recta o levemente ondulada, vuelve constantemente sobre sus pasos para repetirse, se ahueca para producir ecos. Es como si cada palabra tuviese una raíz cacofónica y una desinencia gárrula y gregaria. Es como si las palabras estuviesen de frente a nosotros, lectores, y el hipócrita autor y sus agentes, los pronombres, se burlasen de ellas a sus espaldas. Este tipo de bromas, socialmente hablando, es de mal gusto, y es en la sublimación poética de este mal gusto de donde *Madam* saca su oscura fuerza.

(1) La rima, al parecer, comenzó a desarrollarse en el latín de los himnos cristianos hacia el cuarto siglo de nuestra era, siendo que en el griego y el latín clásicos rimar no era común. Del latín la rima pasó a las lenguas romances a medida que éstas se afianzaban en el continente europeo e islas aledañas. La intelligentsia irlandesa de los siglos VII y VIII, que escribía en latín, innovó la rima interna y la ali-

teración. Terminó de desarrollarse en el siglo XIII, con el *Stabat Mater*, himno eclesiástico de autor incierto y al que pusieron música sucesivamente Palestrina, Rossini, Haydn, Dvorak. De modo que cuando en el *trecento* Dante se aprestaba con su *terza rima* a elevar su obra monumental, la rima, provenzales y goliardos mediante, ya era algo bien probado.

Entre nosotros, los argentinos, rimar cayó en desuso con las vanguardias del '20, que se propusieron extinguir los fuegos fatuos y artificiales del modernismo. (Teóricamente, en realidad, porque la práctica de rimar —a la que volvieron, arrepentidos, muchos de aquellos bomberos— acabará cuando acaben el mundo y los sonetos.) En el prólogo a la primera edición del *Lunario sentimental*, en 1909, está la causa. Cuando Lugones define la rima como "el elemento esencial del verso moderno" no hace otra cosa, entiendo yo, que redactar su necrológica. El nivel de asombro provocado por la imaginaria conjunta de los vanguardistas, sobre todo los ultra, está muy por debajo del que provocan las imágenes de Lugones en su libro. Pero Lugones era un ascendiente molesto para aquellos jóvenes, de modo que denostando la esencia de sus versos, la rima, creyeron que la filiación pasaría desapercibida. "Lugones —escribió el joven Borges— es otro forastero gracizante, verseador de vagos paisajes hechos a puro arbitrio de rimas y donde basta que sea azul el aire en un verso para que al subsiguiente le salga un abedul en la punta."

Lo más sano, desde aquella época hasta hoy, ha sido la espontánea rima irregular; la que no se persigue ni, cuando surge, se rechaza. El resultado es parecido al de la cacofonía en la prosa, pero sin ese dejo de impureza que allí se advierte o quiere advertir. Otra sublimación ha sido la aliteración. Hugo Padeletti —desconozco o no recuerdo a otros— emplea la rima irregular pero con premeditación: "La rima —expresó— es en mí una manera de prender cosas que tienden a soltarse. Tienen una poderosa eficacia para unir, por eso uso y abuso de las rimas. Sobre todo las internas y aliteraciones. Son recursos muy sencillos, pero muy eficientes."

D.G. Helder

BONZOS PERVERSOS SE DIVORCIAN

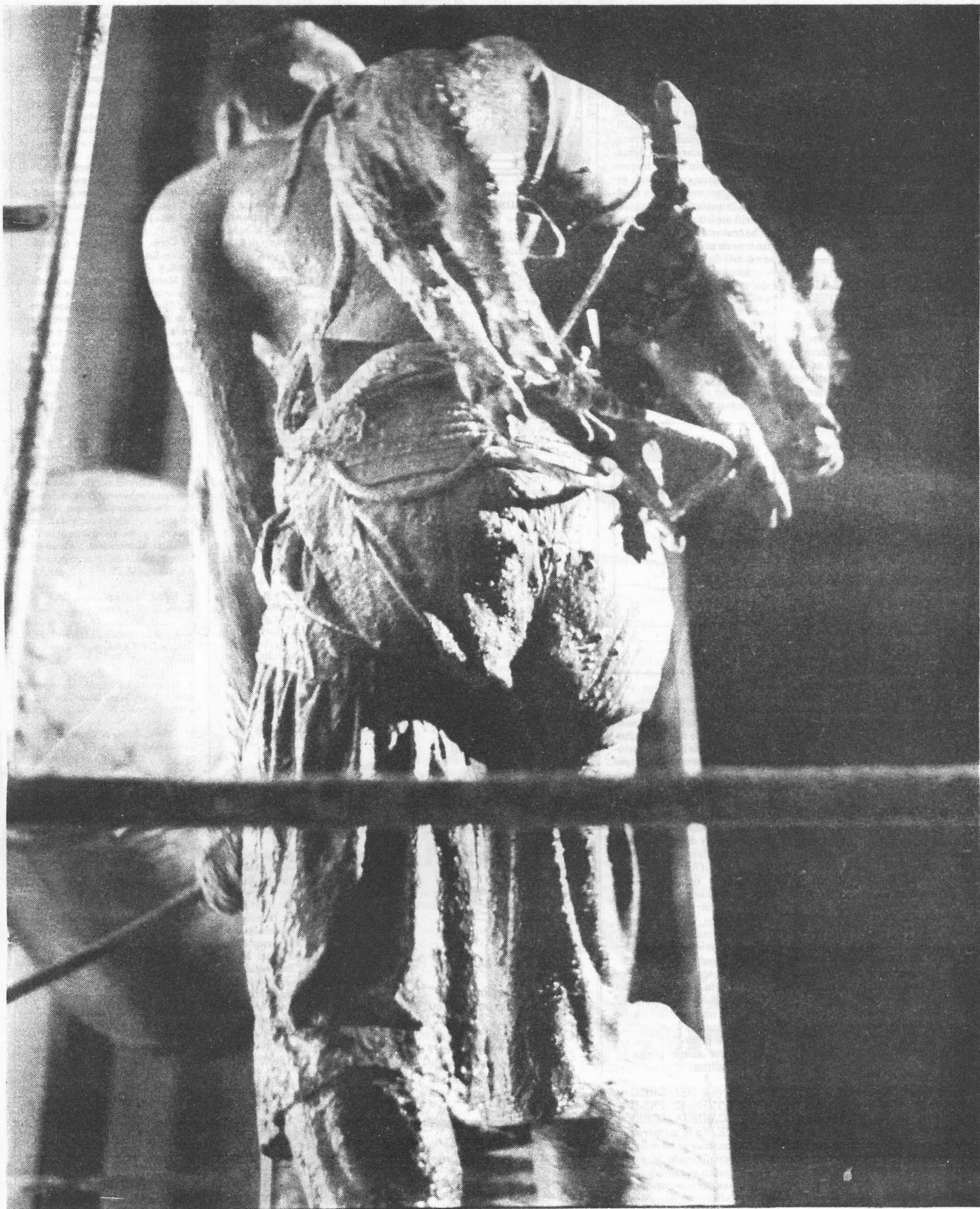
Roberto Picciotto, *Hasta el solsticio*, Ediciones Último Reino, Bs. As., 1988, 81 páginas.

La aparición casi sucesiva de dos libros de poemas de Roberto Picciotto (uno en febrero de 1988 y el otro en diciembre de ese mismo año) conmovió levemente el ambiente poético argentino. Los poemas, ciertamente, eran interesantes, pero la leve conmoción tuvo que ver con otras cosas. En primer lugar, nadie sabía quién era Picciotto: su primer libro no traía noticia biográfica y el segundo traía una absolutamente excéntrica e inverosímil: Picciotto era porteño, tenía cuarenta y nueve años, vivía en Nueva York y preparaba un pequeño velero para una travesía del Atlántico en junio de 1989, a cuyo desembarco dictaría en la Sorbona unas conferencias sobre poesía norteamericana del siglo XX. En segundo lugar, porque Picciotto había logrado una interesantísima *performance* al pasar, en el mismo año, de publicar en Ediciones

La Lámpara Errante a publicar en Último Reino, habida cuenta de que, según se comenta en la siempre insidiosa Buenos Aires, los libros publicados por la primera de estas editoriales son, en general, los que han sido rechazados por la segunda; así, Picciotto habría logrado en corto tiempo, un ascenso por el que muchos bregan años, hazaña sólo comparable, en el plano deportivo, a la lograda por el primer equipo de Rosario Central que unas temporadas atrás obtuviera el campeonato de segunda división e, inmediatamente después, el de primera. La misma presentación de los libros habla del ascenso tal: en la primera, un título lacónico (*Tablas*), la ya señalada ausencia de noticia biográfica y unos dibujos de John Dobbs, en tapa e interior, compuestos por trazos gruesos y manchas en tinta negra. En la segunda, Picciotto acompaña su extensa biografía con una nota crítica del cubano José Kozzer y la tapa y las ilustraciones interiores, realizada por Susan Crile, son de hermosos colores apagados. Un detalle final: el que los poemas del primer libro sean algo superiores a los del segundo, no agrega nada a esta leve conmoción: es uno de los más curiosos lugares comunes de la poesía argentina.

D. G. Helder, a propósito de los *Poemas chinos* de Laiseca, trazó una genealogía somerísima del poema chino en Argentina o, mejor, de la apropiación de elementos de la cultura china en la poesía argentina: la aproximación meramente temática y con fines exóticos de los romances chinos de Lugones, la necesidad de un marco chino para desenvolver una sensibilidad y una sutileza propias, en la primera parte de *Tributo del mudo*, de Diana Bellessi, la biografía de Li Po en "El viejo entre las hojas" de Juan José Saer. Picciotto también escribe poemas chinos. En realidad, poemas paródicamente chinos en los que el personaje central es un bonzo ("En China y otros pueblos de Asia, ministro de cierta secta religiosa, y filósofo que profesa vida muy austera, y vive, por lo tanto, en conventos o en desiertos". *cfr. Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano*, 1912, tomo III, B-Byz) que realiza actividades poco bonzianas. "Perversión típica del bonzo", "Admiración del bonzo", "El bonzo se divorcia", "El bonzo aprende de Mozart", "Segunda perversión del bonzo", son algunos de los títulos de los poemas de *Hasta el solsticio*. Uno de los efectos inmediatos de la parodia, en muchos casos, es la risa: imaginarse a un bonzo divorciándose, perversiéndose por dos veces, o angustiándose, es más o menos gracioso. La causa productiva de la parodia es lo que se conoce como "significación suplementaria". Si ese suplemento, ese "plus", es sólo la risa, casi siempre nos reímos un poco menos. Cuando Picciotto abandona este tópico exasperante y escribe estrictamente, si esto fuera posible, poemas chinos, en los que logra la delicada mixtura de percepción y emotividad, obtiene los picos más altos de su producción: "Lubricidad del luto": "*Blanco / el maíz / / sugiere / nácar / / y lilas / del ocaso*".

Martín Prieto



MIMI DORETTI nació en Buenos Aires en 1958. Es fotógrafa y antropóloga. Realizó su primera exposición individual en 1982 en la Galería Jacques Martínez, y la última el año pasado en el Centro Cultural Las Malvinas. Obtuvo una mención en el Premio Coca-Cola en las Artes y las Ciencias (edición 1982-83) y sus trabajos fueron seleccionados este año para ser expuestos en la Primera Bienal de Arte Joven de Buenos Aires.

Ha publicado fotos en *Diario de Poesía*, *Brecha*, *El Pe-*

riodista y *Ciencia hoy*. La foto de arriba pertenece a una serie de fotos teatrales; fue tomada en un espectáculo titulado "La Tirolesa", de la Organización Negra, Bs. As., noviembre de 1988.

Patios en que la simetría ortogonal de los balcones es perturbada por el tiempo, que mete curvas imprevistas; escaleras que devienen abstractas esculturas; automóviles 50, reflejando el cielo ligeramente kitsch de California: las fotos de Mimi Doretti son las de un mundo en que

las cosas luchan —de un modo ciertamente poco estrepitoso— por la forma; vale decir, buscan en el encuadre y en la luz aquello que les permita saltar más allá de la contingencia, hacia la alegría de la forma pura. ¿De dónde viene el lirismo calmo, soñador, de estas cosas, de estas personas a punto de volverse abstractas? De ese mismo deseo, creo, el de una metamorfosis que siempre esperan sin lograr nunca del todo.

D.S.

Alta marea



la columna de
Elvio E. Gandolfo

**DEFENSA DEL PREJUI-
CIO. UNO: ENRIQUE-
CE LA REALIDAD.** El vínculo
que tengo con el escritor B es un
prejuicio negativo: lo considero
un hipócrita en quien no coinci-
den las declaraciones y los ac-
tos, estoy seguro de que falsifi-
ca los hechos cuando escribe
ensayos y notas periodísticas, y

de nuestra experiencia a algu-
nos rasgos que nos son más que
suficientes para condenarlos a
nuestra ausencia, a la carencia
de atención por nuestra parte.
Si contamos con un sistema de
prejuicios más o menos sólido,
cuyos principales rasgos sean:
a) estar dispuesto a flexibili-
zarse si la realidad lo contradice
y b) no someterse con dema-
siada frecuencia a ese chequeo
o confrontación con lo real, es-
taremos gastando menos ener-
gía que la que nos llevaría a) so-
meterlo continuamente a prue-
ba, b) tratar de actuar sin nin-
gún tipo de prejuicio, y sólo opi-
nar o decidir sobre esos secto-
res, después de haberlos cono-
cido a fondo. Ejemplo: desde
hace tiempo sospechamos que
las conferencias semanales dic-
tadas en un club ubicado en el
borde del centro no nos intere-
san un rábano, aunque la lista
de nombres sea paqueta y res-
petable. La atmósfera del club,
la radiación sutil de su público,
seguramente deforman cual-

esta vanda es usada
estas aves son lindas
esa vetea no anda
esas velas son de celo
Veo mis venas



Combinaciones: va, av, cam, vap, vamp, vas, cal, van, val, vad, val, var, mav,
pav, sav, lav, nav, tav, dav, bav (tútese indistintamente cualquier vocal).

Libro de lectura "La Base", Santiago Estrada, c 1928

detesto su estilo cuando escribe
ficciones. Por suerte no escribe
poemas. No lo leo nunca. A la
escritora C, que es norteameri-
cana e indígena, me une un pre-
juicio positivo: la encuentro bella,
leo todo lo que encuentro de
ella, le agrego un halo positivo
a cada dato de su persona y a
cada una de sus palabras, me
parece digna (todo lo contrario
del escritor B). Me comentan de
pronto que el escritor B ha opi-
nado favorablemente sobre la
obra de la escritora C. Despro-
visto del prejuicio, se trataría
sólo de un dato, una noticia.
Gracias al prejuicio, todo ad-
quiere un espesor narrativo
disfrutable, lleno de pasiones:
indudablemente el escritor B,
ambicioso currador de becas y
viajes, lo ha declarado para po-
der, cuando encuentre a la es-
critora C, levantarla sin tapu-
jos, haciéndola profundamente
infeliz, por los siglos de los si-
glos. Saboreamos incluso una
veta de tragedia, de dest. In-
evitable que nos impide via-
jar a advertirla (no tenemos di-
nero, desconocemos exacta-
mente dónde vive, elementos
que el escritor B conseguirá sin
dudas con sólo chasquear los
dedos): "pobre C", pensamos,
"está allí, sola, escribiendo sus
textos maravillosos en medio
de la noche, sin sospechar que
cada segundo que marca el re-
loj acerca el momento en que B
caerá sobre ella, inmisericor-
de".

**DEFENSA DEL PREJUI-
CIO. DOS: AHORRA
ENERGÍA.** Gracias al pre-
juicio es posible reducir la reali-
dad de determinados sectores

quier intento de comunicación
en profundidad. Un día pasa-
mos por el borde de la sala, ha-
cia otro cuarto de las instalacio-
nes donde debemos desempe-
ñar una tarea: oímos que el con-
ferenciante dice "por eso elegi-
mos una solución ad hoc". Satis-
fechos, casi eufóricos, segui-
mos nuestro camino asintiendo
con la cabeza y diciéndonos por
dentro: "yo sabía, yo sabía". Ha
bastado ese ad hoc para confir-
mar total y definitivamente
nuestros prejuicios, con la cer-
teza de la intuición prejuiciosa,
ahorrándonos la energía que
desperdiaríamos mediante el
sistema opuesto de asistir a
una, dos y hasta tres conferen-
cias "de muestra" para nuestro
dictamen final. El solo pensar
en la acumulación a lo largo de
segundos, minutos y hasta
cuartos de hora de la sensación
que nos ha provocado ese ad
hoc hace que se nos ponga la
carne de gallina.

**DEFENSA DEL PREJUI-
CIO. TRES: EL PREJUI-
CIO NUNCA DEJA DE BRIN-
DAR GOCE.** En la primera po-
sibilidad, porque se ve definiti-
vamente confirmado, consoli-
dando nuestra personalidad y
dirigiéndonos con seguridad en
las incertidumbres del mundo.
En la segunda posibilidad el go-
ce es más profundo aún, porque
el prejuicio se ve demolido, y
descubrimos algo más nuevo
que si no hubiéramos tenido el
prejuicio: recobramos la juven-
tud, incluso la infancia, el mo-
mento maravilloso de decir con
energía, liberándonos: "¡qué
boludo, pensar que no leí esto
durante años, por prejuicio!".



Concursos

• Una vez más, la Excm. Dipu-
tación Provincial de Huelva con-
voca al Premio de Poesía "Juan Ra-
món Jiménez", en su versión 1989.
Cualquiera sea su nacionalidad,
pueden concurrir a él todas las per-
sonas de lengua castellana dis-
puestas a enviar por cuadruplicado
sus trabajos inéditos con una ex-
tensión no menor a los quinientos
versos. Los ejemplares deberán
presentarse en hoja tamaño carta,
numerados, mecanografiados por
una sola faz y engrampados, bajo
un seudónimo o título, acompa-
ñando en sobre aparte los datos del
autor (sistema de plicas). El plazo
de admisión de originales vence el
11 de abril de 1989. El Premio re-
parte un millón de pesetas y dos ac-
cesits dotados de medio millón ca-
da uno. Los libros premiados se pu-
blicarán en la colección de poesía
"Juan Ramón Jiménez". Los inte-
resados pueden remitir sus traba-
jos a la Excm. Diputación Provin-
cial de Huelva (Huelva, España),
indicando en el sobre Premio de
Poesía "Juan Ramón Jiménez".

• El XI Premio Internacional de
Poesía "Ciudad de Melilla", que
convoca el Ayuntamiento de dicha
ciudad, está dotado de un millón
doscientas cincuenta mil pesetas.
En él pueden concursar libros de
poemas con una extensión mínima



Suscripciones:

- En la Argentina,
un año: A 70
- En el exterior,
seis números por correo
aéreo: u\$ 25
- Correspondencia, giros
y cheques a nombre de
Beatriz Sarlo, Casilla de
Correos 39, Sucursal 49
(B), Buenos Aires
Argentina.

de setecientos cincuenta versos es-
critos en castellano. Los originales
deben ser inéditos. Los trabajos se-
rán presentados a doble espacio,
por quintuplicado, en papel tama-
ño carta, cosidos o engrampados.
En la portada del libro original se
hará constar el título del libro, así
como en la portada de sus copias y
se remitirá igualmente un sobre
cerrado por el sistema de plicas,
que contenga los datos del autor,
su dirección y teléfono, así como un
breve curriculum. En el anverso de
este sobre se consignará el título de
la obra. Los trabajos deberán remi-
tirse al XI Premio Internacional de

Poesía "Ciudad de Melilla", Exc-
mo. Ayuntamiento de Melilla, Es-
paña. El plazo de admisión vence el
31 de mayo de 1989.

• La revista *Clepsidra* convoca a
su concurso de Poesía 1989. Debe-
rán enviarse dos copias de los traba-
jos (cada uno con los datos com-
pletos del autor) a C.C. 28, Sucur-
sal 11 (B), (1411) Buenos Aires. El
tema es libre, debe enviarse un mí-
nimo de cinco poemas y hasta un
máximo de quince. El premio con-
sistirá en la entrega de libros y en
la publicación. Los interesados en
alcanzar los trabajos personal-
mente deberán llamar al 432-
2765, de lunes a viernes y de 17 a
20 horas.



Libros

• Abeslaiman, Armando F. *Stn-
tesis*. Botella Al Mar, Bs. As., 1988.

• Aliaga, Cristian. *Lejía*, Ed. Ul-
timo Reino, Bs. As., 1988.

"Oleo 1793": Una mujer de
grandes faldas/ explora la abertu-
ra de sus piernas/ con aire santo,
lascivo/ en un óleo del siglo XVIII/
/ Ningún detalle del futuro/ (ni los
gusanos que ahora suplantán/ la
mano egoísta de la doncella/ ha de
empañar el gusto/ que le toma-
mos// Ningún detalle del futuro/
nos ocultará el goce, immoderado/
de lo que mañana morira.

• Basualdo, Carlos. *Santa Rita*,
Ed. Ultimo Reino, Bs. As., 1988.

• Boco, Alberto. *Galera de ecos*,
Ed. Ultimo Reino, Bs. As., 1988.

• Boéchat, Susana. *Poemas de la
sin razón*, Fundación Argentina
Para La Poesía, Bs. As., 1988.

• Buffa, Gabriel A. *Hangar celes-
te*, sin mención editorial, Concep-
ción del Uruguay (Entre Ríos),
1988.

• Bukowsky, Charles. *Una de las
más ardientes y otros poemas*, nota
introdutoria por Fernando Kof-
man, versiones por Esteban Moo-
re, Ed. Calle Abajo, Bs. As., 1988.

En el número 6 de *Diario de Po-
esía*, en la oportunidad de unas
versiones de poemas de Bu-
kowsky, se reclamaba la necesidad
de una antología poética del narra-
dor estadounidense. La antología
llegó. Kofman y Moore, asociados
desde hace ya varios años, vienen
realizando en revistas y en edicio-
nes independientes una valiosa la-
bor de difusión de poesía extranje-
ra y argentina, además de su tarea
como poetas. El Bukowsky presen-
tado por ambos en su flamante edi-
torial Calle Abajo tiene la ventaja
de ser económico. (J. F.)

• Bouillon, Willy G. *Final de Uni-
verso*, Ed. Ultimo Reino, Bs. As.,
1988.

Este primer libro de Bouillon
(nacido en Tarija, Bolivia, en 1943
y nacionalizado argentino en 1960,
según señala la contratapa) mere-
ció, entre otros premios, el de la Se-
cretaría de Cultura de la Nación
(1983) y el del Fondo Nacional de
las Artes (1988). Los poemas, cuyo
tono destaca muy nitidamente del
conjunto de libros que suelen edi-

tarse hoy en día en Argentina, re-
sultan llamativos por la fuerza de
las imágenes, que uno conserva en
la mente después de leer los textos.
No obstante, Bouillon parece algo
desaprensivo al aspecto musical.
Sus versos generalmente se cortan
de manera arbitraria y uno tiene
que imaginar una música distinta
a la que indica Bouillon sobre la
página. (J. F.)

• Carrera, Arturo/ Cerro, Emeterio. *Retrato de un albañil adoles-
cente & Telones zurcidos para títe-
res con himen*, Ed. Ultimo Reino,
Bs. As., 1988.

• Cerro, Emeterio. *Los fífris de
Galía*, Ed. Ultimo Reino, Bs. As.,
1988.

Hasta que a alguien se le ocurra
gritar que el emperador va desnu-
do, Cerro continuará gozando de
una injustificada fama, que reposa
en la ignorancia de la corte y en la
obsecuencia. *Los fífris* producen en
el adulto el mismo efecto que "El
clan de Patsy" en los niños. (J. F.)

• Colombo, Maisi. *Como músicos
en vacaciones*, Ed. El Lagrimal Tri-
furca, Rosario, 1988.

• Doctorovich, Fabio. *POL/V%??/
pólum /*, Ed. La Lámpara Errante,
Bs. As., 1988.

María Braier escribe en la con-
tratapa: "subvertir el tradicional
discurso poético para dejar al des-
cubierto su mágica ilogicidad, su
visceral poder de convocatoria".
Palabras altisonantes para un li-
bro que iguala "mágica ilogicidad"
a garabato. (J. F.)

• Espel, Santiago. *Rape*, Ed. Filo-
faisía, Bs. As., 1988.

• Gayoso, Daniel. *El laberinto in-
visible*, Ed. La Lámpara Errante,
Bs. As., 1988.

• Gilabert, Ricardo. *Barroca
Mente*, Ed. Ultimo Reino, Bs. As.,
1988.

• Gisone, Pablo A. *Carta celeste*,
Fos Epsilon Editora, Bs. As., 1988.

• Gómez Saá, Teresa. *Esquema*,
Artigas Suárez Ediciones, Bs. As.,
1988.

• Groppa, Néstor. *Obrador*, Bue-
namontaña, Jujuy, 1988.

• Harriague, Magdalena. *Tras-
laciones*, Letras de Buenos Aires,
Bs. As., 1988.

• Juarroz, Roberto. *Undécima
poesía vertical*, Carlos Lohlé, Bs.
As., 1988.

• Kovadloff, Santiago. *Ben Da-
vid*, Torres Agüero Editor, Bs. As.,
1988.

• Mansilla, Raúl. *De la construc-
ción de mitos y otros sucesos*, sin
mención editorial, Neuquén, 1988.

Mansilla nació en Comodoro
Rivadavia (Chubut) en 1960. Su li-
bro —el primero— recibió el pri-
mer premio del Concurso Literario
XI Encuentro de Escritores Pata-
gónicos.

• Montanaro, Pablo. *El fin ven-
drá a su tiempo*, Ed. Amarú, Bs.
As., 1988.

• Moore, Esteban. *Poemas 1982-
1987*, Ocruxaves, Bs. As., 1988.

• Picciotto, Roberto. *Hasta el
solsticio*, Ed. Ultimo Reino, Bs.
As., 1988.

• Prieto, Martín. *Verde y blanco*,
Libros de Tierra Firme, Bs. As.,
1988.

• Rosenberg, Fernando. *La gula*,
(plaqueta) NUSUD Colección N°6,
Bs. As., 1988.

• Rosenberg, Mirta. *Madam*, Libros de Tierra Firme, Bs. As., 1988.

• Szazunic, Silvina. *Hablar de la pasión*, (plaqueta) NUSUD Colección Nº 4, Bs. As., 1988.

• Sánchez Aguilar, Jorge. *Sos en mí/ De andar juntos*, Max Centro del Copiado, Corrientes, 1989.

Cuarto libro de poemas de Sánchez Aguilar, acaso uno de los más sólidos poetas correntinos actuales. Su mundo, que gira alrededor de la cultura guaraní, que es tangible, que está vivo, se ofrece como una de las alternativas posibles para sintetizar las tantas Argentinas con el país de todos. (J.F.)

• Schapira, Diego. *Las muertes necesarias*, Libros de Tierra Firme, Bs. As., 1988.

• Sibuet, Susana. *Crepúsculo del ginkgo*, Botella Al Mar, Bs. As., 1988.

• Sini, Rosa. *Confidencias espirituales*, sin mención editorial, Bs. As., 1988.

• Szwarc, Susana. *En lo separado*, Ed. Ultimo Reino, Bs. As., 1988.

Susana Swarc nació en Quitilipi, Chaco, en 1952. Obtuvo el Premio Nacional de Iniciación de la Secretaría de Cultura. "Vano": me da/ una blanca/ flor/ que no huele/ /la dejo/ en la sombra/ del agua/ del jarro.

• Ungaretti, Giuseppe. *Ultimas poetas*, traducción e introducción de Ricardo Herrera, El Imaginero, Bs. As., 1988.

• Vasco, Juan Antonio. *Déjame pasar*, ensayo preliminar y antología por Ricardo Herrera, Ed. Ultimo Reino, Bs. As., 1988.

• Venturini, Aurora. *Zingarella*, Ed. Botella Al Mar, Bs. As., 1988.

• Vivanco, Elsie. *Baile. Muelle. Barco. Iglesia. Calle. Mañana. Mar. Bosque. Casa. Muerte. Orden. Antemuerte*, Ed. Ultimo Reino, Bs. As., 1988.

• Yurkievich, Saúl. *El Trasver*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.

lle, Pablo Montanaro, Claudio Nelli, Alejandro Schmidt y Gabriel Trasmonte. *Entre-Nos* es una publicación trimestral que dirige Pablo Monanaro y que recibe suscripciones, publicidad y correspondencia en Lavalle 4018, 1er. piso (1190), Capital. Para comunicarse por teléfono llamar al 89-8405.

• *Generación Abierta* (a la cultura), Año 1, Nº 3, diciembre de 1988
Luis Raúl Calvo, Susana Torralbo y María Roas Maldonado publican poemas en este número. El mismo, además, contiene artículos sobre José María Arguedas, surrealismo —firmado por Patricia Fayt— y diversos materiales "abiertos a la cultura". La revista, dirigida por Luis Raúl Calvo, se proclama trimestral, independiente, apolítica y sin fines comerciales. Para publicar en ella hay que llamar a los teléfonos 581-3073 y 749-4581.

• *La Anunciación*, Año 1, Nº 1, Enero de 1989

Después de *El innombrable*, una nueva aventura de Luis Thonis. Colocada bajo el signo de una cruzada contra los utopismos, la revista en cierto sentido resiente la implacable de sus consignas y lo lato de su definición de lo utópico. Hay un bello, extraño relato de Julieta Lionetti y un hallazgo genial: un texto de Sarmiento que se cruza exactamente con un tema de Hannah Arendt. Correo: Mendoza 5636, (1431) Buenos Aires.

• *Lamás Médula*, revista de poesía. Año 1, Nº 2

Dirigen Daniel Berenstein, Sebastián Bianchi, Néstor Colón y Nicasio Troj. En su sección "el rescate", rescatan a Emilio Sosa López; en su sección "reportaje", reportean a Jorge Ariel Madrazo. Hay muchos poemas; entre ellos de Ricardo Juricich, del chileno Aristóteles España, de Ricardo Rojas Ayrala, de Amadeo Gravino. Hay también artículo: "La España del franquismo. Cambios de Tono y Expresión. (José Hierro, José Angel Valente, Félix Grande)", de Fernando Kofman. Hay una separata del libro *Silvuplé*, de Nicasio Troj. Hay por último, una sección de bibliográficas. *Lamás Médula*

Durand. Dan dos direcciones: Jean Jaures 55 8º D (1215) Capital y A.P. 67 (8400) San Carlos de Bariloche.

• *Mapuche*, Revista literaria. Nº 18

Se edita en la ciudad de Huinca Renancó (Córdoba), con dirección responsable de Osvaldo Riso Perondi y recibe su correspondencia en Suipacha 246 (6270) Huinca Renancó (Córdoba). Incluye poemas de Diana De Nagle, Rafael Horacio López, Guillermo Martínez R., Silvia López Robledo, María Echave y Enrique Osorio Beltrán. Asimismo *Mapuche* incluye un poema mapuche en su sección "De nuestra tierra indígena".

• *Nicandro*, Año 1, Nº 2

Dirige, desde Villa Carlos Paz (Córdoba), Pedro Jorge Solans. Incluye a tres poetas jóvenes de Villa Carlos Paz —Sael Roffe, Carlos Lescano y Silvia Kreiman— y abogan por la reforma de la prostitución. Redacción y Administración: C. Pellegrini 488, V. C. Paz (5152) Córdoba.

• *Nicolau*, Año II, Nº 15, 17 y 18

Se trata de una publicación de la Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Paraná (Brasil). A pesar de ser una revista oficial, es muy interesante. Algunos de los artículos, poemas y entrevistas incluidos en estos tres números son: una larga entrevista de Carlos Avila a Haroldo de Campos, un largo artículo esotérico de Leopoldo Scherner sobre el número 3 y el 9 en Fernando Pessoa, poemas de Sylvia Plath, de Virgil Teodorescu, análisis del teatro de Fernando Arrabal, poemas de Josely Vianna Baptista, de Mario Quintana y muchas otras cosas más. *Nicolau* está dirigida por Wilson Bueno y tiene su redacción en rua Ebano Pereira, 240 - Curitiba - Paraná - CEP 80410.

• *Plego de Murmurios*, Plegado de Poeta y Pensamiento, Abril/Mayo/Junio 1989, Año VIII, Nº 100

Fundado y editado por Juan Luis Pla Benito, *Plego* incluye poemas de Frida Lara Klahr, José María Cotarelo Asturias, Mario R. Cancel, Anne-Marie Durand, Tar-

Luis 1978 (7600) Mar del Plata (Peia. de Buenos Aires).

• *Taifa*, Nº 4, Julio de 1988

Espléndida revista literaria española, dirigida por José Battló, y singularmente abierta a la colaboración de autores latinoamericanos. El mensual, de formato tabloide, se publica en Barcelona y ha publicado textos de, entre otros, Olga Orozco, Edgardo Dobry, Enrique Lihn, etc. Rocafort 219 (08029) Barcelona.

• *Un Huevo y Medio*, revista bimensual, Año 1, Nº 1

Coordinada por Fabián Casas, Omar Cassano, Juan Carlos Desiderio y Gerardo Foia, esta publicación bimensual, que recibe su correspondencia a Tte. Gral. Donato Alvarez 563 (1406) Capital incluye poemas de Juan Desiderio y Osvaldo Bossi, el discurso pronunciado por Juan Gelman durante el reencuentro promovido por el Grupo Bardus en el Centro Cultural Gral. San Martín, un poema alusivo de Gerardo Foia y más poemas de Alicia Novoa, Alejandro Rodríguez y Mario. la revista, que presumiblemente lleva mucho esfuerzo, contiene historietas, artículos diversos y reportajes.

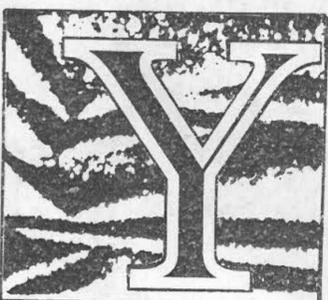


Talleres

• Se halla abierta la inscripción para El Taller de Traducción (*una práctica reflexiva para traducir mejor*), que coordina Leandro Wolfson. Los interesados deben comunicarse con el 622-1472 o con el 622-0245.

• Alberto Laiseca reinicia las clases de su taller literario sabatino en la librería Gandhi (Montevideo entre Corrientes y Lavalle). Los interesados pueden pedir cita en el 771-8430, después de las 20.30 hs.

• Individual y/o grupal es el taller que coordina Irene Gruss para los interesados en el oficio de la poesía. Informes al 982-5463, lun. a vier. de 10 a 13 hs. o de 20 a 23 hs.



Y además

El jueves 30 de marzo de 1989, a las 19 hs. en Honduras 3784, tuvo lugar la inauguración oficial de la Primera Biblioteca de Poesía "Raúl González Tuñón" que, administrada por los jóvenes poetas del grupo Bardus, funcionará en la que fuera casa de Evaristo Carriego. Además de los consabidos discursos de funcionarios —entre los que se contó el de Josefina Delgado, la directora municipal de bibliotecas—, leyeron poemas poetas de las distintas generaciones de la poesía argentina. Matizaron con canciones Osvaldo Andreoli, El Silbo Vulnerado, Juan Baglietto y Juan Cedrón.

(Viene de pág. 30)

senberg; *Un tren casi fluvial*, de Francisco Madariaga; *Lagolosa canibal*, de Guillermo Piro.

• PAULINA VINDERMAN:

Uno de los libros más luminosos e importantes del año fue sin duda *El tren casi fluvial*, de Francisco Madariaga, una edición que recopila su obra completa. La largamente esperada *Antología* de Joaquín Giannuzzi, uno de los más grandes poetas argentinos, está afortunadamente al salir a cargo de Libros de Tierra Firme. No tengo la certeza absoluta de que 1988 sea el año de pie de imprenta, aunque lo aventuro. Hubo un reencuentro fundamental con Juan Gelman en *Interruptiones I y II* y una fragante lectura en *Jazmín del país*, de Rodolfo Alonso. Botella Al Mar emprendió la necesaria reedición del legendario *Arbol de Diana*, de Alejandra Pizarnik, que continúa estallando en sus textos —como debe ser— al margen del mito. Salto a los más jóvenes (porque muchos de los libros publicados por compañeros de generación no llegaron a mis manos) y destaco al *Querido mundo*, de Juan Carlos Moisés, y el libro compartido por Carlos Barbarito y María Pugliese, *Páginas del poeta flaco y De uno y otro lado* (Filo-falsía, Bs. As.).

• JORGE ZUNINO: Lo más destacable que le ocurrió a la poesía en la Argentina durante 1988 fue, en mi opinión, la continuidad de la serie de fascículos "Los grandes poetas", del Centro Editor de América Latina. En cuanto a los libros, quiero mencionar los siguientes: *El tren casi fluvial*, de Francisco Madariaga; *Undécima poesía vertical*, de Roberto Juarroz; *Déjame pasar*, de Juan Antonio Vasco; *Paisaje con autor*, de Jorge R. Aulicino; *Barroca mente*, de Ricardo Gilabert; *Madam*, de Mirta Rosenberg; *Mínimo figurado*, de Sergio Bizzio; *Eroica*, de Diana Bellesi.



La poesía argentina pisa tierra firme

Bajo este lema se lanzarán en la XVª Feria del Libro del Autor al Lector tres títulos de la Colección de Poesía Todos Bailan del sello editor Libros de Tierra Firme.

Los poetas Jorge Fondevibrer, María del Carmen Colombo y Diana Bellesi presentarán *Carta a mi madre*, de Juan Gelman; *El solicitante descolocado*, de Leónidas Lamborghini y *Regreso a la Patria*, de Juana Bignozzi, respectivamente.

23 de abril/ Sala Julio Cortázar/ 21,30 hs.

es una revista hecha con buen gusto y seriedad, a la que *Diario de Poesía* desea augurar muchos números. Quienes quieran entrar en contacto, deben escribir a Av. Gaona 4264 6º D (1407) Capital o discar al 628-6907/683-9610.

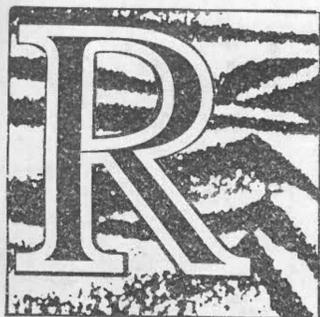
• *La Mineta*, órgano de poesía, Hoja de emergencia 3/4, junio 1988

Según reza el poema de César Fernández Moreno que se transcribe en este número: "Una mujer de papel debe darse de un lado/ luego del otro como borrador/ finalmente hecha un taco para equilibrar la mesa." *La Mineta* es una flaca que difícilmente pueda equilibrar nada, pero sale con regularidad y en ella se incluyen muchos poemas. En este número publican Jorge Spindola, Rodolfo Edwards, Marela Saracho, Juan José Pelorosso, Pablo Vignone, Raimundo Sanabria, Daniel Conti, Daniel

cisio Agramonte, Marta de Arévalo, Miguel Martínez Orea, Juan Luis Pla Benito, Enrique Villagrasa González, Juan Muñoz Veillon, César Vázquez Araujo, Luis Orozco Molina, José Kozer, Atala Matellini de Benavides, Jorge Campo, Josep Gerona Fumas, Armando Rojo León and many more. Para enviar colaboraciones y canjes de publicaciones dirigirse a Juan Luis Pla Benito, Portugal 81 4to. 1 (08201) Sabadell, Barcelona, España.

• *Propuesta*, Nº 42

Esta publicación bimensual, de circulación limitada y distribución gratuita, se publica en Mar del Plata, con dirección de Beatriz Caffarini. Además de una columna de Rafael Felipe Oterriño, se destacan artículos sobre Ezra Pound, de Osvaldo Picardo, y sobre Leopoldo Marechal, de J. J. Dietsch. San



Revistas

• *Camino al sol*, Año 1, Nº 1. Enero/1989.

Con dirección de Sergio G. Manganelli, esta revista publica poemas de Sergio Manganelli y Sergio Uzal. La revista no asigna dirección, pero se anuncia bimensual.

• *Entre-Nos*, Diciembre/Marzo 89, Nº 4

Incluye un largo poema de Leónidas Lamborghini, dos poemas de Georg Trakl, un artículo sobre Evaristo Carriego —firmado por Norberto Grecco—, un artículo sobre William Carlos Williams —firmado por P. Montanaro— y ensayos de diversa índole que no le hacen ascos a la política. Se completa la entrega con una separata que contiene poemas de Daniela Díaz, Norberto Grecco, Alejandra L. Va-

Todas las mañanas
en su kiosco.

Página 12
el país a diario

Buenos Aires, 26 de mayo de 1987
Año I - Nº 01

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.