

13
información
creación
ensayo

POESÍA

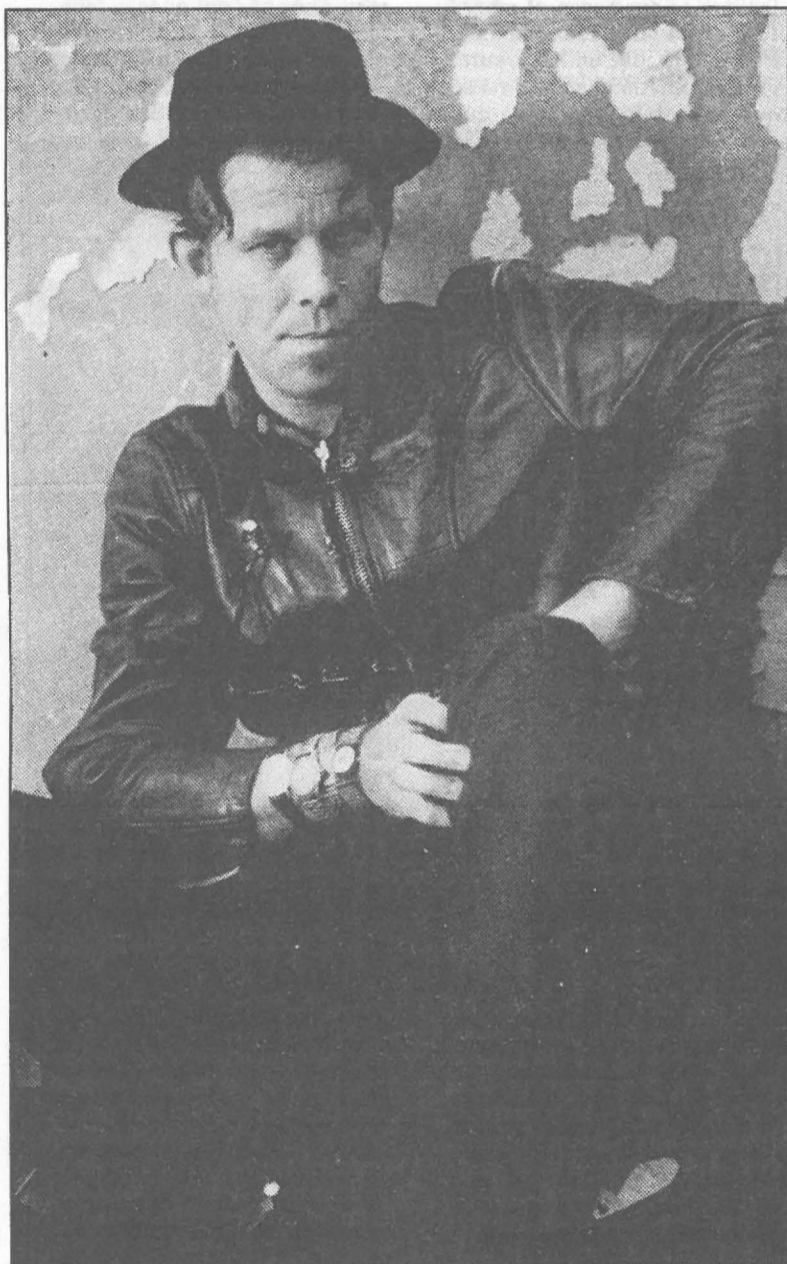
Periódico
trimestral.
Primavera
de 1989.

Escriben: Marcelo Cohen, Sergio Chejfec, Luis Chitarroni, C. R. Feiling, Jorge Fondebrider, Elvio Gandolfo, María Teresa Gramuglio, D. G. Helder, Ricardo Ibarlucía, Graciela Montaldo, Jorge Monteleone, Delfina Muschietti, María Negroni, Beatriz Sarlo, Fernando Toloza, y decenas más.

LU GO NES

y la nueva crítica

¿Qué queda y qué sirve, a finales del siglo veinte, de Lugones? ¿Puede hacerse una distinción entre la "importancia" de Lugones y la de su poesía? Un hueso duro de roer -y, por lo mismo, interesante- para la nueva crítica, en el cruce de cuestiones como el gusto de cada uno y ese campo de maniobras que es la historia de la literatura. Un dossier a cargo de D. G. Helder y Martín Prieto, entre las páginas 13 y 24.



Philip Larkin

EL CORAZON MAS TRISTE

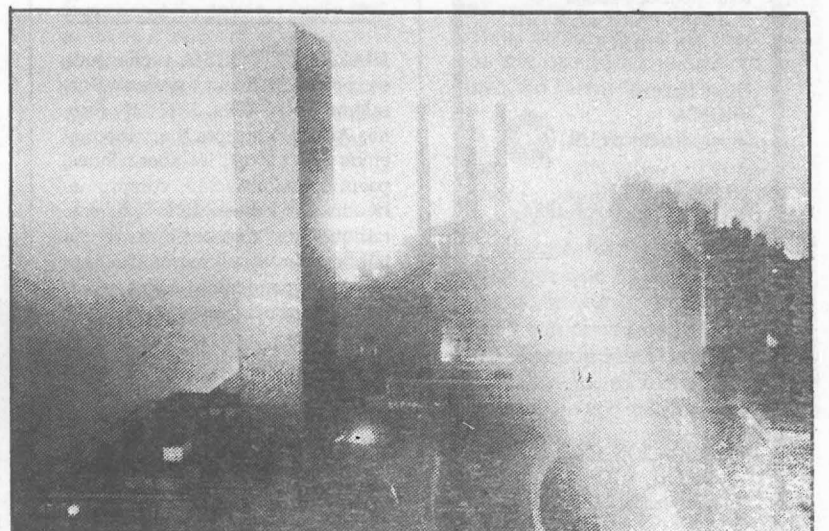


de la palabra. Fue, por lo tanto, un movimiento de aspiraciones y resonancias ampliamente culturales, paralelo al que en la lengua española propugnaron las llamadas vanguardias (Hidobro, Vallejo, el Neruda de Residencia en la Tierra, el Lorca de Poeta en Nueva York, Paz, Lezama Lima por ejemplo). Para un poeta inglés, declararse posmoderno no es esgrimir un escudo anímico sino oponer un programa poético al programa de la poesía experimental.

En el tupido sistema de la poesía inglesa, la posmodernidad irrumpió mucho antes, y con un sentido más preciso, que en el mundo disperso de la poesía en lengua castellana. Para los ingleses el modernismo fue lo que instauraron Eliot y Pound; nació estrepitosamente con las innovaciones de La Tierra Baldía, se consagró en el agitado mapa de lo Cantos Pisanos, estuvo asociado a la revolución del Ulises y a maneras de representación basadas en el verso libre, la prosodia oral, la imagen como núcleo, la ruptura de la sintaxis decimonónica y el rastreo de los ecos arcaicos

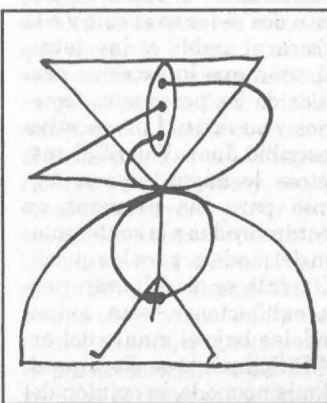
Tal es el caso de Philip Larkin, nacido en Coventry en 1922 y muerto en Yorkshire en 1985. Miembro, a mediados de la década del 50 de ese grupo antorromántico que se llamó The Movement (El Movimiento), aunque también la Conmoción, fue perfilándose como "el corazón más triste" de la posguerra, un experto en presentarse como una entidad insulsa, pero siempre tras la esquiva belleza: algo difícil de encontrar, cuya ausencia no puede escandalizar, pero cuya presencia no conviene sepultar con exabruptos. Escribe y traduce Marcelo Cohen. Página 25 a 29.

Cultura latinoamericana en Nueva York: un castigo del cielo



TOM WAITS

A lo largo de los últimos quince años, Tom Waits viene demostrando que las letras de canciones populares pueden ser inteligentes y poéticas a la vez. Un artículo de Jorge Fondebrider, seguido de una breve antología de textos de Waits, traducidos por Mirta Rosenberg. Página 6.



PAGINA DE ARTISTA

Hoy expone Luis Pereyra en la página 37

Libros de Tierra Firme

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

JUAN GELMAN

OBRAS COMPLETAS

1. Violín y otras cuestiones/ El juego en que andamos/ Velorio del solo/ Gotán.
2. Los poemas de Sidney West
3. Fábulas
4. Cólera buey
5. La junta luz (Oratorio a las Madres de Plaza de Mayo)
6. Interrupciones I: Relaciones/ Hechos/ Notas/ Carta Abierta/ Si dulcemente/ Comentarios/ Citas (en coedición con 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 C6freces
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)

Alba Roballo
ANTOLOGIA

María Negroni
PER/ CANTA

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

Sumario

- El rencoroso, la columna de D.G. Helder** 2
Leónidas Lamborghini: "Las pretensiones son enormes; los resultados, deformes", reportaje de Jorge Fondebrider 3
Alta marea, la columna de Elvio Gandolfo 5
Tom Waits: "El piano estuvo bebiendo, no yo", por Jorge Fondebrider, Elvio Gandolfo y Mirta Rosenberg 6
"Niños visitantes", por Arturo Carrera 8
"Mirada de perros", por Daniel Freidemberg / "Cartas de Bergen-Belsen", por Mónica Sifrim 9
Dos poemas, por Arnaldo Calveyra 10
"Las cosas" y otros poemas, por Circe Maia 12

DOSSIER LUGONES

- Apertura del dossier, por Martín Prieto** 13
Cinceladuras de oro, por Jorge Monteleone 14
Lugones y la crítica / Cronología 15
"A tus imperfecciones" y otros poemas, por Leopoldo Lugones 16
Lugones el rimador, por D. G. Helder 18
Cuartetas, por Leopoldo Lugones 20
Lugones en 1989 20

- Philip Larkin: "Esperé que viniera la poesía", reportaje de Robert Phillips, traducción de Mirta Rosenberg** 25
Ventanas altas, por Philip Larkin, traducción de Marcelo Cohen 26
Philip Larkin, el corazón más triste, por Marcelo Cohen 28
El Correo 30
Ciudades 31
Poemas contra el tiempo, por Marcelo Masola 32
Una interpretación de Borges, por Alberto Giordano 33
Crítica 34
Página de Artista, por Luis Pereyra 37
Agenda 38

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.

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 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. EDITOR RESPONSABLE: Daniel Samoilovich.

El rencoroso

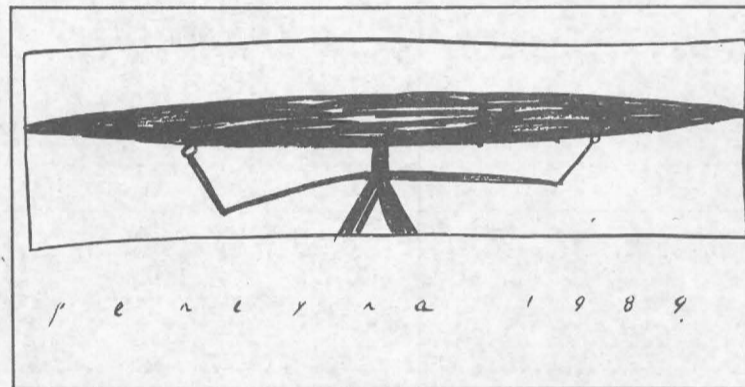


La columna de D.G. Helder

EL CANTO DE LAS SIRENAS: Tengo una manzana en la mano. Frente a mí, Sara y Agustina Taborda y Ana García: tres, uno y dos años respectivamente. Una manzana en la mano, el brazo extendido, pero ni yo soy Paris ni ellas son Juno, Minerva y Venus: la terna finalista, si se quiere, del primer concurso de belleza de nuestra cultura, me refiero al mito que conocemos como "El Juicio de Paris".

Todas las deidades habían sido invitadas a unas bodas, pero Eris —la Discordia— no. Por lo tanto Eris hizo de lo suyo, arrojó entre los concurrentes una manzana con la siguiente inscripción: "A la más bella". Juno, Minerva y Venus pretendieron la manzana, entonces Júpiter intercedió ordenándoles que se dirigiesen al monte Ida, donde un pastor llamado Paris sería juez en la disputa. Juno prometió al pastor no sé qué cosa, Minerva no sé qué otra, pero Venus le prometió la más hermosa de las mujeres

la civilización cristiana está asociada desde el origen mítico de los tiempos al mal, porque, como recuerda Northrop Frye, *malum* en latín significa a la vez maldad y manzana. Veamos. Durante mil años —toda la Edad Media— la única Biblia circulante fue la llamada Vulgata, es decir la traducción latina realizada por San Jerónimo. En esa Biblia, el árbol del cual Eva arranca el fruto que



por esposa, nada menos que Helena.

Un cuadro de Rubens representa el momento en que Paris, sentado en las raíces de un árbol, extiende el brazo hacia Venus —la manzana en la mano. La leyenda dice que la segunda esposa del pintor sirvió de modelo para Juno y Minerva, en tanto que para Venus lo hizo una de sus hijas; verdad o mentira, lo cierto es que las diosas pintadas se parecen demasiado entre sí: encarnan, digamos, el ideal de belleza femenina de Rubens y su tiempo —prototipo que si bien fue sustituido por otros, muchos otros, a lo largo de tres siglos, no deja de poseer algo eterno: *Das Ewigweibliche*...

Las diosas son regordetas y blancuzcas, ostentan lo que Eugenio D'Ors llamó "burguesa obesidad". Y están desnudas: a dos se les ve el culo y a la tercera el pubis y las tetas. "Lástima que la excesiva desnudez de los personajes femeninos y su actitud provocativa —escribió Juan Valera al respecto— le hagan algo repugnante para las personas no acostumbradas a la contemplación del modelo, para las que difícilmente se disculparán ciertas exhibiciones, aun amparándolas bajo el manto del arte." Difícilmente se disculpará, del mismo modo, la opinión del autor de *Pepita Jiménez*.

Ni yo soy Paris, no, ni ellas son... y sería negligencia de mi parte si arrojara la manzana en medio de las niñas, imitando a la Discordia, o si otorgara a la manzana a mi hija, imitando a Rubens, en vez de trozarla *in partes tres* como hizo César con la Galia... Manzana que para

ofrece a Adán —causando la caída del género humano así como la manzana que Paris dio a Venus causó a mediano plazo la caída de Troya— no era un árbol de frutos cualquiera, como lo es en nuestras Biblias modernas (la Biblia de Jerusalén, por ejemplo), sino un manzano. Para los cristianos de la Edad media el árbol que había en el centro del jardín era un manzano, si; por eso para nosotros la fruta que a Adán y Eva significó el despertar a la concupiscencia fue una manzana. Paródico, Newton quiere hacernos creer que la ley de gravedad es la venganza urdida por la Tierra para resarcir al hombre de todos los agravios cometidos por la fruta que hoy nos ocupa. Pero si queremos demostrar que ésta, como todo símbolo, no permanece inalterable a través de la Historia ni se resiste a los sentidos regionales, bastará mencionar lo que significa para Suiza: su Independencia —tén-gase en cuenta la leyenda de Guillermo Tell: por sus atrevimientos contra las autoridades austríacas, estaba condenado a morir si no acertaba una flecha en una manzana puesta sobre la cabeza de su hijo, y no sólo acertó en la manzana sino que luego lo hizo en el corazón del gobernador austríaco, provocando de inmediato la sublevación de los suizos y posteriormente la Independencia.

Manzana, malsana, men sana, Ana, anaznam... Mi pregunta es esta: ¿pude impedir, al retirar la manzana de la frutera, donde yacía "muerta" entre otras de su misma especie, que el pasado, lo que me corresponde por experiencia y lo otro, que me corresponde por heren-

cia, el pasado con múltiples voces me embrujara, desviándome de mi rumbo como hacía el canto de las Sirenas con los navegantes? Es más, "podré finalmente llevar a cabo mi propósito, trozar la manzana y dársela a estas niñas hambrientas?, ¿o bien el canto del pasado que aún demora mi acción terminará por perderme del todo y darme muerte?"

Tal vez ya no sea posible inducir de un objeto, de un objeto y su nombre, el pasado en su totalidad, la Historia en tanto substancia que atravesó ese objeto y ese nombre, sedimentándolos. Pero tampoco es posible evitar que el objeto nos estalle en la mano, que el nombre nos estalle en la lengua, como una granada, y evitar que las esquirlas, algunas esquirlas, ciertas esquirlas nos hieran...

Las voces del mito, el arte, la historia, la ciencia, en una palabra: las voces de la cultura —engañosas como el canto de las Sirenas, persuasivas, dulces, hipnóticas— desviaron al hombre de su rumbo trazado junto a los demás animales, hicieron del hombre el naufrago de la naturaleza. Desde entonces, que es como decir desde el principio, el naufrago no conoce la naturaleza sobre la que deriva sino a través de esas voces que lo cegaron.

*El N° 14 aparece
en Noviembre
de 1989*

Año 4, N° 13 - Agosto, 1989

Director
Daniel Samoilovich

Director de Arte
Juan Pablo Renzi

Secretario de Redacción
Jorge Fondebrider

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

Diagramación
Eugenio Tavelli

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

Publicidad
Ana María Bovo

Secretaria
Josefina Darriba

L. Lamborghini: "Las pretensiones son enormes; los resultados, deformes"

Desde la publicación de *El saboteador arrepentido* (1955) hasta la fecha, Leónidas Lamborghini (Buenos Aires, 1927) ha producido una decena de libros, entre éditos e inéditos, que le han merecido la atención de críticos, poetas y lectores, al punto de erigirse hoy en día en obligada referencia de la poesía argentina de los últimos treinta años. En la actualidad reside en México, donde trabaja como publicitario. La siguiente entrevista fue realizada en Buenos Aires en los últimos meses del año pasado.

por Jorge Fondebrider

En los últimos años hubo mayor circulación de su obra. ¿A qué lo atribuye?

—A decir verdad, eso lo he percibido en la medida en que recibo cartas de gente a quien no conozco personalmente y de quien nada sé. Noto que se trata de gente que ronda los treinta años, gente joven. En México uno está pensando que escribe para las cuatro paredes. Pero al parecer aquí sigo funcionando. Tuve una primera señal cuando mi hija Teresa volvió a Argentina. "Viejo —me dijo— tus cosas funcionan". En México tengo tiempo de seguir "jugando", de experimentar y, la verdad, no me interesa demasiado saber si la cosa marcha o no. Me interesa sí, seguir respirando a través de mi escritura. Pero Teresa me dio esa primera señal. Al mismo tiempo empezaron a llegarme panoramas de la poesía argentina actual, donde se me nombraba como un antecedente importante para la gente que estaba escribiendo.

—¿Esto lo sorprendió? ¿Sintió que hubo algo así como una apropiación de sus propósitos?

—Yo no lo diría así. Se me ocurre que hay un salto generacional. Ahora la parodia está de moda. Sin embargo yo empecé a ejercitarme en la parodia en 1957. En ese momento pensaba la parodia como payasada. Ahora la pienso como una relación de contraste y semejanza con un modelo. Como dije en *Circus*: "Lo mismo pero parecido".

—Menciona la parodia, pero hay también otras razones para que ahora se lo lea...

—Bueno, además de la parodia me interesa la reescritura y sigo con eso de asimilar la distorsión y devolverla multiplicada. Yo empecé a escribir considerando estas cuestiones en 1954, cuando apareció *El saboteador arrepentido*. En 1957 acoplé esa voz a la de *El solicitante descolocado* en *Al público*, que fue la primera parte de *Las patas en las fuentes*. Ya ahí había decidido luchar contra el yo lírico. Para lograrlo planté un antihéroe, un clown, un personaje enteramente marginal que usé como punto de apoyo. A través de ese personaje pude escribir poesía dramática, porque lo que yo estaba haciendo

tador fue el que me dio Miguel Brascó en una comida de *Poesía Buenos Aires*; me dijo que a Gironde le había gustado lo mío. Pero, en general, me topé con la indiferencia o la reprobación. Digamos que estaba solo frente a los de la generación del cuarenta, con este monstruito en el que el yo lírico no aparecía, en el que había distorsión de la distorsión en vez de elegía, en el que se percibía una mueca, una risa descompuesta...

Me gustaría saber cómo surgió en usted la idea de un verso dramático.

—No creo poder explicárselo; pero voy a hacer un esfuerzo.

—De Roberto Arlt. El Solicitante Descolocado y el Saboteador Arrepentido tienen su origen en los nombres de los personajes de *Los siete locos*. Pensé en el Rufián Melancólico. Tres palabras. Hago ese tipo de relaciones. No me creo original para nada. Todo lo tomo y lo paso por mi tamiz y así es como sale.

—Volvamos atrás. ¿Podría emparentarse su propósito de un verso dramático con Eliot? ¿Le permite la detención —de la que antes habló— comenzar un discurso?

—Un ejemplo, que contesta las dos cosas, es el poema de Eliot sobre Prufrock. Es un poema en el que los versos se dan

—¿Encuentra siempre apoyatura en textos de otros?

—Sí. Declaro que nada salió originalmente de mí sin tener presente antes un modelo. Será por eso que ahora reescribo y rompo los modelos usando sus propias palabras. Ya ves, te hablé de una mezcla de *Martín Fierro*, de Baudelaire, de Eliot, Dante y Apollinaire. Cada artista tiene su núcleo original y absorbe estímulos externos que luego se acrisolan en ese núcleo. Claro, yo aquí estoy explicando mucho. Estoy seguro de que si uno va a buscar todos esos elementos ahora confesados no le va a ser tan fácil reconocerlos. ¿Quién podría decir que la penumbra que recorre *El saboteador arrepentido* viene de la penumbra de "Le Balcon", de Baudelaire? La poesía es transformación, transmutación.

—¿Cómo empieza a escribir un poema?

—Por lo común, caminando. Hay una frase. Por ejemplo, hay una serie de poemas que empecé a escribir a partir de la frase "la cara de Dios". No sé... Al poema lo sueño, después lo despierto.

—La pregunta viene a cuento porque usted parece estar escribiendo continuamente los mismos poemas. Cambiando el ángulo, ¿cuándo termina de escribir un poema?

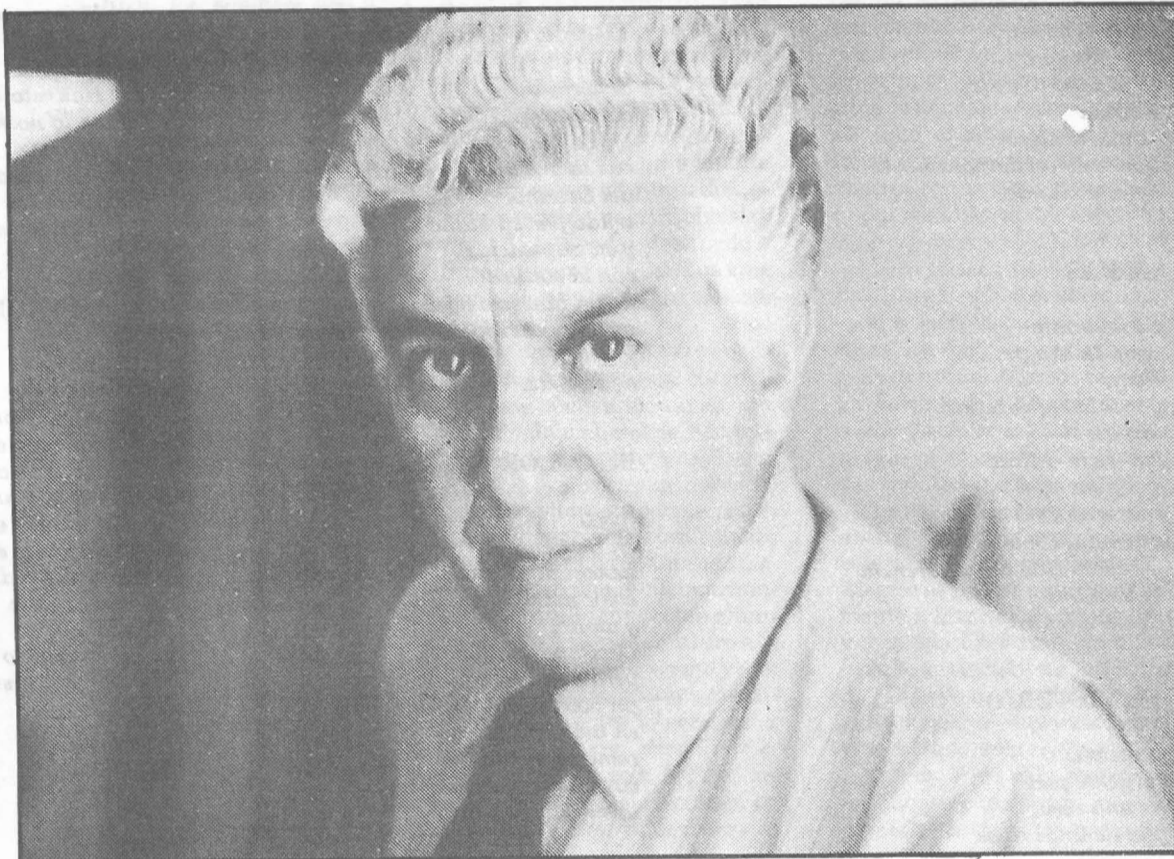
—Nunca. Tengo como lema que las pretensiones son enormes y los resultados son deformes. Yo quiero seguir tratando de encontrar mi *do* de pecho hasta el final. Tengo sesenta y dos años y veo una lucecita allá, en los últimos peldaños; quiero hacerla un poco más grande y conseguir que esa luz termine de iluminar todo. Los poemas no se terminan. No me gusta cuando alguien habla de mis poemas como de "una obra". La palabra obra encierra el concepto de cosa acabada. Lo mío es "work in progress".

—¿Por eso los poemas largos o serios?

—No. Antes yo estaba interesado en el poema largo, pero ahora veo muy válidas las miniaturas, poemas que tengan cada vez menos palabras. Algo así como buscar que una palabra lo diga todo. Escribo cada libro contra el libro que escribí antes, busco continuar con lo que me quedó en el tintero y, claro, no termino nunca.

¿Qué lo llevó, desde un principio, a utilizar el habla popular en su poesía?

—Hay quien habló de eso como de una forma de ruptura. No sé por qué incorporé los dichos de la gente en la poesía. Quizá sea cierto eso de la ruptura. Por supuesto que para mí Discépolo ha sido un modelo. En el tango veo grandes poetas que eligieron un género menor para hacer metafísica. Creo que "Cambalache" es un himno, no ya de una época, sino del siglo XX. La metáfora del cam-



Leónidas Lamborghini

personaje es así o asá, que está loco o triste; son los mismos versos, la entonación lo que va revelando poco a poco las características de tu personaje.

—¿Cómo reaccionaron sus contemporáneos?

—Recuerdo a la gente desconcertada. Me preguntaban qué era lo que estaba haciendo. Respondí que intentaba un gauchesco urbano; una gauchesca sin gaucho, sin caballo, sin boleadoras. Lo que contaba era el espíritu de la poesía gauchesca. Mi propósito era muy lineal: quería plantar dos voces —la del Solicitante y la del Saboteador— que cantaban una experiencia afín, como en el caso de Cruz y Fierro. Creyeron que era un chiste, una broma. Las dos únicas personas que interpretaron mi "chiste" —o que al menos se interesaron en él— fueron Luis Alberto Murray y Raúl Gustavo Aguirre. Aguirre me insistía en que siguiera adelante y, si bien no opinaba directamente sobre mi poema, interpreté su apoyo como una señal alentadora. Me decía: "Esto no lo pudiste hacer sin *Poesía Buenos Aires*". Otro dato alu-

El saboteador arrepentido empezó en la casa de mi abuela. Estaba casi en penumbras —la penumbra que, creo, recorre mi poema— y leía "Le Balcon", de Baudelaire. Estaba tratando de imaginarme cómo habría leído su poema Baudelaire y, de pronto, sentí que la voz de Baudelaire salía por mi voz; tuve que cerrar el libro e irme. Esa vez percibí una entonación que luego sumé a la figura del Arnaut, que el Dante pone en las últimas páginas del "Purgatorio". Arnaut espera y eso me resultó decisivo. A partir de estos dos elementos se me ubicó el Saboteador en una especie de purgatorio. Yo necesitaba entonces un infierno. Allí puse a mi Solicitante, que está pasando por la experiencia por la que ya pasó el Saboteador. Me imponía, en ese entonces, el rigor de pensar que un poema tenía que empezar por donde debía empezar. Pensé que ese lugar, para un deambulante, estaba dado por "me detengo un momento", lo que equivale a decir "aquí me pongo a cantar".

—¿De dónde vinieron los nombres de los personajes?

en función de transparentar un personaje. Eliot, en alguno de sus ensayos, dice que, de otra manera, los versos se transforman en un bello recital de poesía. Preferí un verso funcional, despojado. Lo principal es trabajar desde adentro del personaje. Borges dice en algún lado que el *Martín Fierro* ya está en su entonación. En todos los poemas clásicos —incluso en el *Martín Fierro*— se recurre a los dioses o a la musa dando por sentado el apoyo que brindan al poeta. Yo escribí: "Tú no tienes voz propia ni virtud". Fue una variante. Eso es lo que los dioses responden en mi poema.

—¿Cómo se armó el poema?

—Yo no acertaba a estructurar toda la primera parte de *El solicitante descolocado*; me refiero al deambular por la ciudad. Recuerdo que yo anotaba todo en papelitos sueltos y que un día los puse en el suelo de un departamento en el que vivía y así, por montaje, resolví el problema. Y otra vez hay que mencionar a *Poesía Buenos Aires*, porque allí leí "Zona", de Apollinaire, que me ayudó a armar

(Viene de pág. 3)

balache me parece genial. Yo abrevé en todo: letras de tango, poetas clásicos y contemporáneos, poetas mayores y menores, noticias de los diarios, el habla popular. Todo puede ser aprovechable,

—¿Cuestión de ser una esponja?

—Sí. Hay épocas en que un libro nos dice todo. A veces pienso que los libros me hablan. Pero en otras oportunidades no pasa nada. Creo que aunque escribir es trabajo, también es inspiración. Uno, a veces, se siente iluminado. Claro, con el tiempo te ponés astuto y sabés que la cosa no empieza con la primera bocanada. Las cosas, como diría Rilke, tienen que hacerse sangre de tu sangre. Hay un tiempo previo, una maceración. Un día, cuando ya te olvidaste, lo que querías decir sale con tu propia voz.

¿Cuáles son sus trucos para predisponerse? A esta altura del partido imagino que usted tendrá sus trucos, ¿no?

—Trucos hay. El arte es un truco. El gran truco, como diría Pound, consiste en ponerse a limar las uñas mientras la cosa bulle; algo así como saber que la cosa está pasando y mientras tanto mirar para otro lado. Otro truco consiste en la corrección, que te permite ganar o perder. Y digo que a veces perdés porque lo bueno era lo primero, lo que corregiste. Algunos amigos que han conocido primeras versiones de cosas mías me retaron duramente cuando las vieron modificadas en la publicación. Insisto: arte es artificio, simulacro. Según mi hermano Osvaldo, el poema es una desgracia pasajera. Yo lo pienso como un simulador de vuelo. En mi caso concreto, escribir es construir: el poema como máquina. Te pregunto a vos, ¿termina la obra en un lector?

—No, claro. Si está lograda y nos dice algo de nosotros mismos, ni siquiera termina con la época.

—Eso es, vive de distintas maneras a través del tiempo.

—¿Diría que la poesía es útil?

—Sí, yo creo que sí. Creo que la poesía —y el arte en general— cumple una función social; política, incluso. Pero acá política no tiene nada que ver con los partidos políticos. Aclaro esto porque, a pesar de todo, nunca falta algún boludo que empieza a hablar de peronismo y antiperonismo y nosotros estamos en otra cosa, ¿no? Stendhal decía que la política era una rueda de molino atada al cuello de la literatura. A mí me han gustado siempre los desafíos, los sobreesfuerzos. Por eso creo que el asunto no es eliminar la piedra, sino flotar con esa piedra al cuello. La primera condición es que un poema sea verdaderamente poema. El resto viene por añadidura. Un poema no es bueno o malo por ser político, sino por ser o no ser un poema. Yo, por ejemplo, detesté siempre esos poemas de los P.C., llenos de espigas, lagrimitas, trigo y la puta madre. Cantan al buen obrero como al buen salvaje.

(Sigue en pág. 5)

Leónidas Lamborghini

Moza

Moza tan hermosa
non vi en la frontera

Marqués de Santillana

ROSY DE LOS CATETERES

Rosy,
fabricante casera de chorizos
color del pimentón
y ahora
Rosy de los Catéteres.
Tú asomas
de entre éstos
con los ojos en alto
cuidando
que el líquido
no se atasque.
Gota a
gota
el frasco de las transfusiones
—suspendido allá arriba—
es tu Parca;
mientras tu plazo
sigue con premura
cumpliéndose.
Pero, Señora,
es al cabo tu dulce
sonrisa
la que te aleja
aún más vertiginosamente
de este mundo.

GEMAS

La leucemia
aguó tu sangre...
Rosy,
por ti la enfermedad
tornóse
(en) rara belleza
y el pimentón
se transformó en rubí.
Glóbulos como gemas
de encendida transparencia
te iluminan
desde adentro.

EL MISTERIO

La tersa,
turgente piel
de una rosa,
y la de unos rojos
chorizos
(fresca, brillante envoltura)
funden sus imágenes
cuando pronuncio
tu nombre,
Rosy.
Pero en él
se conjuga un misterio
tal vez mayor:
el de una lozanía
nutriéndose
de su marchitarse.

EL TAPIZ

Rosy de Temoaya,
"de allí mismo,
de donde hacen los tapices", dijiste.
"Allí hacía yo mis chorizos".
Señora,
os veo en un tapiz tejida,
rodeada de choricillos regordetes
como angelitos
que parecerían ser tus bebés.
Y que lloran y rien
rien y lloran
al mismo tiempo, casi,
espantados de tu tormento,
alegres por el gozo
que éste te ha deparado:
paz en el sufrimiento.

TRAMA Y URDIMBRE

Señora,
os contemplo allí
tejida "parejita"
con la urdimbre y la trama
del Destino:
tejida por su Mano
y su Sapiencia,
con la soltura
de un Maestro tejedor
que ha querido, así, mostrarnos
lo mejor
de su Arte.

EL COLOR

Rosy,
en un tiempo
hinchida fabricante de chorizos
color del pimentón
y ahora,
Desembutida Señora:
pero aún queda
un poco de ese subido color
en tus mejillas,
como un tenue rubor
cuya íntima causa fuera
la salud perdida.

LA PREGUNTA

Tu esposo pregunta:
"¿para qué hemos trabajado?"
Tus hijos
han perdido sus estudios.
"Todo se lo llevó la enfermedad", dices.
Todo, menos esa fragilidad
que te permite, todavía,
aferrarte a este mundo.

EL DESPERTAR

Estás durmiendo,
duermes
en la cama del hospital
cuya cabecera cambia de posición
tan fácilmente
al girar de una manija...
Gira así en tu sueño
Rosy,
y cámbiame y cambia: despierta
exultante Dama
en mis firmes y no ya
vacilantes brazos,
salvada de las garras
del Todopoderoso
Absurdo.

EL JOLGORIO

El estruendo,
los fognazos de la pólvora,
el estallido
del cohete,
el hombre por éste atravesado.
Y tú allí, paralizada,
helada por el pavor
en medio de la fiesta
en Toluca,
donde vendías.
"No podía moverme", recordaste;
"no podía
dar un paso hasta que pude
hacerlo"...
Rosy,
rompe nuevamente el sortilegio;
convócame tú,
la incurable,
a festejar nuestra incurable
insanía.
Haz estallar ese jolgorio
en la noche del hospital:
la fiesta
de tu curación
y nuestra curación
imposibles.

LA FRONTERA

Rosy,
moza que vi
en esa frontera
donde la esperanza puede
agotarse a sí misma
y a sí misma retorcerse
y secarse en secreto
hasta no esperar ya más;
pero donde la desesperación espera
sonriente.

Tu cuarto vacío
es un abismo.

Al doctor Zehnder

(Viene de pág. 4)

No rechazo un poema por político sino por malo.

¿Cómo determina usted cuál es un mal poema político?

—Ya te digo: cuando se vuelve mera propaganda. Yo no quiero escribir un poema "a" Eva Perón, sino un poema "desde" Eva Perón. Tampoco quise hacer de *Las patas en las fuentes* un "poema peronista". A propósito, quiero confesarte algo. Para *Las patas en las fuentes* escribí una primera parte que, ya lo dijimos, me pareció lograda. Infantilmente pensé que tenía que haber una segunda parte y creo que, salvando las distancias, corrió la misma suerte que la segunda parte del *Martín Fierro*. Con Osvaldo estábamos de acuerdo en que lo que iba a vivir, lo que no envejecería era la primera parte, eso que se llamó *Al público*. En la segunda parte quise cantar la resistencia peronista, esos veinte años de resistencia. No resultó lo que yo pretendía. La idea de *Las patas en las fuentes* fue decirle al sistema: "Esto es lo que ustedes hacen con un hombre: lo vuelven loco, lo hacen un solicitante descolocado perpetuo". Pero, en suma, ¿todo hombre no lo es? ¿No lo ha sido y será siempre?

¿Cuál fue su primera reescritura?

—Eva Perón en la hoguera, reescritura de *La Razón de mi Vida*. Yo había leído *Los condenados de la tierra*, de Fanon, y escuchado todo un año una *jam session*. En ambas cosas encontré apoyaturas. Fanon habla de un balbuceo del oprimido y de una palabra que se le niega al oprimido. La *jam session* me ayudó para la estructura. Allí los músicos tocan primero el tema juntos, después hay variaciones y después se vuelven a juntar en el tema. Si se lee *Eva Perón en la hoguera* prestando atención a estos elementos, uno puede percibirlos.

Me gustaría que volviéramos a lo de la eliminación del yo lírico.

—Voy a darte un ejemplo. En *La canción de Buenos Aires* decidí empezar los poemas con un eje que también usé después en *Circus*. Todos comienzan diciendo "como el que". Esto permite abandonar el yo.

¿El poema reposa sobre una idea que lo estructura?

—Dice Valery que la poesía es una vacilación entre el sonido y el sentido. Los poemas no se escriben únicamente con ideas, se escriben con palabras. No es uno el que guía a las palabras con exclusividad. Muchas veces son las palabras las que lo guían a uno. En ese juego, las ideas que uno tiene se alternan y hasta pueden terminar oponiéndose a lo primero que pensaste.

—Ya que hace alusión a la teoría, sé que usted considera alambicada la crítica que en los últimos años se estila en Argentina.

—Creo que en Argentina estamos pasados de rosca. Uno abre una revista literaria o el suplemento de un diario y en lugar de enterarnos de lo que pasa en el libro, nos enteramos de los vericuetos de la personalidad del comentarista. Los es-

critores solemos quedar como boludos, la estrella es el notero. Sé de la polémica a propósito del neo-barroco. Yo pensaba haberme dedicado a la gaudesca y resulta que ahora soy neo-barroco. ¡Ni siquiera leí a Sarduy, a quien se me adscribe! Creo que esto hay que encarlo como un servicio. Me gustaría que fuéramos más directos.

¿Quiénes le interesan entre los poetas argentinos contemporáneos?

—Voy a decirte algo que espero se comprenda. En la medida en que vos hacés algo tuyo, muy propio, y te cerrás en ello, leés a tus contemporáneos desde esa óptica. Hay quienes me interesan y quienes no. De todos modos, mientras vos y yo estamos discutiendo por dónde va la cosa, hay alguien, quizás, a quien no conocemos, que no publica en revistas, que no publica libros, pero lo está logrando. Siempre o a menudo ocurre así.

—Bien, los nombres voy a darlos yo. Dejando de lado por un momento el ilustre antecedente de Gironde, se me ocurre que, antes que usted, Juan Gelman, César Fernández Moreno y usted son, posiblemente, los tres poetas que se tiraron a la piletta con más energía sin saber si en el fondo había agua o no.

—Ese sombrero parece tener tres picos. Puede ser. Quizá haya una búsqueda riesgosa que nos es común. César, en "Argentino hasta la muerte", arriesga mucho; a Gelman le pasa lo mismo y ha venido evolucionando en forma constante.

¿Qué noticias tiene de la poesía escrita en los últimos años?

—Tengo una imagen de búsqueda. Búsqueda de un lenguaje. La realidad que hemos vivido y vivimos es un verdadero desafío para quien quiera expresarla. Es en el lenguaje donde se resuelve la poesía y es ahí donde la búsqueda parece más intensa. He leído disparates que terminaron en gran poesía. También he visto a tipos que empezaron bien y que nunca fueron más allá de algo bien hechito. A mí me interesan más los que apuestan al disparate porque, creo, arriesgan más. Fíjate, en una partida de ajedrez hay aperturas consabidas. Todos usan esas aperturas hasta que un Bobby Fischer empieza por cualquier lado —un disparate— y les gana a los burócratas rusos. Dejemos el peón 4 de lado y abramos por cualquier parte a ver qué pasa. En poesía, como en cualquier otra actividad humana, hay que medir los fracasos en relación con el intento.

—¿Qué lugar le asigna a la emoción en su poesía?

—Trabajo para la emoción, pero tengo para mí que hay también un tipo de emoción que se mueve a nivel puramente intelectual. Creo que el poeta no tiene derecho a emocionarse cuando escribe. En todo caso, el poeta debe haberse emocionado antes, y después, al escribir, debe permanecer frío, controlando el sistema. ¿Una paradoja? Sí; escribir emocionado da malos resultados, es como irse en loco.

Alta marea



La columna de Elvio Gandolfo

MUCHOS GRANDES POETAS viven o se van sin haber dejado de sí una imagen fotográfica que esté a la altura de la que sugieren sus obras: Wallace Stevens, Alberti, Eluard, Drummond de Andrade, ofrecen figuras casi anónimas, junto a las que podríamos pasar sin darnos cuenta por la calle. No ocurre lo mismo con Ezra Pound, con Juan L. Ortiz, con Darío, con Maiacovski, con Whitman. De algún modo sus imágenes fijas condensan buena parte de los rasgos de lo que escriben.

En Vallejo la presencia, el ser de sus fotos, alcanza una intensidad extrema. Ocurre al revés que en los primeros: aun sin saber que es el autor de lo que conocemos, nos llamaría la atención en un cruce espontáneo. Su poesía entera parece acuñada en su más célebre retrato: apoyado el cráneo a la vez sufriente y agreste sobre una mano apretada que lo sostiene, con un gesto en el que se mezclan el hastío de vivir con la absurda tenacidad de seguir haciéndolo, mira hacia adelante pero sin que se alcance a distinguir la mirada, como si el rostro fuera de roca india, destinado a durar no como una estatua sino como elemento de un paisaje sin agua.

Ha quedado evidencia abundante de que esa intensidad, ese abismamiento en una especie de melancolía honda y seca llamó la atención de todos quienes lo conocieron, antes de que cumpliera su propia profecía de llegar a ser tan célebre como Rubén Darío. Cuando dictó clases en una escuela primaria de Trujillo tuvo como alumno a Ciro Alegría (el futuro autor de *El mundo es ancho y ajeno*). Para los familiares del niño, Vallejo ya era "el raro" de la aldea chica, "ese César Vallejo, un hombre a quien le falta un tornillo". Por las opiniones de los demás Alegría descubre el

desprecio de las clases pudientes peruanas hacia los profesores, la capacidad de marginación que tiene el término "poeta bohemio", y cuando lo encuentra por primera vez lo describe "magro, cetrino, casi hierático, me pareció un árbol deshojado. Su traje era oscuro como su piel oscura. Por primera vez vi el inteno brillo de sus ojos cuando se inclinó a preguntarme, con una tierna atención, mi nombre". Más tarde, en una clase, puede observarlo a gusto cuando aquel maestro sui generis (que acostumbraba llegar tarde a sus propias clases) se abstraía con la vista clavada en la puerta abierta del aula: "Se puso a fumar y siguió mirando hacia la puerta, por la cual entraba la clara luz de abril. Pensaba o soñaba quién sabe qué cosas. De todo su ser fluía una gran tristeza. Nunca he visto un hombre que pareciera más triste. Su dolor era a la vez una secreta y ostensible condición, que terminó por contagiarme".

La última imagen es la de la entrega anual de premios en el colegio, después de que el niño Alegría se ha definido ya claramente a favor de su misterioso y criticado maestro: "Casi todos llevaban vestido de etiqueta (...) Debido a que Vallejo ocupaba un lugar muy secundario en el estrado, sólo se le podía ver la cabeza. Pero ella, grande de melena y cetrina de tez, resaltaba claramente entre tanta pe-

chera blanca y tanta luz... y entre tanta cabeza sin carácter".

Muchos años después, después de haber conocido en Trujillo a un grupo de amigos con los que intercambiara amistad, literatura, noches de discusión o alegría (y entre quienes se encontraba el muy joven Víctor Raúl Haya de la Torre, fundador del APRA); después de haber sufrido cárcel en Lima por una acusación injusta (experiencia que marcará toda su existencia); después de haber vivido varios años de penurias y amistad con figuras como Larrea, Huidobro o Juan Gris en París, Vallejo vive en España. Toda esa experiencia no ha cambiado la estructura anímica de su rostro. El testimonio de Juan Chabás, que lo conociera en los primeros años de la década del '30, establece una inquebrantable continuidad (reelaborada) de Ciro Alegría.

"Yo veía por Madrid", dice Chabás, "a un hombre alto, flaco, cetrino, vestido desastrosamente de negro, con el pelo largo, bituminoso, lacio y fijo, estirándole la frente (...) Yo le veía en los cafés o por los paseos, casi siempre solo, quieto, mirando a lo lejos con unos ojos pequeños, oblicuos, obstinados o inclinados sobre unas manos afiladas, agudas, pálidas, nudosas, abandonadas al extremo de los brazos, como si aquel hombre hubiera renunciado a ellas o se le hubiesen cansado de soportar el peso doliente de muchas horas crueles. Siempre sentía el temor de que al día siguiente ya no se le vería más. (...) Parecía hecho de barro y de sarmiento nudoso, y el mármol en que se apoyaba en el café, bajo sus brazos, adquiría inmediatamente una trascendencia patética de lápida de campesano. Durante mucho tiempo vi esta figura macilenta, que ardía en silencio y soledad, quemándose delante de todos".



Cesar Vallejo y Georgette Philippart, 1929

“El piano estuvo bebiendo, no yo”

A lo largo de los últimos quince años, Tom Waits ha venido demostrando que las letras de canciones populares pueden ser inteligentes y poéticas a la vez. El presente artículo —que incluye fragmentos de una entrevista realizada por la revista *Playboy*, cuya traducción corresponde a Elvio E. Gandolfo— da cuenta de ello y enmarca una breve antología de textos de Waits, traducidos por Mirta Rosenberg.

Si *Closing Time* puede inscribirse en la secuela del folk —y no son pocas sus coincidencias con el primer Bob Dylan—, *The Heart of Satur-*

mente como actor, Waits desempeña pequeños papeles en “The Outsiders” y en “Rumble Fish”, dos de las mejores películas de Coppola. Quienes hayan visto “Rumble Fish” (conocida en la Argentina como “La ley de la calle”) podrán recordar a Waits haciendo el papel del barman filósofo, un personaje que se corresponde perfectamente bien con la idiosincrasia de sus héroes cantados. Nuevamente con Coppola, Tom Waits interpreta al presentador del show en “Cotton Club” (1984). En 1986 integra, junto al músico John Lurie y al actor italiano Roberto Begnini,

En 1983 comienza una completa renovación en la concepción musical de Tom Waits. A las baladas y a los blues de la primera época suceden composiciones extrañas y de difícil clasificación. Los grupos de apoyo con instrumentación convencional y las orquestas de cuerdas cercanas al *kitsch*, dan paso a una variada parafernalia de marimbas, gaitas y acordeones que, sumados a la disonancia de pianos mal afinados y escalas poco usuales, caracterizarán esta segunda época. Las letras, a su vez, se complican y abundan —como ya se advierte en *Swordfishtrombones*, título del nuevo disco— en neologismos. En 1985 aparece *Rain dogs*, nuevo álbum y nuevo neologismo que Waits explica así: “Son los perros que se ven perdidos por las calles cuando la lluvia ha cesado. La lluvia ha lavado los olores, y los perros no pueden encontrar su camino. Husmean, pero no lo encuentran”. Este gusto por someter las palabras a extrañas transformaciones lleva a Waits a manifestar: “Me gustaría que el término ‘kimono de madera’ volviera a ser incorporado al habla. Quiere decir ataúd. Creo que se originó en New Orleans, pero no estoy seguro. (...) Hay otra que me gusta, aunque no sé de dónde viene: ‘sabaditis nocturna’. Bueno, es lo que le pasa a tu brazo cuando lo dejas colgado de una silla toda la noche en el cine o en un bar, tratando de levantarte a una chica bonita. Cuando el brazo se te duerme por ese tipo de acción, te dio *sabaditis nocturna*”.

Swordfishtrombones y *Rain dogs* acentúan notablemente el grotesco presente desde siempre en Tom Waits. Ambos discos, como *Frank's Wild Years* —música incidental de la obra teatral homónima, conjuntamente escrita con su esposa, la dramaturga y guionista Kathleen Brennan, en 1986— incluyen polkas, tangos, tarantelas, mambos, rumbas, canciones folklóricas y la hoy recuperada música de los míticos *westerns* italianos, como si Waits quisiera que todas las comunidades étnicas que componen los Estados Unidos tuvieran un lugar en su repertorio. A esto hay que sumar la incorporación del ruido a las canciones que, en estos tres discos mencionados, se expresa mediante caños de metal golpeados con mangueras, martillos sobre llantas de automóvil o taladros eléctricos, para citar algunos casos. A propósito de esto, Waits señala: “No quiero sonar místico, pero trato de convertirme en una antena, en una vara de rabadomante, para que todo lo que hay afuera pueda entrar. Ocurre en lugares distintos, en hoteles, en el auto... cuando maneja otro. Golpeo cosas, palmoteo la pared, rompo objetos: todo lo que haya en el cuarto”. Y agrega: “Me gusta tomar la música fuera del entorno en que crecí. Supongo que siempre soy consciente de la atmósfera en la que estoy escuchando algo tanto como de lo que estoy escuchando. (...) Es como llevar una victrola

a la jungla, ¿entiendes? La música tiene entonces una cualidad totalmente distinta. La integras a tu mundo y no se convierte en el foco central de él sino en un condimento. Se convierte en la banda sonora de la película que estás viviendo”.

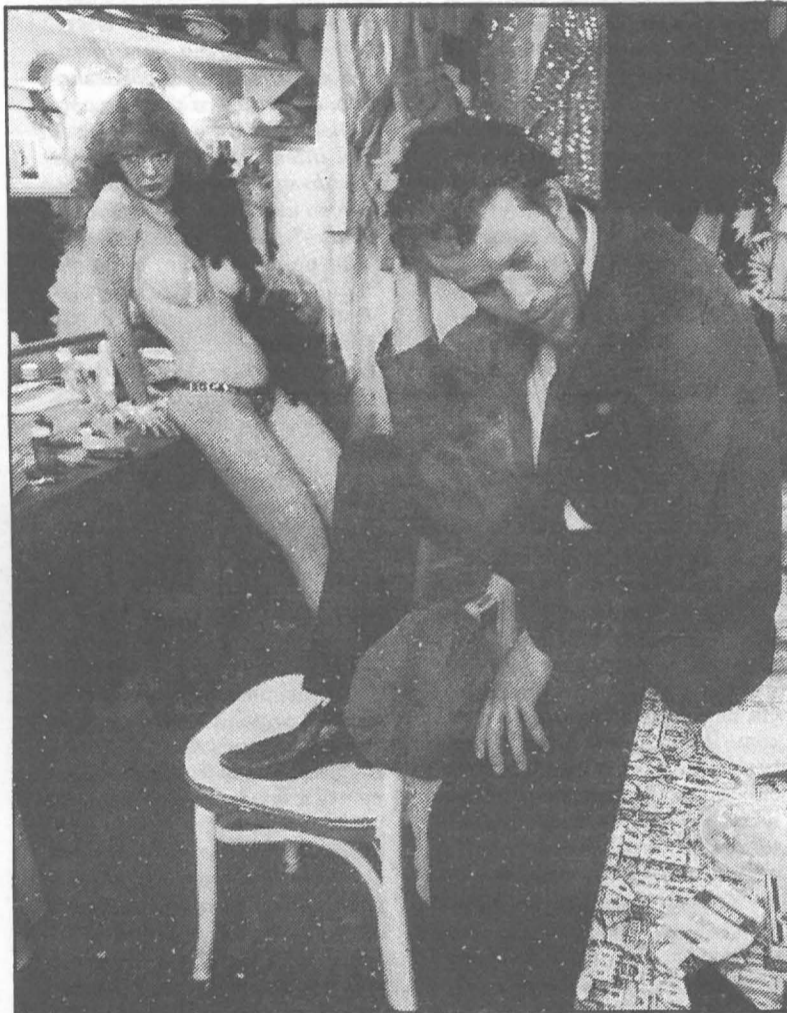
El grotesco musical se completa con lo que dicen las letras, generalmente cantadas a voz en cuello. Las canciones de los últimos tres discos mencionados deben mucho a las compuestas por el binomio Kurt Weill / Bertold Brecht, compositores admirados por Waits al punto de haber participado junto a Sting en la grabación de un disco en el que un grupo de músicos provenientes del rock rinden homenaje a ambos predecesores alemanes. Desde un punto de vista estrictamente literario, conviene rastrear la huella de Brecht en el costumbrismo de “In the neighborhood” —donde hablando de su barrio, Waits cuenta que “el viernes hay un entierro / y el sábado una novia”— o en la sordidez de “Cementery Polka”, que presenta toda una sucesión de tíos y tías mezquinos muriéndose de tumores y enfisemas sin soltar un centavo. Pero la versión brechtiana de Waits es menos dogmática —en el sentido de no apoyarse en tesis— y posee el don, tan característico de la literatura norteamericana, de la ubicuidad. Waits se limita a presentar historias; algunas de ellas son decididamente poéticas. Su lirismo —generalmente contrastado con la sequedad de las descripciones— proviene del tratamiento que Waits confiere a las palabras y a los detalles. Así, dirigiéndose a Muriel, en la canción homónima, anota: “Ese brillo de diamante que había en tu ojo / es el único anillo de boda que te voy a comprar”; en “Burma Shave”, “La carretera era como una cinta / y la luna era como un hueso”; en “Mr. Siegal”, el borracho que sale del prostíbulo mejicano, que está enfrente de la iglesia católica, confiesa: “Le disparé a la mañana por la espalda / Le dije al sol que volviera a esconderse”; en la historia de “Frank's Wild Years”, en la que su narrador nos cuenta sobre Frank y su esposa, se oye que ésta “era un cacho de chatarra usada. / Hacía buenos bloody marys / con la boca cerrada todo el tiempo / Tenía un perrito chihuahua que se llamaba Carlos”. Con esos pocos elementos, Waits señala el dramático romanticismo de un personaje, describe un paisaje, una situación o presenta un ambiente. A sus virtudes como retratista, conviene sumar dos elementos significativos: el humor, del cual antes se hizo mención, y la piedad. Al igual que Brecht, Waits ama a sus personajes; no los disculpa, no los embellece, pero tampoco los juzga. Son seres humanos perdidos en ciudades y autopistas, despojos de una economía ultraliberal, gente que no sabe qué hacer con su vida para quienes de antemano todo está prácticamente perdido.

Aunque la comparación haya sido reiterada en más de una

por Jorge Fondebrider

“La música popular —dice Tom Waits— es como una gran fiesta, y es más emocionante colarse en ella que ser invitado”. Gracias a esta declaración de intenciones, Waits se reserva el derecho de desaparecer de las conversaciones a la moda, asegurándose, llegado el caso, la posibilidad de un eterno retorno. Nacido, según él mismo declara, el 7 de diciembre de 1949 en un taxi que circulaba por Pomona (California), Tom Waits recorrió un largo y personal camino hasta llamar finalmente la atención del público masivo. Esa ha sido desde siempre su intención: llamar la atención, lo que no debe asimilarse de ninguna manera al triunfo mercantil. “La gente que triunfa hoy en día esencialmente escribe jingles —señala Waits—. Es una epidemia. Aún peores son los artistas que promocionan diversos productos, desde Chrysler / Plymouth hasta Pepsi. Yo con esa no la voy”. El actual y moderado éxito de Tom Waits pasa por otro lugar: la construcción de una imagen que le permite colarse y que, cuando cuadre, podrá modificar sin conceder prácticamente nada a empresarios y público.

Una de las primeras cosas que diferencia a Waits de la mayoría de los músicos populares de la actualidad es la inteligencia. Desde el principio, en 1973 —fecha de la grabación de *Closing Time*, su primer álbum—, Waits ha sabido expresar a través de sus letras una galería de personajes impregnados de un romanticismo profundo que continúa lo mejor de la tradición literaria norteamericana. Sus héroes, como en la poesía de Edgar Lee Masters, son seres derrotados por la vida y por el amor que se explican a sí mismos sin comprender el destino que les toca en suerte. Se trata de alcohólicos profesionales, prostitutas, jugadores, marineros, rufianes de baja estofa, empleados, músicos pobres, vivillos y vagabundos que bien podrían haber desempeñado un papel secundario en alguna novela de Raymond Chandler, con quien Waits comparte humor e ironía. Por último, afín a la hoy utópica tradición *beatnik*, Waits somete a sus personajes al tránsito constante entre una ciudad y otra, como es el caso del camionero de “Diamonds on my windshield”, del disco *The heart of Saturday Night* (1974), quizás el primero característico de su auténtico estilo.



Tom Waits

day Night presenta ya lo que caracteriza la primera época musical de Tom Waits: una voz etérea y al borde de la afonía —¿como la de Louis Armstrong?—, una atmósfera de cabaret de mala muerte, una fuerte tendencia al melodrama y melodías cercanas al blues y al jazz que no le temen al lugar común ni a la cursilería. En esta secuela Waits publica *Nighthawks at the Dinner* (un álbum doble, de 1975, que alterna canciones y relatos, registrado durante una actuación en vivo), *Small Change* (de 1976, que incluye “The piano has been drinking”, tal vez una de sus mejores letras), *Foreign Affairs* (de 1977), *Blue Valentine* (1978) y *Heartattack and Vine* (1980).

En 1981 Tom Waits comienza su activa relación con el cine. Ese año actúa en “Wolfen”, de Michael Wadleigh —ya lo había hecho, por motivos estrictamente económicos, en “Paradise Alley” (1978), de Sylvester Stallone— y un año más tarde realiza la banda de sonido de “One from the Heart”, de Francis Coppola, trabajo que le vale la postulación para un Oscar. En 1983, nueva-

el trío de marginales en “Down by Law”, de Jim Jarmusch. Por último, en 1987, junto a Jack Nicholson y Meryl Streep, actúa en “Ironweed”, de Héctor Babenco. A propósito de esta experiencia, Waits comenta: “Nicholson es un consumado contador de historias. Es como un magnífico bardo. Dice que sabe sobre salones de belleza y playas ferroviarias y todo lo que hay entre medio. Puedes aprender mucho sólo mirándolo abrir una ventana o atarse los cordones de los zapatos. Yo observaba todo: los observaba construir personajes a partir de trozos de cosas de la gente que ellos habían conocido. Es como si construyeran una muñeca con la boca de la abuela y el andar de la tía Betty y la pose de Ethel Merman, y después introdujeran allí sus propios sentimientos auténticos a través de ese exterior”. La descripción de Waits bien puede aplicarse a su propia manera de componer letras de canciones. Sus putas pintarrajeadas, sus marineros tatuados que contrastan sentimentalismo y bestialidad resultan demasiado vívidos para ser fruto de la imaginación.

oportunidad, Tom Waits tiene poco que ver con Charles Bukowski. Waits es un músico y letrista, y así se presenta; Bukowski se considera poeta y narrador. Waits es muy sensible al habla popular y, no obstante, ha sabido mezclar el ritmo de la lengua hablada, sus giros e inflexiones con lo más significativo de la poesía en lengua inglesa; Bukowski suele ser monótono y, por la manera en que corta sus versos, está más cerca de la prosa que de la poesía. Por otra parte, Waits crea personajes sin que ello implique vivir según el modelo de los mismos. En cada entrevista se ha preocupado de dejar en claro que esa imagen suya es exclusiva del escenario y que la ha utilizado para lograr su inserción en el campo de la música popular—por eso es un colado—y no un modo de vida. Bukowski, por su lado, ha promocionado su modo de vida como una imagen literaria, lo cual luce más tramposo.

La última producción de Tom Waits es "Big Time", una película dirigida por Chris Blum, cuya banda de sonido ha sido recientemente editada. "Big Time" alterna fragmentos de actuaciones en vivo y escenas en las que se pretenden leves esbozos dramáticos. En estos últimos Tom Waits recorre una gama de personajes muy a su medida: un acomodador de teatro, un animador de cabaret que cuenta chistes malos y toca el piano haciendo todo tipo de comentarios sobre la realidad, un encargado del baño de caballeros que reparte peines en el toilette del teatro, un vago que se entretiene en tirar una por una las cartas de un mazo dentro de un sombrero, un plomero que golpea cañerías con un martillo, un paseante al que se le incendia el paraguas bajo la lluvia, etcétera. Las escenas del concierto lo muestran a Waits cantando de manera exagerada y la función concluye cuando, describiendo una cortina de plástico, interpreta el último tema dentro de una bañera. Según los carteles en la puerta de los cines, "Big Time" es, en la extraña jerga de Waits, "un operachi romántico". El sabrá por qué.

Tom Waits es un músico y compositor popular. Se sabe que lo peor son los compositores de música popular que se llaman a sí mismos poetas. Suelen pensar que la letra de sus canciones tiene que incluir algún mensaje para ser poesía. Marilina Ross o Víctor Heredia, cada uno en su veta, ejemplifican cumplidamente esta categoría. Waits, que hasta la fecha ha demostrado una mayor sensibilidad hacia el inglés que Ross y Heredia hacia el castellano, no incurre en ese error. Tampoco adopta, como A. Tejada Gómez y Horacio Ferrer, la actitud de "poeta profesional" que ocasionalmente escribe canciones. Waits es un músico y compositor popular a secas, y así se lo presenta en estas páginas. Con Manuel J. Castilla, Discépolo, Homero Manzi, Violeta Parra, Chico Buarque, Georges Brassens, Leonard Cohen, Paul Simon y el primer Dylan, Waits ostenta el raro privilegio de renovar la muy pequeña lista de los que cantan con inteligencia. No es poco.

Traducción de Mirta Rosenberg

Tom Waits

LOS AÑOS LOCOS DE FRANK

Bien Frank se estableció en el Valle

Y colgó sus años locos

De un clavo que atravesaba la frente de su

/mujer

Vendía muebles de oficina de segunda

/mano

Allá en San Fernando Road

Y pidió un préstamo de 30.000 dólares al 15

/1/4%

Y pagó el anticipo de una casita de dos

/dormitorios

Su esposa era un cacho de chatarra

Hacía buenos Bloody Marys

Casi siempre mantenía su boca cerrada

Tenía un perrito chihuahua llamado

/Carlos

Que tenía alguna enfermedad de la piel y

/era completamente ciego

Tenían una cocina muy moderna, que se

autolimpiaba (y todos los chiches)

Frank conducía un sedán pequeño

Eran tan felices

Una noche Frank volvía a casa del trabajo

Se detuvo en la licorería

A buscar un par de Mickey's Big Mouth

Se las bebió en el auto camino de la estación

/de Shell

Compró una lata de un galón de nafta

Fue a casa, roció todo y le prendió fuego

Estacionó enfrente, riendo, viendo cómo

/ardía

Y se ponía anaranjada como calabaza de

/Halloween y roja como chimenea

Después Frank sintonizó una emisora de

/música de moda

Mientras tomaba la autopista de

/Hollywood, con rumbo norte

Nunca pudo soportar a ese perro

EL PIANO HA ESTADO BEBIENDO

El piano ha estado bebiendo

Mi corbata está dormida

Y la banda volvió a Nueva York

El tocadiscos tiene que mear

Y la alfombra tiene que cortarse el pelo

Y los spots parecen reflectores de una cárcel

Porque el teléfono se quedó sin cigarrillos

Y la platea franelea

Y el piano ha estado bebiendo

El piano ha estado bebiendo

Y los menús están helados

Y el iluminador ciego de un ojo

Y no ve nada con el otro

Y el afinador tiene un audífono

Y hoy vino con su madre

Y el piano ha estado bebiendo

El piano ha estado bebiendo

Y el matón aprendió sumo

Un blandengue mantequita

Y el dueño tiene mente de mosquito

Tan inteligente como un poste de la calle

Porque el piano ha estado bebiendo

El piano ha estado bebiendo

Y no encuentras a la camarera

Ni con un contador Geiger

Y ella te odia y a tus amigos

Y sin ella no hay bebida

Y la taquilla se babea

Y los taburetes del bar están en llamas

Y los diarios decían pavadas

Y los ceniceros se han jubilado

Porque el piano ha estado bebiendo

El piano ha estado bebiendo

El piano ha estado bebiendo

No yo, no yo, no yo, no yo, no yo.

POSTAL NAVIDEÑA DE UNA PUTA DE MINNEAPOLIS

Charlie, estoy embarazada

Y vivo en la calle 9

Arriba de una librería sucia

Lejos de la avenida Euclid

He dejado la droga

Ya no bebo whisky

Mi hombre toca el trombón

Y trabaja en el ferrocarril

Dice que me ama

Aunque el hijo no sea suyo

Dice que lo quiere

Como si fuera un hijo propio

Me regaló un anillo

Que era de su madre

Me lleva a bailar

Todas las noches de sábado

Escucha Charlie, pienso en tí

Aquella vez de la estación de servicio

He contado todo el dolor

Que solías llevar en el pelo

Tengo todavía aquel disco

Little Anthony & the Imperials

Pero el tocadiscos me lo robó alguien

Aunque parezca mentira

Charlie, por poco me vuelvo loca

Cuando atraparon a Mario

Me volví a Omaha

A vivir con mis padres

Pero todos los que conocía

Están muertos o en la cárcel

Así que me volví a Minneapolis

Y creo que esta vez me quedo acá

Charlie, creo que soy feliz

Por primera vez desde mi accidente

Querría tener toda la plata

Que solías gastar en droga

Me compraría un lote de autos usados

Y no vendería ninguno

Conduciría uno distinto cada día

Según lo que sintiera

Charlie, por Dios, escúchame

¿Quieres saber la verdad?

Marido no tengo

No toca el trombón

Necesito que me presten dinero

Para pagar el abogado, Charlie, escúchame,

Estaré en libertad condicional

El Día de los Enamorados, ven.

MARTHA

Operadora, comuníqueme

Han pasado tantos años

Ella recuerda mi vieja voz

Mientras lucho con las lágrimas

Hola, hola, ¿hablo con Martha?

Soy el viejo Tom Frost

Te llamo de larga distancia

No te preocupes por el precio

Porque han pasado más de cuarenta años

Por favor, Martha, recuerda

Vamos a tomar un café

Y hablemos de todo aquello

Fueron días de rosas

De poesía y prosa

Martha, yo sólo te tenía a tí

Y tú sólo me tenías a mí

No había un mañana

Empacamos nuestros dolores

Y los enviamos lejos y ya está

Y me siento mucho más viejo ahora

Tú eres más vieja también

¿Cómo están tu esposo y los chicos?

Sabes, yo también me casé

Suerte que encontraste a alguien

Que te hiciera sentir segura

Porque todos éramos jóvenes y tontos

Y ahora somos gente madura

Y fueron días de rosas

De poesía y prosa

Martha yo sólo te tenía a tí

Y tú sólo me tenías a mí

No había un mañana

Empacamos nuestros dolores

Y los enviamos lejos y ya está

Siempre fui tan impulsivo

Creo que sigo siéndolo

Y todo lo que entonces importaba

Era que fuera un hombre

Creo que nuestro destino

No era vivir juntos

Y Martha, Martha,

Yo te amo, ¿no lo ves?

Fueron días de rosas

De poesía y prosa

Martha yo sólo te tenía a tí

Y tú sólo me tenías a mí

No había mañana

Empacamos nuestros dolores

Y los enviamos lejos y ya está

Y recuerdo noches calmas temblando junto

/a tí.

RELACIONES EXTERIORES

Cuando se viaja al extranjero en el estilo

/continental

Es mi convicción que se debe ser discreto

Y por lo tanto tener en cuenta que tu posición

/transitoria

Te permite una perspectiva única

Y aunque tu itinerario te resulte una

/bendición y un castigo

Tu pasión por vagar no te dejará quedarte

/quieto

Y te preguntarán cómo fue que alguna vez

/creste que estarías contento

De quedarte dentro de los límites de una

/pequeña ciudad del Medio Oeste

Casi ningún vagabundo de los que conocí

/quería hallar al culpable

Que sigue siendo el objeto de su larga e

/implacable búsqueda

La obsesión está en la caza y no en la captura

En la persecución, ya ves, no en el arresto

Sin miedo a la contradicción nos gritan

/bon voyage

En conjunción con un pañuelo que en la

/costa

Agita una chica desde Rambler y lo que es

/más

Está evidentemente preocupada porque no

/te verá nunca más

Aviones y trenes y barcos y autobuses

Característicamente evocan una actitud

/común de tristeza

Si no tienes valija y pasaje y pasaporte

Y la carga que lleven seas tú

Una relación exterior yuxtapuesta con una

/fantasía romántica

Estatal y domésticamente aprobada

Es misteriosamente atractiva debido a las

/circunstancias si se sabe

Que sólo se conservará en un recuerdo.

Arturo Carrera

Niños visitantes

Tus hijos te visitan:

allí esplendorosa
la felicidad
y aquí su insonorizada risa lejana,
inmutable.

Y el miedo. El miedo de araña
que a los hilos concede
una exactitud
y una figura
en la invisible
"vista":

Por otra parte
la verdad

Por otra faz
el derroche,
el desasosiego

¿Estuviste escuchando ese
silencio?

¿Avanzaste
en el eléctrico azul
de su contacto remoto?

¿Pisaste,
sumergiéndote en él,
el jactancioso mosaico en que un
recuerdo
vibra?

Ni el vaivén infinito
ni el momentáneo paseo
de los niños.
Su avance a cada instante, en ellos,
yo
mismo.

Incluido en su llegada a mi puerta
y en ese instante en que las sensaciones
precipitan
otra ignota espera,
otros obvios llamamientos.

y en la certidumbre la hostil y crédula
alegría cotidiana: "... no avanzamos;
no venimos; somos la vanguardia secreta
de tu inmovilidad... pájaros pasajeros
retumbando en ella..."

Llámesele certeza de pasar
en la coerción, el límite.

Pero de ese umbral son
la ilusión como asedio de una imagen:
llámesele contorno
de la paternidad vacía,

laboriosas partículas
de una entropía cotidiana:
de otra agudeza y arte
de intenso.

O arrastrado a ver, Fermín me
arrastraba
a ver... Y yo a veces le decía a él,
y nos decíamos recíprocamente: "¿Qué
veo?"

El fondo del jardín y allí
más grande que una sábana nupcial
la telaraña

¿sirvió?

plegaria resistente,
la especie. Llamémosle
también misterio, obviedad,
vestigio helicoidal
de lo innombrable.

"El límite de tu lengua
es el límite de mi mundo".

¿sirvió?

—Te visitan tus hijos.

Te exilian en tu incertidumbre de
apartado.

la aparición en zuecos, en zancos,
en patines, en espuelas...
Todo tiene y no
corazón.

y oreja donde la lengua oír gozar
los probables murmullos que nos alejan
del mar: ¡Y son ellos! Y es su estólido
estallido

en la demora de llegar
al caracol,
a la duna coclear
de la palabra.

Nuestra ambición raspa el oro de un oído
y allí escucha la opípara verdad:
"real", "sexual", "mineral", "genética";
y allí —siempre negándonos;
venciéndonos

la magnética aporía
del cuerpo y yo.

de la palabra y yo.

allí te encuentre el hijo:
hojitas, páginas, lagartijas de azogue
en ínfimas planicies de sentido
pintadas como estupor
y ajeno conocimiento.

Y allí te reconozca como máscara:
vía de la ociosa facultad con que
nombramos

la muerte;
vía es máscara; vías las máscaras
súbitas
como libres promesas,
súbitos albedríos.

Memoria que se prepara
para el concierto de lo obvio:

Un flash de vejez en la sonrisa, padre,
que a su hijito divierte. Un flash, poeta,
que nadie revelará después —su
partícula
de destreza. Sensaciones; estúpidas
titubeantes
rarezas.

Preparación,
para encender lo soñado.

Te visitan más hijos, más niñitos.
Te acorazan en la defensa de un culto
ya advertido. "una veneración que
desflora
el terror..."

Furioso fognero el espíritu, el alma
dudosa
en lo que del ímpetu queda... en su
armonía.

No

más bien una ansiosa sombra de
titiritero;

más bien el secreto recuento de lo
ensombrecido;

pero también el derroche, la siega de lo
trivial

enmascarado.
Natural es máscara y vía...
y suspensión

.....

Ahí llegan, están llegando, llegaron,
advinieron. Están golpeando
a la puerta, llamando a la casa;
están,
venciendo la cerradura: el fósil hielo
de otra vez tan nueva
para ellos.

Ataques y furiosas invasiones
a través del relámpago del tedio
(huéspedes los huéspedes y divinidades
atónitas: "...de tanto haber creado
que no comprendieron...")

Y niños que multiplicaron el brío,
el efecto browniano del tedio

Pasen

Espesas invasiones deseadas y jamás
repetidas";
y aun así, se repiten
a cada ceniza que vuela hacia cada día.

Como el gato que abandona por la noche
su inexorable bostezo
el padre como un guiño en esa subida
alegre
de la voz: ¿llueve? ¿están dormidos?
¿sueñan?

¿Qué hora es?

Conocerla la visita tediosa de los hijos
y la ansiosa deseada demora de ellos
—una vez allí—
en su tanto vacío.

.....

Repetición: hoyuelo de una máscara
donde cae el
rock de los niños. Su belleza como puro
desdeñar
—del tiempo su devenir Tiempo,
del amor su devenir Amor.

Superabundante existencia
de lo adorable en lo secreto.

Música de voluntades que desconocemos.

locuras inciertas mostrándonos en la
risa
su vana jarana, sus relatos, sus sueños

que en la ascensión sexual eriza
el oro del destino: padres que son niños
cuando los niños los visitan y niños
que son niños aún después de haber
visitado la inútil elocuencia...
La vía...

La vía ávida de encendidas orejas.

¿Tus hijos te visitan?

Pero el padre no está; no vino hoy,
no sabemos, ya en la elogiosa licencia de
huir
porque entonces se es "deseoso".
Huyamos,
también de esas series vida-con-la-vida.

Vía en la cabeza ausente y voladora.
Máscara
de una proa con su prueba filial.
Y el coro de Lucrecio: "Sea masculino el
retoño,
sea femenina la prole..."

¿Obtendrás,
del insensato sentido?

Más que niños arrasando tu promiscua
intimidad,
tu vida como memoria del deseo,

Niños-cisne en la memoria tocador del
deseo.

Impartiendo sus gritos hasta llegar a
hacernos
comprender la lección de energía:
fugitivo u ocioso
que se arroja desde una lápida del mar
hacia el mar:
Todo en la misma tumba, todo en el
mismo delirante
arco iris de la caza y de la pesca.

Oh huéspedes y roedores indiscretos de
una luz
insistente.

Pero nadie se incorpora.
Nadie reclama el aire de sus tumbas.
La gravedad de su fuerza es el arbitrio
del beso, la caricia en el cuerpo, la
derrota
en el sueño: la improbable belleza

ese horroroso silencio:
(secreto: ese obscuro cuerpo hondísimo).

Y el solitario arquearse detrás de cada
palabra
como abismo: ¡los hijos te visitan!

Y en esa felicidad vas descargando:
unas temidas sanciones pueriles —de
ellos,
hacia su misteriosa y confusa alegría. Y
por
ellos reconozco mi alegría,

comprendo apenas mi pasión.

Daniel Freidemberg

Mirada de perros

MIRADA DE PERRO

Urdía el rumor de una mujer la calma
una mujer

que contaba los ángeles del cielo
como si condensara el mundo en sí
y yo era como un perro a la siesta, mirando
el suceder de las cosas
que ah sí estallaban sí y también
sabían recomponerse
como diciendo "a ver qué pasa"

y eran los días y las noches, y era
la nitidez de una naranja al sol
como diciendo "una naranja"
"¿Sí?" dice la mujer pregunta: "¿naranja?"
"sí" dice el coro

¿Sí?
Ni ella ni yo lo comentamos, ni ella ni yo
sabríamos alcanzar

ciertas palabras
tal cual los ángeles del cielo que ah estallaban
al roce de un cambio de luz
y eran caídas plumas de ángel que
los dos juntábamos
como diciendo "algo a juntar"

Y esa es la historia ¿esa es la historia? un hombre
a su manera ordena el caos
que resplandece ante sus ojos
y la mujer cuenta los ángeles, los hace danzar
al ritmo de sus lentos modos
como reflejos de oro lento en las nubes
que anuncian tormenta

Y ella sospecha
que entre ángeles y perros
hay un secreto que debe descifrar
"Todo ángel es terrible" dice y
me rasca la cabeza

PAISAJE DE RASCACIELOS DESDE UN DECIMO PISO

Un gran tazón de café humeando
en la mañana fría y

mi amor
partido en dos a lo largo del mundo
¿se entiende? ángeles y diablos que
se disputan los trozos: atrás
"Lo real, lo real" se pide y

no alcanzan
las comprensibles circunstancias: esto no
tiene explicación OK? Y el
pájaro que dijo "vé"? No espere que lo
repita amigo, oiga, lo toma o lo deja, OK?
"¿y los fueguitos de esa tarde y la humedad
jaspeando imperceptiblemente los vidrios?"
Sí:

y todo lo que ha amontonado el ir
y andar rozándose del alma y
una sala de espera (ahí quizá estaba el centro del mundo) y
desastres en el último minuto y
paradas

en cierto punto exhausto de la noche a ver
mientras unos y otros objetos pasaban (ruidos
certezas ¿algo acercándose? algo al menos)
y el tiempo, el tiempo a través de todo, en
todo, esas marcas
que el tiempo juntó

¿igual que en un desván, un patio, los restos
de un hotel bombardeado? Sí

O como quien, digamos, hace la paz con sus ojos:
como quien se arrodilla ante los límites
del universo, OK?

Mónica Sifrim

Cartas de Bergen-Belsen

CARTAS DE BERGEN-BELSEN

a Oded Peled

El correo traía a Buenos Aires
cartas de Bergen-Belsen
y tarjetas postales
con las praderas bávaras en flor.

"Estamos bien" trazaban los parientes
con letra temblorosa de difunto
y mi madre, pequeña, reía imaginando
tibias pastelerías
que flanqueaban la nieve
con olores a crema y chocolate.

"Nos hemos trasladado por razones de
/espacio
a este lugar donde nos encontramos con
/salud"

decían los parientes a punta de metralla
en el umbral del horno
crematorio.

Y mi madre jadeaba
imaginando ríos de cerveza,
tías rubias forradas en armiño,
primas patinadoras
perfumando la noche
con sus trinos, trineos y trajes del tirol.

"Esperamos saber de Uds. pronto"
jadeaban las postales
que un cartero traía al conventillo
con pasitos
de vals.

EN TANTO QUE DE ROSA Y AZUCENA

Las primeras arrugas van borrando
de mi rostro el candor: ya no me creo
/eterna.
Ahora la Pequeña Lulú lava los platos
y Periquita cede el corazón.

Te vas, edad ligera, fuiste grave.
No puedo recordarte vaporosa danzando
/entre claveles,
no puedo recordarte despeinada en la
/grupa
de una motocicleta.

Acaso la adultez
se ajuste más al lento
material de mi cuerpo.
(Tampoco me apetece una elegancia
/digna
ni fermenta en mi piel
la prometida miel
de una gran obra)

Sin embargo
construyo un monumento
más eterno que el bronce: tengo un hijo.
Cuando crece rechinan los resortes del
/mundo

y en mi modo de asirlo
hay
fatalmente
un vigor que remeda
a las otras matronas
de mi estirpe.

EN PRIMAVERA CAEN...

En primavera caen las hembras
/melancólicas al río.

Caen como en sopor
y una ráfaga tibia
les ondula el cadáver
coronado de crespos
camalotes.

Hay que verlas flotando
en apretada pléyade ballenas que
/retornan

a la temperatura del glaciar.
las hembras melancólicas adoran el
/invierno:

los abrigos de piel, pliegues de grasa,
/frisa,
cremalleras.

Caen en el río
retirando sus cuerpos de la tierra
que brota y reverdece
brota y reverdece
entre los ululares del lunático ardido,
de las locas de altílo rechinando
sus nalgas contra un suelo caliente.

Vienen manadas
vienen taciturnas
mascadoras de opio
con las manos cruzadas
sobre el vientre.
Dejan críos en casa, bienamados esposos
y una fuente de papas
dando humo en el horno.

Hay veces que Septiembre es una fuga de
/mujeres pálidas/
menstruando sin piedad / en las
/escalinatas de los muelles /

Luego se arrojan distraídamente.
Nunca más se las ve.

MUJERCITAS

A la curiosa díganle que no
pregunte tanto
y a la osada que no
muestre el calzón.

Confortables y a salvo de Salgari,
no te cambien la jungla
por una cinta nueva
ni el oro de las Indias
por una margarita
de tarjeta postal.

Hacedlas bellas: la belleza rehuye
el corrosivo polvo de las enciclopedias.
Atinadas, que el tino da cosecha
y estrechas
como los ojos fijos
de una garza.

Arnaldo Calveyra
Dos poemas

RADIOGRAFIA Y CUADRO "LA TERRASSE À
SAINTE ADRESSE" DE MONET

La radiographie de ce tableau met en évidence la technique de Monet et son pouvoir de restituer la lumière. Quelques reprises sont à signaler:

- 1) L'ombrelle du premier plan était à l'origine beaucoup plus grande.
- 2) Au milieu du tableau, trois voiliers sur quatre ont été supprimés.
- 3) La silhouette de l'homme en conversation avec une dame près du parapet a été modifiée.
- 4) La chaise la plus à droite semble avoir été ajoutée en dernier par l'artiste.

(nota explicativa del museo)

Lo que en el cuadro son colores puros,
alegría de luz desentendida
aquí en la radiografía

paisajes que se hallan
enseguida después de la muerte, flores
secas flores

El montículo que despacha violetas
en el domingo de Francia,
se dispersa cubierto de flores el montículo

Lo que Monet estaba pasando
resucitando
a los huéspedes
del más allá, los gentiles, los bien educados
Lo que iba despertando a medida que el
pincel los tocaba en el hombro
golpecitos blandos
cautos

congelados,
el más grave invierno, la
silhouette de l'homme en conversation avec la dame
a été modifiée,
¿nieve en mitad del jardín risueño?

lo que Monet no podía ignorar

el invierno que cunde en blanco y negros
como no es el invierno
en cuadros ni en radiografías

algo tan serio como
haberse decidido a pintar cosas tales

2

A medida que es espectador se instala
los huéspedes de Monet
se despiertan: un momentito, ¡oh, sólo unos instantes!;
en seguida volverán al sueño
de los domingos de la pose

interrumpidos en su conversación

en un museo
una tarde de lluvia
por una atención de momento
recaerán

en seguida
en invierno clemente...

sol de luz artificial en la sala

el más descarnado de los fríos

la radiografía

3

Pinta,
la luz se va (lo va) enfriando
tarde y luz en el pincel,
l'impression primitive est la bonne
las apariencias cunden llenándose de vida para
deshacerse luego, romperse en la
alta noche miserable de los rincones del taller, la
historia, lo que queda
después de las ilusiones

quelque chose de définitivement anglais
dans la façon de s'asseoir
du vieux monsieur

4

el mar irrumpe, un sortilegio de aguas en la alegría de
banderas, es el momento de después de la regata, reen-
contrados, los antagonistas se saludan, es el momento de
declinar las ropas deportivas: algunos ganaron, pero ga-
naron todos, el mundo es un lugar de encuentro, encuen-
tro infinito

montículo de yuyos fríos al viento, el invierno de junto a
los mares, montículo que no encierra maravilla

personas apacibles, toman la primera luz de la tarde en
la radiografía ya son los personajes del drama, ya están
de pie, es un escenario a la italiana, amenazados de re-
alidad, personajes que casi aullan, personajes acérrimos
contra un mar del norte, tenéis cruzadas en la frente la
palabra inglesa EXIT

la confección inglesa de la ropa

el caballero sentado no está sentado, da un pasito hacia
el final de la vida
Sin haber perdido un solo instante de vista la eternidad
prometida. Su espera es elegante, abejas se persiguen en
las cuatro direcciones de la tela
En torno suyo, la distinción del aire

¡no, no está sentado, está de pie, está de pie, se ha pues-
to de pie!, listo para dar esos pocos pasos que le quedan,
distinguido señor, grita, grita, a punto de gritar, aban-
donar esa terraza sórdida por el teatro enfriado de la
muerte

jardín pelado.

ENTRE DOS RIOS

Sino la luz que se moja
la sombra de agua
la hebra de la luz al aire.

Una risa de cañas
relumbraba,
y llegué a lagunas boquiabiertas.

Diástole,
arroyos desganados
corren a encontrarse
en el dulce tiempo
—era.

Me fui nadando
esa luz
de trepar con un río.

Mentas porfiadas,
vientito de los brazos.

Sol,
guiño de costa
sin nadie el agua.

Desde ese aroma
el crepúsculo
han de ser las colinas de la noche

Chapuzón de cielo
y lado de sombra
de mis venas,
tan campante
ese tordo que me buscas.

Llegaba
ya no se iba
el río.

¿Quién podrá ser
el nieto de ese tala?

Esa loma
es una loma verde
cerquita del campo.

Un remanso
no se hartaba
de un remanso.

¿Quién podrá ser
el nieto de ese tala?

¡Por la cintura!,
—que no te ahogues!...

Un carozo de agua
complotando de no irse
para incendiar la noche.

Lo querido
pidiendo
ser fotografiado
junto a nadie.

Casi me paro
a mirarme
cómo pasa el agua.

Sin cielo el agua.

No me interesaba
una cabeza
pidiendo de dormirse.

Mi día por nacer
están en esas islas.

No sauces. Sauces.

Juntadas manos,
olvido, olvido.

Ahogadas mil mañanas
por poco vivas
mirando por mis ojos.

¡con qué otro de mi cuerpo
las aguantaré
me querrán tanto!

Grité de río a río,
sin muerte entre dos ríos.

Era una plaga el grito,
un colmenar el eco.

Cantó
la calandria
por el sauce dentro mío.

ULTIMO REINO

EDITORIAL • REVISTA DE POESIA • DISTRIBUIDORA

GONZALO ROJAS ANTOLOGIA DE AIRE



CIRCE • ULTIMO REINO

CIRCE / ULTIMO REINO presentan su colección de casetes de poesía

- C-UR 3001 = GONZALO ROJAS, *Antología de aire* [A 2.500]
- C-UR 3002 = MARIO TREJO, *De puño y letra* [A 2.500]
- C-UR 3003 = NESTOR PERLONGHER, *Cadáveres / Mme. S. / Riga* [A 2.500]
- C-UR 3020 = JAVIER COFRECES [en prep.]
- C-UR 3021 = EDUARDO MILEO [en prep.]
- C-UR 3022 = EMETERIO CERRO, *Voz de un sueño a sur* [en prep.]
- C-1002 = CUARTETO CEDRON, *Canción sin verano* (Poemas de J. Villafañe, A. Machado, R. González Tuñón, D. Thomas y J. Cortázar musicalizados por Juan "Tata" Cedrón) [A 2.500]
- C-1006 = CUARTETO CEDRON, *El caballo de la calesita* (Poemas de J. Gelman, C. Vallejo y R. González Tuñón musicalizados por J. Cedrón) [A 2.500]
- C-1004 = Fuego libre: PABLO COLL canta a ENRIQUE MOLINA [A 2.500]
- C-1013 = CUARTETO DE LOS BUENOS TIEMPOS, *Nubes de Buenos Aires* (Poemas y música de Máximo Pujol) [A 2.500]
- C-1014 = SUBURBIO, *Techos de Coghlan* (Canciones de M. Trejo - A. Piazzolla, W. J. Casales-G. Fernández, W. J. Casales-A. Harbi y Eladía Blázquez) [A 2.500]



COLECCION DE ENSAYOS "EL CASTILLO DE AXEL"

- Alberto Luis Ponzó: *Verbo, destino y unidad en César Vallejo* [A 700]
- Carlos Riccardo: *Cuaderno del peyote. Prólogo de Oscar del Barco.* [A 720]
- Raúl Vera Ocampo: *El desierto de las ideas* [A 960]
- Eduardo Espina: *El discurso de la modernidad (en Latinoamérica)* [en preparación]

COLECCION DE DIBUJOS

- Pablo E. Schugurensky, *Serie nocturna* (200 ejemplares numerados) [A 12.000]
- Pablo E. Schugurensky *Schugujeres* [A 800]

EDICIONES DE LA SERPIENTE

- Pablo de Santis, *Espacio puro de tormenta* [A 700]
- Elsa Fenoglio, *Negativos para Fausto* [A 640]
- Carmen Kacic, *Tango mío* [A 640]
- Olga Zamboni / Juan Carlos Soto, *Tintacuentos* [A 880]
- A.L. Wechsler/C. Echezarreta, *La memoria y el final* [A 640]
- Liliana Guaragno, *La mujer del sombrero rojo* [en prep.]

NOVEDADES EN POESIA

- CARRERA ARTURO, *CHILDREN'S CORNER.* [1.900]
- PERLONGHER, NÉSTOR, *ALAMBRES* (PREMIO BORIS VIAN 1987) (SEGUNDA EDICION) [1.300]
- PERLONGHER, NÉSTOR, *HULE.* [1.400]
- PERLONGHER, NÉSTOR, *CADAVERES / MME. S / RIGA* (CASETE, COEDICION CON CIRCE) [2.500]
- CELAN PAUL (TRADUCCION DE ROGELIO BAZAN), *POEMAS.* [1.500]
- REDONDO, VICTOR F. A., *MERCADO DE OPERA.* [720]
- VILLALBA, SUSANA, *SUSY, SECRETOS DEL CORAZON.* [760]
- ZABALJAUREGUI, HORACIO, *FONDO BLANCO.* [640]
- MALDONADO, MARIA ROSA, *HASTA QUE DESPERTAR ES IMPOSIBLE.* (PRIMER PREMIO DE POESIA "LA NACION" 1988) [720]
- KOZER, JOSÉ, *CARECE DE CAUSA.* [960]
- VITIER, CINTO, *PALABRAS A LA ARIDEZ* [720]
- CHIROM, DANIEL, *EL HILO DE ORO.* [640]
- DI LEO OCTAVIO, *REINO DE TIZA* [640]
- GUTIÉRREZ, ANDREA, *VAS A PREGUNTAR POR LA MEMORIA* [640]
- LOUSTAUNAU, FERNANDO, *POT-POT* (UR NARRATIVA 1). [720]
- PICCIOTTO, ROBERTO, *HASTA EL SOLSTICIO* (ILUSTRACIONES DE SUSAN CRILE). [720]

- ROJAS, GONZALO, *ANTOLOGIA DE AIRE* (CASETE, COEDICION CON CIRCE) [2.500]
- ROMERO, ARMANDO, *LAS COMBINACIONES DEBIDAS.* [720]
- SOLANS, PEDRO JORGE, *LA CARGA.* [720]
- SZWARC, SUSANA, *EN LO SEPARADO.* [520]
- VASCO, JUAN ANTONIO, *DÉJAME PASAR* [720]
- VIVANCO, ELSIE, *BAILE. MUELLE. BARCO. IGLESIA. CALLE. MAÑANA. MAR. BOSQUE. CASA. MUERTE. ORDEN. ANTEMUERTE.* [600]
- ZONDEK, VERONICA, *EL HUESO DE LA MEMORIA.* [880]
- BURTON, GERARDO, *INFIERNO SIN UMBRAL* [480]
- CERRO EMETERIO, *LAS MIRTIAS.* [600]
- CERRO EMETERIO, *LOS FIFRIS DE GALIA* (ILUSTRACIONES DE ELBA BAIRON) [600]

- ALIAGA CRISTIAN, *LEJIA* [480]
- ALVAREZ SILVIA, *DÉJALA CORRER DÉJALA CORRER.* [480]
- ALVAREZ TUÑON EDUARDO, *LA MEMORIA Y EL VIENTO.* [480]
- ALVAREZ TUÑON EDUARDO, *LA SECRETA MIRADA DE LAS ESTACIONES.* [480]
- ARIJON, TERESA, *LA ESCRITA.* [480]
- AULICINO JORGE, *PAISAJE CON AUTOR.* [480]
- BACIGALUPO LUIS, *EL RELUMBRON DE LA CLARABOYA.* [800]

- BARBARITO C., *EXODOS Y TRENES.* [480]
- BARREIRO CAVESTANY J., *TÉCNICAS DE SOBREVIVENCIA.* [640]
- BASUALDO CARLOS, *SANTA RITA.* [640]
- BAYLEY EDGARD, *VIDA Y MEMORIA DEL DR. PI Y OTRAS HISTORIAS* [640]
- BAZAN ROGELIO, *ENTERRANDO MIS MUERTOS.* [640]
- BAZAN R., *LIBRO DE LOS PRINCIPIOS.* [480]
- BECCIU A., *POR OCUPARSE DE AUSENCIAS.* [640]
- BELLESSI DIANA, *EROICA* [1.200]
- BENITEZ LUIS, *MITOLOGIAS / LA BALADA DE LA MUJER PERDIDA.* [600]
- BERNARDELLO NINI, *MALFARIO.* [640]
- BIZZIO SERGIO, *MINIMO FIGURADO.* [560]
- BLANCHARD E., *SILUETA DE POLVO.* [800]
- BLANCHARD ENRIQUE, *FUNCION DEL VENTRILOCO* [800]
- BLANCHARD E., *IDOLO DE NIEBLA.* [800]
- BOCO ALBERTO, *GALERIA DE ECOS.* [560]
- BOUILLON W. G., *FINAL DE UNIVERSO.* [520]
- CARRERA ARTURO, *TICKET PARA EDGARDO RUSSO* [600]
- CARRERA A. / CERRO E., *RETRATO DE UN ALBAÑIL ADOLESCENTE / TELONES ZURCIDOS PARA TITERES CON HIMEN* (PROLOGO DE SEVERO SARDUY.) [720]
- CERRO EMETERIO, *EL CHARMELO.* [600]
- CERRO EMETERIO, *LA BULINA (ROMANCE Y DIARIO DE CAMA)* (NARRATIVA) [720]
- DEFILPO MIRTA, *DESPUES DE DARWIN.* [640]
- DEFILPO MIRTA, *MALEZAS* [560]
- FINGUERET MANUELA, *EVA Y LAS MASCARAS.* [600]
- GELMAN, JUAN, *INTERRUPCIONES I.* (PROLOGO DE JULIO CORTAZAR.) [2.000]
- GILBERT, RICARDO, *BARROCA MENTE.* [640]

- GIRALDEZ, MONICA, *MONTAÑA SOBRE TRUENO.* [640]
- GUTIÉRREZ, ANDREA, *HUÉSPEDES DE LA NOCHE.* [640]
- IVALDI, ENRIQUE, *ROSA DE RUINAS.* [580]
- JIMÉNEZ, REYNALDO, *LAS MINIATURAS* [720]
- KOZER, JOSÉ, *EL CARILLON DE LOS MUERTOS* [640]
- MELNIK, CLAUDIA, *FURIA DE ASIA.* [880]
- MILEO, EDUARDO, *PUERTO DEPUERTO.* [520]
- MORALES, MARIO, *LA TIERRA, EL HOMBRE, EL CIELO* [1.200]
- MORALES, MARIO, *EN LA EDAD DE LA PALABRA* [520]
- NARRAL, PABLO, *PARA UNA FIESTA NOCTURNA.* [640]
- PIRO, GUILLERMO, *LA COLOSINA CANIBAL.* [640]
- PONCE, LILIANA, *COMPOSICION.* [640]
- ROFFÉ, MERCEDES, *CAMARA BAJA* [480]
- ROIG, GUILLERMO, *SUEÑO DE METALES.* [640]
- ROIG, GUILLERMO, *TIEMPO DE METALES.* [480]
- SCOFA, OSCAR, *FACHADA.* [640]
- SCHLIAK, CLAUDIA, *TRAFICO DE ARMAS.* [480]
- SCHVARTZ, CARLOS, *EL RITO Y EL DESEO.* [480]
- SILVA, SERGIO, *SIMORGH.* [640]
- THONIS, LUIS, *SIGLO DE MANOS Y LA CRIATURA.* [640]
- TRACEY, MONICA, *CELEBRACION ERRANTE.* [600]
- ULLA, NOEMI, *EL RAMITO* (UR NARRATIVA 3). [EN PREP.]
- VITELLESCHI, OSCAR, *BLOCK POTOSI.* [600]
- ZABALJAUREGUI, HORACIO, *FRAGMENTOS ORFICOS.* [640]

• CONTÉSTAME, BAILA MI DANZA

ANTOLOGIA DE SEIS POETAS NORTEAMERICANAS CONTEMPORANEAS (MURIEL RUKEYSER, DENISE LEVERTOV, JUNE JORDAN, DIANE DI PRIMA, ADRIENNE RICH E IRENA KLEPFISZ, CON UN ENSAYO DE BARBARA DEMING), SELECCIONADAS Y TRADUCIDAS POR DIANA BELLESSI. [960]

ULTIMO REINO ANTOLOGIAS:

ANTOLOGIA DE CATORCE POETAS DEL PERU (XAVIER ABRIL, MARTIN ADAN, CARLOS GERMAN BELLI, FRANCISCO BENDEZU, LEOPOLDO CHARIARSE, JORGE EDUARDO EIELSON, AMÉRICO FERRARI, CÉSAR MORO, CARLOS OQUENDO DE AMAT, ALEJANDRO ROMUALDO, SEBASTIAN SALAZAR BONDY, JAVIER SOLOGUREN, BLANCA VARELA Y EMILIO ADOLFO WESTPHALEN), SELECCIONADOS POR REYNALDO JIMÉNEZ [1.600]

• EL LIBRO DE UNOS SONIDOS.

EDICIONES DE POESIA LA LAMPARA ERRANTE

- ACTIS, MARCELO, *PINTURAS DE GUERRA* [560]
- ANTONIOTTI, DANIEL, *FERIA DE LOS PAJAROS* [560]
- BAISTROCCHI, ESTELA, *ARENA IMAGINARIA* [640]
- BINI, RAFAEL, *PATRIA GOTICA* [800]
- DOCTOROVICH, FABIO, *POLLUM* [480]
- DUPUY, SILVIA, *LA BOCA FATAL DE BURT LANCASTER* [640]

- GAYOSO, DANIEL, *EL LABERINTO INVISIBLE* [480]
- LAHERA, ROBERTO, *LA TIERRA CONVOCADA* [640]
- LOPEZ LACARRERE, CARMEN, *A PASO DE PALABRA* [480]
- LANGE, CHRISTIAN, *DESNUDECES* [480]
- MARTIN, MAGDALENA, *VERSOS, POR QUÉ NO* [480]
- MARTIN, MAGDALENA, *SONETOS MARGINALES* [520]
- MOCULEVSKY, DAVID, *LUZ Y MEMORIA* [500]
- NUÑEZ, CARLOS, *CASI LA SOMBRA* [640]

- NUÑEZ, CLAUDIO, *TANGOS, POEMAS Y AUSENCIAS* [640]
- PAOLUCCI, ALMACÉN PARA EL PORVENIR [640]
- PICCIOTTO, ROBERTO, *TABLAS* [640]
- RESSIA, LUIS O., *NARRENHUASLEIN* [560]
- RESSIA, LUIS O., *LA ISLA* [800]
- ROJO, DARIO, *ASTILLERO* [480]
- SABO, SILVIA, *PER/SONA* [500]
- VERCESI, LUCIANO, *CUERPO DE LUNAR VOCES* [560]

EN VENTA EN: ULTIMO REINO [Av. Juan B. Justo 3167, 1414 Buenos Aires, Tel. 855-3472], LIBER/ ARTE [Corrientes 1555, Cap.], NORTE [Av. Las Heras 2225, Cap.], PROMETEO [Corrientes 1920, Cap.], PREMIER [Rodríguez Peña 452, Cap.], SARMIENTO [Libertad 1214, Cap.], PUNTOSUR [Corrientes 1225, Cap.], HERNANDEZ [Corrientes 1436, Cap.],

LOS NUESTROS [Talcahuano 440, Cap.], F. GARCIA CAMBEIRO [Cochabamba 244, Cap.], BIBLOS [Puán 381 y Uriburu 1015, Cap.], LARRETA [Juramento 2307, Cap.], AMADIS [Lacroze 2307, Cap.], AVE FENIX [Salguero 2527, Cap.], DEL DRAGON [Suipacha 1051, Cap.], JUVENILLA [49 N° 539, La Plata], EL QUIJOTE [Rivadavia 2409, Mar del Plata], SAPI LIBROS [Dean

Funes 531, Córdoba], RAYUELA [Colón y Cañada de Gómez, Córdoba], RAYUELA LIBROS [Moreno 527, Viedma, Río Negro], EDIT. Y DISTRIBUIDORA SIGNOS [Tel. 38 21 34, Montevideo], DISTRIBUIDORA CATHIEL [Clavel 7, 2° 4, Madrid 28004, Tel. 531 58 35], BUCHHANDLUNG LEMKUHLL [Leopoldstr. 45, Munich], y otras.

ULTIMO REINO

PARA RECIBIR ESTE MATERIAL POR CORREO, ADJUNTAR LA LISTA DE LIBROS/CASSETES ELEGIDOS JUNTO A UN CHEQUE O GIRO POSTAL A NOMBRE DE VICTOR F. A. REDONDO, AGREGANDO A 500.- PARA



GASTOS DE ENVIO, A EDICIONES ULTIMO REINO, AV. JUAN B. JUSTO 3167, 1414 BUENOS AIRES, R. ARGENTINA (Tel.: 855-3472). ESTOS PRECIOS SON VALIDOS HASTA EL 15.9.89 Y SOLO PARA LA R. ARGENTINA.

Circe Maia

"Las cosas" y otros poemas

(LAS COSAS)

¿Para quién son entonces
tranquilas, quietas, siempre
quedándose
mientras tú y yo nos vamos?

Como si atravesáramos una plaza, de noche
nosotros, con la noche
de la mano del viento
y atrás vamos dejando
bancos desiertos, piedras
faroles apagados
árboles entrevistados
vistos de paso, apenas.

¿Y para quién se quedan
—ya casi ni las vemos—
tranquilas, apoyadas
en su aire sin tiempo?

LOS QUE DUERMEN

La cabeza apoyada en el brazo
desprendidos del suelo, de la vida, caen
más abajo, hacia un fondo pesado de sueño.

Más lejos todavía unos de otros
y sin embargo juntos
juntos sobre una tierra en vuelo
con los ojos cerrados.

No se ve un cielo húmedo y húmeda tierra
y el ligero temblor y el lento movimiento
de estrellas o de nubes.

Y no se siente el viento sobre techos
como telas mojadas
cayendo en azoteas oscuras.

Sobre algo peligroso y suelto e inseguro
navega el sueño.
Pero si alguien despierta,
si alguien prende su lámpara
siente ilusoriamente todo firme y aliado:

lo rodean sus muebles y su piso y su techo
como escudos de luz, metal, madera.

LOS REMANSOS

Sobre el mantel, después de haber comido
—nos habíamos ido ya todos de la mesa—
qué presencia tan fuerte de realidad y reposo:
los vasos en su vidrio, la jarra con su leche
tranquila luz cayendo sobre el frío de loza.

Y es como una alegría de miradas y tactos:
Color del pan, sabor del agua, blanco
blanco de arroz, de azúcar, de silenciosa harina.

Pero además, qué quietos
qué quietud de seguro contento, qué apoyados
qué reales, qué fuertes.

Conozco estos remansos que forma la corriente;
una vez los mirábamos en algún viejo cuadro
que un pincel cuidadoso recorría hace siglos.

Un ala de retablo: se ve el fuego prendido
—nítidas llamas rojas—, las maderas pulidas
y trabajadas, firmes.
Una jarra con agua transparente y brillante.
Y de espaldas al fuego, abrigada en un manto
Santa Bárbara lee.

Con qué avidez entonces y con qué sed ahora
vuelvo a mirar el vidrio, del mantel los dibujos
los reflejos de loza.

Como breves descansos al subir escaleras
—¿en ascenso o descenso?—
como escaparse un rato de las ruedas girantes,
de golpes imprevistos, de un tiempo hecho jirones...

Y en verdad, no se puede:

Un mundo inaccesible que en sí mismo reposa
y no permite entrar porque se quiebra;
un agua remotísima, luciente, fría, pura
que no puede llegar a los labios sedientos.

CONJUNTOS

La primera lección de lo que nos rodea
es sobre grupos. Vuelan las hojas en el viento
y resuena otra vez la voz de Glauco: "como
la generación de las hojas..."
Se amontonan las piedras, las nubes, todo vuela
sobre la tierra en vuelo
acompañado de otros. Nada suelto.

¿Dónde está la flor única? Doblan
sus cabecitas bajo el viento, juntas.
Atraviesa la flecha viva el cielo
no un par de alas.

Sólo a veces

sólo de a ratos el objeto único
parece existir sólo, intermitentemente
y vuelve al remolino, junto a otros.

Y entonces ¿para qué esta diferencia
entre uno y otro?

Sopla el viento

una nube se abre en dos pequeñas
¿Son una o dos? Se cansa la mirada
y los ojos regresan a otros ojos
el sonido a su cuerda
la palabra al silencio.

MÚLTIPLES PASEOS A UN LUGAR
DESCONOCIDO

El lugar es una laguna rodeada de árboles
en su gran mayoría eucaliptus.
A la hora en que vamos, casi nunca hay nadie.

Puede uno pasear tranquilamente
pensando en cualquier cosa, respirando aire puro
y volver otro día, tal vez solo, o con alguien.

Hasta que un día asalta el insano deseo
de mirar la laguna para

verla
y dibujar con la mirada árboles
pero uno a uno, en sus ramas, sus hojas
truncos descascarados, cortezas colgantes.

Que sin mirarlos pueda verse todo exactísimo
tronco por tronco, gajo por gajo.

Y recordar matices a diferentes horas
del día y de la noche, e imaginar distintas
caminatas posibles entre diversos árboles.

Y aún así, aún así, sientes que la laguna escapa
invisible, invisible, desnuda de miradas
envuelta en sus altos árboles guardianes.

FINAL

¿Cómo aprende la luz a oscurecerse?
¿Debe hacer ejercicios de opacamiento?
No quiere.
Hasta último momento la brasa late:
una chispa, un crujido.

El punzón del fuego no quiere
no ser más taladro, hacerse romo.
No quiere.

Muy a contracorriente, contra la pegajosa
espuma de la nada
bracea, tercamente.

TELA

La tela del vestido ya tiene un "roce", es cierto. Los colores ya no están tan nítidos. La parte interior del cuello, del dobladillo y las costuras muestran los tonos fuertes y vivaces, como nuevos. Han recibido menos sol, están menos gastados.

Así coexisten en la misma tela dos edades distintas, como si una persona tuviera la mitad de su cara joven y la otra con la piel reseca, llena de arrugas. La parte juvenil de la tela muestra todo lo que la otra perdió: el matiz exacto del azul, el detalle de sus dibujos geométricos, que parecen hojitas entrelazadas.

Los ojos dudan sobre la parte que es preferible mirar, vacilando entre dos tiempos: por la parte del cuello no gastado se entra en un pasado no vivido, como un cuarto cerrado que no ha sido tocado por mucho tiempo. La parte gastada de la tela lleva el pensamiento, por el contrario, hacia los días de sol que apagaron estos dibujos y que están por eso—aquellos días, aquel sol— misteriosamente vivos, allí, sobre la tela.

BLUSA

A veces puede el pensamiento apoyarse fuertemente sobre un objeto sin importancia—esa blusa colgada fuera, por ejemplo, como quien apoya la punta de un compás y gira luego. Mira la blusa: ya debe estar casi seca, por la forma en que el viento sacude las mangas. Toda clase de gestos aparecen ahora esbozados: abrazos, saludos, despedidas.

Más tal vez: los gestos desesperados parecen sugerir un deseo de soltarse, de volar libremente sobre las azoteas entregándose al viento. Pero ahí está la hipocresía del objeto comediente, que se sabe seguro, bien sostenido por los dos palillos en los hombros. Puede entonces fingir esos arrebatos, esos místicos vuelos.

Lo que no ha sido calculado es el momento—ya cercano— en que subirán los pasos por la escalera oscura, se abrirá la puerta de la azotea y la blusa será descolgada, doblada y guardada en un cajón, inmóvil.

DESCONSUELO

Los consoladores ofrecen la más variada gama de consuelos, desde el abrazo mudo (y éste debe ser el más eficaz, dentro de la ineficacia absoluta de todo), las palabras musitadas, casi ininteligibles junto al apretón de manos, y luego todo tipo de consideraciones, hechas con la mejor buena voluntad y que acentúan algún aspecto positivo, como la falta de sufrimiento o el haber dejado de sufrir, en otros casos.

La mayoría de estas frases y gestos van acompañados de consejos de diverso tipo, como el recordar las responsabilidades frente a otras personas... "Ahora tienes que pensar en esto o en aquello"...

El pensamiento está, por el contrario, totalmente volcado hacia quien de verdad necesitaría consuelo y que ni siquiera puede escucharlo. Si cuando eran chicos corrimos ante la menor herida, ahora, justamente ahora, ¿van a ser abandonados? ¿Ahora se les va a dar vuelta la cara, a pensar en otros?

La situación toda es absurda: hablan como si uno hubiera perdido algo propio y observan que todavía tiene otros seres, le dicen que no ha quedado totalmente desposeído. ¡Como si se tratara de eso! Acaba de hundirse un universo entero, que ninguno de nosotros poseía, que no era nuestro. Acaban de robarle a alguien absolutamente todo lo que tenía. No le dejaron nada. Despreciaron, pisotearon todos sus recuerdos, los que sólo él tenía. Destrozaron lo que iba a hacer, lo que iba a decir. Le taparon la boca, los ojos, lo ensordecieron, lo enmudecieron, lo echaron de aquí, de donde estamos todos y porque sí nomás y sin razón.

Una ola gigantesca de amor querría volcarse sobre él y consolarlo, como cuando se lastimaba una rodilla o se cortaba una mano, pero ahora lo han cortado tan profundamente que no nos dejan llegar, porque no hay un lugar adonde llegar, porque no lo han puesto en ningún lado.

Lugones

Entre 1927 y 1928 Ezra Pound publicó en el *New York Herald* un diagnóstico sobre "el estado actual de las cosas y del pasado más o menos inmediato" que pedagógicamente tituló "Cómo leer". Allí escribe: "Durante el siglo diecinueve la superioridad de la prosa, aunque temporal, es de todas maneras obvia y hasta tal punto que creo que nadie puede escribir versos verdaderamente buenos hoy si no conoce a Stendhal o a Flaubert. O, digamos, *Le rouge et le noir*, la primera mitad de *La Chartreuse*, *Madame Bovary*, *L'Éducation*, *Les trois contes*, *Bouvard et Pécuchet*". Si bien la lista que presenta el poeta norteamericano puede ser modificada, ampliada o reducida según los gustos del lector, su lección debe buscarse allí donde dice "la primera mitad de *La Chartreuse*", donde propone que toda obra literaria, leída desde una perspectiva diacrónica, está sujeta no sólo a las particularidades de su producción, sino también a las de su recepción. ¿Qué recordamos hoy de aquello?, parece preguntarse Pound; o, más bien, ¿qué nos sirve ahora de ayer?

Este fue el espíritu que nos movió a preparar un dos-

sier Lugones: intentar dilucidar qué nos queda y qué nos sirve a fines del siglo veinte de una poesía que comenzó a escribirse noventa años atrás y, paralelamente, distinguir entre ese poeta "importante" que Lugones es —tanto en la historia literaria que lo ubica como el pasaje obligado entre el Modernismo y las vanguardias, como en la historia cultural que todavía lo llama "poeta nacional" y que conmemora, en el día de su nacimiento, el Día del Escritor—, y su producción poética que parece seguir eludiendo los cómodos encasillamientos nominales.

Así pensado, el cuerpo del *dossier* consta de un artículo de Jorge J. Monteleone acerca del Lugones poeta y del Lugones político, de otro de D.G. Helder sobre la voluntad militante de Lugones y sus rimas y de dos notas bibliográficas de cada uno de sus libros de poemas, escritas por buena parte de la que podría llamarse "la nueva crítica": Sergio Chejfec, Luis Chitarroni, C.R. Feiling, Jorge Fondebrider, Elvio E. Gandolfo, D.G. Helder, Ricardo Ibarlucía, Graciela Montaldo, Delfina Muschietti y Fernando Toloza, notas que a su vez reciben una lectura de María Teresa Gramuglio. Una cronología de la vida y de la

obra poética de Lugones, contextualizada en el marco de las producciones literarias de Argentina y de otros países, una selección de párrafos de la crítica acerca de Lugones que incluye dos breves entrevistas a Aldo Oliva y a Beatriz Sarlo, montada de manera tal que provoque la sensación de una polémica sincrónica, y una antología de sus poemas y de algunas de sus cuartetos, preparada por D. G. Helder conforman la totalidad de este *dossier*. Con respecto a la antología, vale aclarar que no pretende ser representativa sino que más generosamente apunta a aquello que escribía Alfonsina Storni en 1938: "El valor de los creadores no se mide por sus caídas, sino por el alcance, a lo alto, de sus catapultas y por lo insustituible de algunos de sus acentos, captaciones o alzamientos."

Martín Prieto

Este *dossier* fue preparado por D.G. Helder y Martín Prieto, recibió una lectura final de Daniel Samoilovich y contó con la coordinación ejecutiva de Josefina Darriba.



Cinceladuras de oro

Lugones tiende a ser pensado de un modo binario: doble personalidad, doble codificación, doble escritura. Poeta héroe y poeta enamorado, médium del espíritu racial y escriba de las intermitencias del cuerpo, eros nocturno y solar patriotismo. El escribe, sin embargo: "Mi estilo es el mismo". Este ensayo de Jorge Monteleone persigue el hilo de oro que une, más allá de las oposiciones visibles, a un Lugones con el otro, y que constituye, quizás, su más persistente enigma.

por Jorge Monteleone

En el artículo "Un poeta socialista: Leopoldo Lugones", aparecido en *El Tiempo* (Buenos Aires, 26-11-1897), Rubén Darío señala: "Lugones no debe seguir las maneras de los poetas galantes. Sus cinceladuras son en oro fino, pero mal hechas. No es espontáneo, ni natural, ni Lugones, si nos viene hablando en un soneto de 'las joyas de Lord Buckingham, las gavotas, la saya del satén, los almizcles del pomo de Niñón'. ¡Qué va a saber Lugones bailar gavotas! Pericón y gato sí, porque en él está también el alma del gaucho". En esta temprana censura estética, Darío advierte ya dos códigos que informarán la escritura ulterior de Lugones: el de la poesía erótica y el de la poesía nacionalista. E introduce una distinción crítica: si en el joven poeta el uso del primer código comporta una impostación, el uso del segundo sería un gesto genuino, verdaderamente "poético". Por otra parte, Darío confunde —¿deliberadamente?— el campo de la experiencia del sujeto real con el que nombre el sujeto imaginario —textual—, en una operación característica, aunque no privativa, del modernismo. Esta duplicidad que escenifica la escritura remitiría también a la dicotomía interior/exterior que señalaba Angel Rama en su ensayo sobre Darío, "El poeta frente a la modernidad" (en *Literatura y clase social*, México, Folios, 1983). Dicha oposición es manifiesta entre el espacio de la actividad productiva, que omite la subjetividad en favor del rendimiento económico, y el espacio del interior familiar, colmado de objetos que, en su abundancia y variedad, objetivan "la existencia misma del yo pensador". Si el espacio abigarrado del burgués se constituye en el espacio interior privilegiado del poema modernista, es, asimismo, el sitio de la productividad poética. En esa ambigüedad deliberada, el sujeto imaginario del poema se confunde con su modelo extra-literario; inversamente, la existencia real es vivida como una obra de arte. La figura autoral es garante del fantasma escrito y la fascinante máscara que habla tiene el rostro céreo del que escribe.

Casi un siglo después de la publicación del artículo de Darío, María Inés Cárdenas de Monner Sans da a conocer el *Cancionero de Aglaura* y el epistolario de Lugones (Buenos

Aires, Tres Tiempos, 1984), cuya destinataria fue Emilia Cadelago. En los años en que Lugones componía los *Poemas solariegos* y los *Romances del Río Seco*, en los años en que constituía su discurso autoritario y militarista, escribía además los poemas y las cartas del amor clandestino a Emilia. La compiladora, albacea de su amiga Emilia Cadelago, relata en el prólogo al *Cancionero de Aglaura* las vicisitudes de ese amor tardío de Lugones (ver *Cronología* en este mismo dossier). Allí sostiene, recordando la inicial censura de Darío, que en Lugones convivían dos personalidades, las cuales reaparecen en su poesía última: una pública, cifrada en la poesía nacionalista; otra privada —"frívola", "amatoria", "sensualista"—, percibida en la voz lírica que articula el *Cancionero*... La mayor parte de esos textos fueron compuestos por Lugones entre 1926 y 1932: parece inevitable pensar que el discurso erótico privado de las cartas y de los poemas de amor y el discurso nacionalista —en la prédica autoritaria que cristaliza en el golpe de 1930 y, asimismo, en los poemas donde el nacionalismo es un valor modelizante— pueden ser vinculados. Sobre todo si el propio Lugones establece la distinción en torno de sus destinatarios: "Mi estilo es el de siempre y otro no pudo ser, pero versos de amor ya no hay más que para ti", escribe a Emilia.

Desde un punto de vista menos relacionado con aspectos biográficos y más atento a sus rasgos estéticos e ideológicos, Juan José Hernández lee la poesía amorosa de Lugones en el ineludible ensayo "Leopoldo Lugones: La Luna Doncella en su poesía erótica" (*Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 371, mayo 1981). Allí también se alude a cierta duplicidad de términos enfrentados: "El héroe y el enamorado jamás coinciden en el universo poético de Lugones: el uno afirma la realidad, la desmesura y el brillo; el otro, lo fantasmagórico, la contención y el luto", escribe Hernández.

Lugones tiende a ser pensado de un modo binario y aun desde antítesis. Doble personalidad, doble codificación, doble escritura. Poeta héroe y poeta enamorado, médium del espíritu racial y escriba de las intermitencias del cuerpo, eros nocturno y solar patriotismo.

Darío estableció tempranamente la distinción en su artículo —que data de la época de *Prosas Profanas* (1896-1901)—, pero aún no podía advertir las derivaciones. Reco-

noce la pertenencia de Lugones a ese "cuerpo de miembros" que alientan la modernidad de la poesía americana y su inserción en un arte cosmopolita y universal —uno de cuyos procedimientos fue la construcción de un imaginario donde primaban "princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos e imposibles" en la paradójica huida de su tiempo para situarse en lo actual—. Pero le recomienda al joven poeta abandonar las "cinceladuras de oro fino" en pos de una palabra nativa, con lo cual Darío no hace más que sostener su busca de una lengua propia por otros medios. "Sí, ese socialista —escribe—, no por muy ahinado menos bisoño, que ha borrado del diccionario de su al-



Lugones tiende a ser pensado de un modo binario: doble personalidad, doble codificación, doble escritura.

ma la palabra patria, ha sentido de cerca la influencia del pueblo suyo, y se me antoja que su socialismo, y su anarquismo, han tenido por principio el amor a la poesía nativa desterrada y aniquilada por la invasión del mercantilismo burgués y la mixtura europea que ha dado origen a una especie de falsa aristocracia enemiga, por ser de origen tradicional y divino, de toda manifestación del intelecto". Contradictorio y ambiguo, el modernismo se emplazaba en la incipiente sociedad capitalista asumiendo una nueva división del trabajo a través de la profesionalización del escritor y, asimismo, ejercía una crítica al filisteísmo burgués cuando alentaba el subjetivismo y el sensualismo, a partir de una dispendiosa ética de la pérdida y del ocio. A ello contribuía, sin duda, esa "cincela-

dura de oro" por la cual la palabra potenciaba su carga informacional en un universo donde el lenguaje artístico era devaluado: el universo de lo intercambiable. Como sugiere Angel Rama en el ensayo sobre Darío, podría hallarse una homología entre el sistema de equivalencias de los fenómenos poéticos unificados en el ideal —en la "retórica divina"— y el sistema del intercambio de la sociedad burguesa, que permite cambiar objetos mediante un régimen general de equivalencias regidas por el patrón oro: "[Darío] traslada al cielo lo que registra en la realidad de su tiempo, en las operaciones de la sociedad burguesa", en el conflicto periférico de una América Latina entre una estética-economía tradicional y otra cosmopolita y moderna.

Ese significante de oro, por el cual se patentiza el contenido de verdad del poema modernista, se enuncia de acuerdo con la norma de la antinaturalidad o de la "aristocracia vocabularia" mallarmeana. En cuanto una melodía ideal espiritualiza el vocablo, esa palabra armónica que vale oro es una palabra divina. "Cada palabra tiene un alma", apuntaba Darío y remitía a la noción de alma y cuerpo del signo, donde la divina Idea tornaba incandescente el vocablo con impalpable oro. "Pero el buen dorador tú mismo lo eres", escribiría Lugones hacia 1922. Cuando Darío asegura que en Lugones asoma "el alma del gaucho", podría afirmarse que transfiere esta poética al nacionalismo literario: el lugar de la Idea está ocupado por la Patria. Pero la lógica binaria es la misma. Lugones la mantiene, pero involucrando de un modo particular al sujeto imaginario que enuncia ese verbo que encarna la raza: revierte la aristocracia del léxico sobre la dicción misma. El poeta público debe ser pensado desde el texto artístico y su voz trascendente, atribuida al sujeto imaginario del poema. Alma o fantasma que realiza al sujeto del universo simbólico social. El otro es El mismo: dorador.

Si esa cinceladura de oro puede ser reemplazada por la palabra nativa en el sistema modernista, no es menos cierto que ésta guarda idénticas relaciones de equivalencia con la dimensión erótica binaria de la escritura, con derivaciones en el plano simbólico-social, pero no como antítesis estilística: los textos eróticos no se contraponen, sino que son homólogos a los textos nacionalistas. "Mi estilo es el mismo", escribía Lugones. El sujeto imaginario representado en la poesía erótica de *Las montañas del oro* (1897), *Los crepúsculos del jardín* (1905) y *Lunario sentimental* (1909) coincide con el del *Cancionero* y el epistolario; asimismo la relación entre la poesía de la patria y el enunciadore predestinado que, con diversas modalidades, se lee en las *Odas seculares* (1910), las conferencias sobre el *Martín Fierro* recogidas en *El payador* (1916), en los *Poemas solariegos* (1926) y en el póstumo *Ro-*

mances del Río Seco (1938), se repite en la prédica del nacionalismo autoritario que cristaliza en el golpe militar de 1930. Erotismo/heroísmo, según una misma lógica discursiva, de raíz analógico-simbolista. Si alrededor de 1930 Lugones es el primer enunciador de la Nación, el que impone su monólogo desde la cultura oficial —hecho corroborado tanto por sus escritos políticos como por sus textos poéticos—, sostiene también una escritura privada y oculta, cuyo funcionamiento textual es, sin embargo, similar al de su discurso público. Lugones tornó compleja la relación entre el sujeto imaginario, la figura autoral y el sujeto real. En su intento conservador por preservar el sistema analógico del modernismo fundameta, como destino supremo, tanto la prédica golpista como el adulterio en la *dimensión imaginaria de la escritura*: biografía fabulosa y anti-historia; amor y política pensados como una "obra de arte". El modelo binario más aproximado de esta noción, que podríamos denominar *el cuerpo doble*, lo da el ocultismo mediante la creencia en un Cuerpo Astral dentro del Cuerpo Físico, lo cual nos remite de nuevo a la idea de alma y cuerpo del signo poético. Octavio Paz llamaba la atención sobre la influencia de la tradición ocultista entre los modernistas hispanoamericanos. Lugones —lector del tratado teosófico *La Doctrina Secreta*, de H.P. Blavatsky— proporciona un modelo fructuoso para estudiar esa influencia. Atendiendo, por ejemplo, a las relaciones de la razón instrumental con el principio de intercambio y el dominio del mundo natural externo, en tanto presupuestos básicos del iluminismo que generan sus opuestos irracionistas en el fascismo —como lo analizan Horkheimer y Adorno en su *Dialéctica del iluminismo*—; pensando también la reunión del principio de intercambio capitalista con el sistema de la analogía —como lo estudia Rama en Darío—, podría establecerse una base conceptual para estudiar el fascismo lugoniano, como receptor del sistema que se lee en las doctrinas ocultistas, en co-oposición con los presupuestos del iluminismo.

Jorge Monteleone (Buenos Aires, 1957) es ensayista y poeta. Desarrolla investigaciones en el CONICET sobre el imaginario poético y la poesía hispanoamericana. Publicó diversos ensayos críticos sobre la poesía argentina del período 1900-1930. Algunos de esos textos integran su libro, aún inédito, *Bohemios, vates, caminantes*. Proyecta una serie de ensayos sobre poesía y rock en la Argentina. Este fragmento inicia el trabajo "Leopoldo Lugones: el cuerpo doble", que se incluirá en la *Historia social de la literatura argentina*, dirigida por David Viñas y Eva Tabakián (tomo VI, a cargo de Nora Dottori); en el tomo que abarca de 1916 a 1930, a cargo de Graciela Montaldo, que acaba de aparecer, se incluye otro trabajo de Monteleone, "Leopoldo Lugones: el canto natal del héroe".

Lugones y la crítica

Desde la recepción generosa que le brindaron al joven Lugones observadores nada vulgares como Darío y Groussac hasta el rechazo frontal que le propinaron los vanguardistas del veinte; y desde la acusación violenta de nacionalista xenófobo y mero apilador de rimas a quien hasta ayer nomás era considerado el escritor argentino por antonomasia, la crítica literaria argentina hace más de noventa años que está hablando de Lugones. Esta breve selección no pretende dar cuenta de la magnitud del fenómeno, sino de las líneas de fuerza que con mayor inteligencia se propusieron leer su poesía.

Durante todos los años de su madurez, Leopoldo Lugones representó, por antonomasia, la imagen del escritor argentino. Nacido en Villa María del Río Seco, en Córdoba, llegó a Buenos Aires en 1896, joven de veintidós años, con un verbo incendiario y una audacia que impresionaron a los observadores nada vulgares como Darío y Groussac. Desde la etapa de iniciación, Lugones demostró un particular interés por dominar las posibilidades expresivas del idioma, junto con una capacidad de mimetismo que le permitía adoptar como propios estilos y maneras literarias diversas. Aquella preocupación y esta facilidad conducían al riesgo de recalcar en la exterioridad del hecho litera-

ficar la poesía, pensamos en Anacreonte, en Keats, en Verlaine, en Garcilaso o, entre nosotros, en Enrique Banchs, hombres de tono íntimo, quizá no podamos incluir en esta categoría a Lugones. En cambio, si pensamos en Píndaro, en Milton, en Hugo, en Quevedo, es evidente que Lugones también tiene derecho a la fama de poeta. Jorge Luis Borges y Betina Edelberg, en *Leopoldo Lugones*, Emecé, Bs. As., 1965.

La crítica tradicional finge olvidar que La Cultura —su cultura— es una ideología más y que todo "estilo" implica un *a priori*. "Juan Rojas, nuestro capataz, / Era alto, cenecño y cetrino..." escribe Lugones. El pasado, lo desaparecido, el recorte infantil y el intento de su-

admira un espectáculo: no me asustan sus convicciones de último tren y hasta me divierte la indignación que provocan entre los paniaguados de la sociología. Leopoldo Marechal, "Retruque a Leopoldo Lugones", en revista *Martín Fierro* n° 6.

A sí lo presintieron los clásicos, y si alguna vez rimaron *baúl* y *azul* o *calostro* y *rostro*, fue en composiciones en broma, donde esas rimas irrisorias caen bien. Lugones lo hace en serio. A ver, amigos, ¿qué les parece esta preciosura? "Ilusión que las alas tiende / En un frágil moño de tul / Y al corazón sensible prende / Su insidioso alfiler azul." Esta cuarteta es la última carta de la baraja y es pésima, no solamente por los ripios que sobrelleva, sino por su miseria espiritual, por lo insignificante de su alma. Esta cuarteta indecisa, pavota y frívola es resumen del *Romancero*. El pecado de este libro está en el no ser: en el ser casi libro en blanco, modestamente espolvoreado de lirios, moños, sedas, rosas y fuentes y otras consecuencias vistosas de la jardinería y la sastrería. De los talleres de corte y confección, mejor dicho. Yo apunté alguna vez que la Rosaleda, con su cisnerío y sus pabellones, era el único verso rubenista que persistía en Buenos

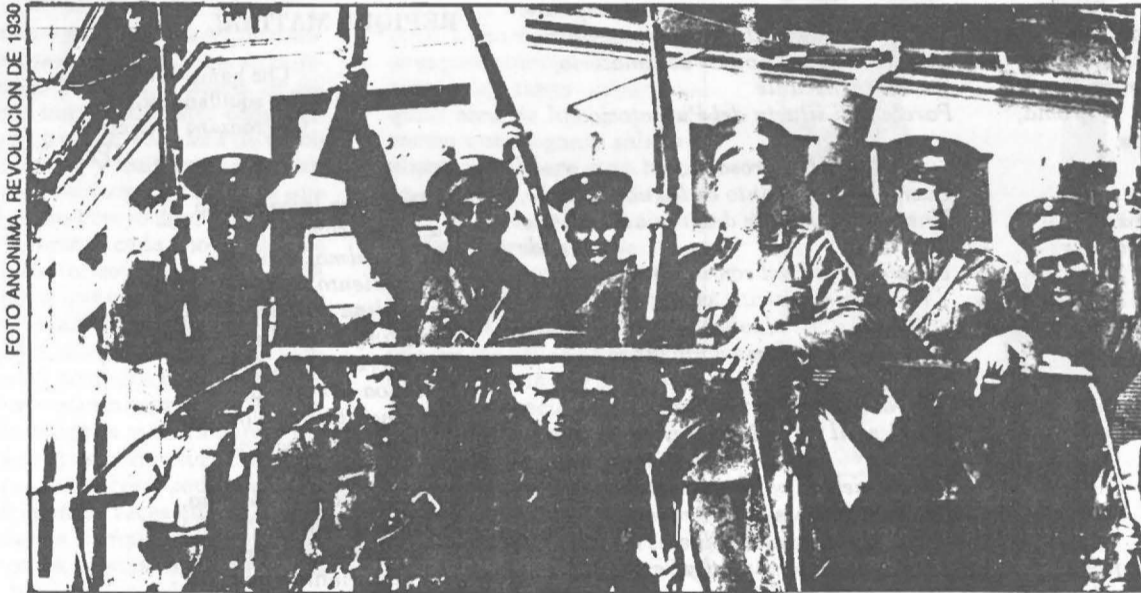


FOTO ANÓNIMA. REVOLUCIÓN DE 1930

rio, en la pura atención a la sonoridad y riqueza de los vocablos; y en el virtuosismo, esa actitud que recurre a los temas como pretextos para la destreza formal. Debe admitirse que buena parte de la obra posterior de Lugones afirmó las primicias de la iniciación juvenil. En su conjunto, es una obra que produce asombro por la magnitud y la variedad de sus registros; pero también es una obra a la que rara vez asoma la calidez y el estremecimiento del creador que piensa y siente en profundidad. Adolfo Prieto, en *Diccionario básico de la literatura argentina*, CEAL, Bs. As., 1968.

Nadie discute que Lugones sea un gran poeta; esta definición, aplicada en general a escritores de producción abundante, acepta la presencia de la irregularidad y de cierta grandilocuencia. Paradójicamente, resulta más difícil decidir si fue o no poeta. La dificultad es doble. Si para el tipo

blimación poética. Son varios los que están en eso. La imagen fotográfica es común, vulgar incluso, pero su color sepia parece dorarla y los manchones blancuzcos que la tamizan arman una atmósfera aérea y desvanecida; algo se está borrando para siempre pero no hay que dejarlo ir, es necesario fijarlo aunque sea en sus contornos más tenués. Ahí está la poesía, eso es Lugones: los montoneros son homéridas, Héctor un domador, el gaucho un héroe, el esclavo sumiso un paradigma, todo tiempo pasado fue mejor sobre todo si el presente está dominado por "la chusma de las urnas", el yrigoyenismo y esos advenedizos gritones descendientes de unos gringos gritones. David Viñas, en *Literatura argentina y realidad política*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1982 (primera edición, 1964).

Ante todo, diré que no soy un lugonófono: admiro la obra y para el maestro como es

Aires; hoy confieso mi error. La tribu de Rubén está aún vivita y coleando como luna nueva en pileta, y este *Romancero* es la prueba de ello. Prueba irreparable y penosa. Jorge Luis Borges, en revista *Inicial* n° 9, 1926.

Lugones es un frío arquitecto de la palabra: construye albergues inhabitables para la emoción y sus versos tienen el olor malsano de las casas vacías. El ha dicho una vez que "la rima es el descanso de la poesía"; yo agregó que no sólo es el descanso sino el sueño y que en sus consonantes la poesía se ha dormido para siempre. Leopoldo Marechal, "Filípicas a Lugones y otras especies de anteaer" en *Martín Fierro* n° 32.

Su poesía es casi enciclopédica, de una extensión extraordinaria, de una gran variedad de temas y de formas, de un lenguaje cambiante y trabajado. Lo primero que suscita

Cronología

1874 El 13 de junio nace Leopoldo Lugones, hijo de Santiago M. Lugones y de Custodia Argüello, en Villa de María del Río Seco, provincia de Córdoba. Cincuenta y cuatro años más tarde escribió famosamente: "En la Villa de María del Río Seco, / Al pie del Cerro Romero nació. / Y esto es todo cuanto diré de mí, / Porque no soy más que un eco / Del canto natal que traigo aquí." Conmemorando su nacimiento, el 13 de junio se festeja en Argentina el Día del Escritor. En general, los festejos son moderados. Ese mismo año nace Macedonio Fernández: "Macedonio el 1° de junio, Lugones el 13, preceden en unas semanas a la elección de Avellaneda y, por lo tanto, a un hecho capital de la historia argentina: es cuando Mitre y Sarmiento abandonan la cima de la República, Mitre se levanta en armas para impedir la sanción del presidente; Sarmiento desampara al sucesor que él mismo designó. Mitre estaba convencido de la infalibilidad de su retorno, tras el sexenio de Sarmiento; y el sanjuanino —igual que Mitre en 1868— auspiciaba a Avellaneda para asegurarse la vuelta en los comicios del '80. No vieron que el Ejército, su fuente de poder, había decidido instalar una nueva Argentina y tenía con quien hacerlo: Roca. Será una Argentina ampulosa, reverberante, marmórea; la Argentina que quería Sarmiento y ha de cantar Lugones. Quedaba atrás una Argentina sencilla, austera, visceral, la de Macedonio, la que fue de Mitre." Ramiro de Casasbellas, "Lugones y Macedonio Fernández: La fuerza y el sueño", en *Ocho escritores por ocho periodistas*, Buenos Aires, 1976.

1882 "En 1882 vivía con mis padres en el Ojo de Agua, villorio casi fronterizo, entonces, de Santiago del Estero. La escuela local conservaba restos de una de aquellas bibliotecas (fundadas por Sarmiento): los consabidos tomos en tela verde, con el escudo argentino, dorado sobre la cubierta. Prestóme cierta vez el maestro uno de esos libros: *Las metamorfosis de los insectos*. Aquella fue la primera luz de mi espíritu, la sugerencia de la honda fuente que venía a revelarme el amor de la naturaleza por medio de la contemplación científica. Yo sé que esto ha constituido la determinación profunda de mi vida intelectual. (...) Durante la noche, mientras andaba sumisa y hábil la costura materna, el padre leía otro libro de la descabalada biblioteca: *La Jerusalén liberada* del insigne Torcuato. Y recuerdo que me conmovió hondamente la leyenda de la selva encantada, con sus árboles sangrantes y sus láminas de pavorosos dibujos. Así conocí la poesía y vino a mi alma la Italia melodiosa, en aquella aldea serrana, bajo el silencio fecundo de la noche campestre..." Leopoldo Lugones, *Historia de Sarmiento*.

1896 Muda a Buenos Aires. Ingresó en la redacción de *El Tiempo*, de Carlos Vega Belgrano. Con fervor, Rubén Darío, en la edición de la

capital argentina, saluda al joven poeta. Se casa con Juana González.

"Cuando Leopoldo Lugones llega a Buenos Aires, en febrero de 1896, es un mozo moreno, de lentes, con pertinaz tonada cordobesa; tocado de chambergo, pero pulcro en el vestir, una excepción entre tanto artista. Rubén Darío está por cumplir los treinta, pero ya conoce los halagos de París y de Madrid; ese mismo año mece a toda América en el encanto sinfónico de sus *Prosas Profanas*. La irrupción del cordobés debió de causar gracia a su tertulia, en la que abundaban los borrachos, charlatanes y abúlicos. La ciudad, como ninguna otra de habla española, hierve de entusiasmo intelectual, y Lugones ve de una ojeada que ya la conquistó. Así lo sanciona, antes de tres meses, un artículo de Darío en *El Tiempo*. El director de ese diario, Carlos Vega Belgrano, ya había recogido unas poesías de Gil Paz, el seudónimo que usaba en Córdoba. Groussac mismo, tan hosco, lo anima. El maestro nicaragüense es generoso y, además, necesita reclutar voces para su escuela. No lo han deslumbrado los versos que escuchó en el Ateneo y menos la *Profesión de fe* que aquel 'socialista fanático' leyera el 1° de mayo. 'Hay exceso de savia', sentencia con tino. El artículo es amable, protector, pero Darío está impresionado por la vitalidad, la exuberancia de su amigo; su melodioso corazón y aquella rústica prepotencia se buscan mutuamente. Le asigna 'enorme suma de condiciones geniales apoyadas por la más potente y sana voluntad'. Presurosas lecturas y una memoria indeleble apuntalan la osadía de sus ideas, su convicción ardiente; lo imagina 'nutrido de los mejores saberes', sólo que la impaciencia lo vuelve 'remiso a toda apertura escolar'. Lo que subyuga es su decisión, su intransigencia, su voluntad organizadora. La nueva poesía tiene una misión que este rotundo orador identifica con una brumosa revolución social. En todo caso, la 'joven América' ya no sería una entelequia. Cada cual a su puesto, parece ordenar el recién llegado; y, desde luego, nadie con más afición al mando y al riesgo". Osiris Troiani, "Lugones al llegar" en *Ocho escritores por ocho periodistas*, Buenos Aires, 1976.

1897 El 1° de abril de este año, junto con José Ingenieros, Lugones funda la revista *La Montaña*, subtitulada *Periódico Socialista Revolucionario*. Fechada al uso impuesto por Napoleón, el primer número de la revista se dató el 12 de Vendimiario del Año XXVI de la Comuna. "La vida de *La Montaña* llevaba el estigma de su propia muerte en el estilo de sus artículos. A partir del número 4 la desgracia fue anunciada por sus dueños: la intendencia de Buenos Aires había considerado inmoral la serie de *Los reptiles burgueses* que escribía Ingenieros y el asunto fue a parar a la justicia. Su autor fue condenado a pagar una multa de trescientos pesos o a cumplir en su defecto una prisión de cinco meses, la edición fue secuestrada y se estableció la censura para los futuros números. Los periodistas de *La* (Sigue en pág. 17)

Leopoldo Lugones

"A tus imperfecciones" y otros poemas

A TUS IMPERFECCIONES

Amada mía, sé imperfecta
A despecho del canon adusto,
Y evita en la maceta de tu buen gusto
La terca rigidez de la línea recta.
En tu valiosa calidad de pepita
Hay una pompa de imperio,
Y en tus ojos de romántico misterio
Todo el furtivo encanto de una cita.
Más no fueron Julieta y Margarita
En su jardín y en su cementerio.
Sin tus moños, tus papillotas,
Tus ballenas, tus festones,
La crespita futilidad de tus capotas,
Adorables pruebas de tus
/imperfcciones:
Tu cuerpo, a tan dulce tiranía sumiso,
Diera a tu gracia exótica de pavana,
La insipidez un tanto provinciana
De Eva en el Paraíso...

Y la orfebrada horquilla de tu rodete,
Y el mimo de tu boca cibelina,
Y tu atmósfera de cœur-de-Jeannette,
Y el crepúsculo de tu velutina;
Y el velillo discreto,
Que en pasional penumbra de delito,
Ahonda con un poco de infinito
La gota de alquitrán de tu ojo inquieto;
Y la gracia selecta
Que hace gemir violines en tu paso,
¿Te sirvieran, acaso,
Si fueses perfecta?
¿Te sirvieran, acaso,
Ninfa de porcelana en piélagos de raso?

Bien me acuerdo cuando eras
/doncella
Alta y fría como el Himalaya,
Alta, fría y bella
En la altivez sajona de tu saya.
Bella, fría y pura,
Y conservando en el alcohol de tu cordura
Ideas de nuera y de aya.
Entre tu canario y tu begonia,
Tu virginidad erguía su cetro,
Y en solemne fastidio te poseía el metro,
Hereditaria y rica como una colonia.
Rielando aguas congéneres de Orinocos y
/Ganges
En combustión de estelares brillos,
Todo un mundo de anillos
Superflua en tus falanges.
En tu abanico se indefinían pagodas,
Y en tu ensueño siruposos madrigales,
Periódicos de modas,
Congregaciones y tarjetas postales.
Y tenías ideas muy virginales
Sobre las noches de bodas

Llena de literatura y de piano,
Tu alma yacía en inerte sobriedad de
/tortuga.
Bajo tu corpiño sin una arruga
Y tu corazón sin un arcano.
Y apenas como un sueño de vagos
/amores,
Con Venecias lilas y con serenatas,
Te traducías Sonámbulas y Traviatas
La lírica necesidad de los tenores...

Poniendo a tus veinte años rígido
/dique,
Tus maneras tenían un prudente sello
De nodrizas que ostentan en su rubio
/cabello
La industriosa limpieza de un cobre de
/alambique

En tu ademán vacante
Bostezaba el hastío,
Y tu ser, como un insuficiente río,
Se agotaba en la angustia de un eterno
/adelante
Avaros petos y mangas de tubo
Limitaban tu juventud circumspecta:
Y entonces eras perfecta,
Perfecta como el cubo...

Cierta noche, por fortuna,
Te traicionó la naciente luna,

Una luna redonda
Que agujereaba la noche y la fronda,
Como el pabellón de una trompeta
Embocada detrás del horizonte
Por un cuaternario atleta
Al acecho del gliptodonte.
Bajo su luz de acuario,
Tu alma se esparció en el deleite,
Como una gota de lenitivo aceite
En el infinito solitario.
Por el astral dominio
De los cielos lejanos,
Las nebulosas como capullos de gusanos.

De luz, se atemorizan en vaho de
/aluminio
Y al vértigo de aroma de los jazmines
Que en la ebriedad nocturna colabora,
La inquietud bienhechora
Angustió tus senitos benjamines.

El crepúsculo aguza lloradas
/emociones,
La tierra perfuma bajo el riego.
Y flota un mórbido sosiego
En el parque chisporroteado de
/gorriones.
Simplifica el Angelus pastoriles
/querellas,
Y florecen las estrellas
En tu Mes de María de las
/Imperfcciones.

Alabadas sean tus manos tiernas,
Que mulleron mi diván de viejo
/estambre.
Cuando, nuevo Procusto, me anclara allí
/un calambre
Bidolor de ambas piernas.
Alabada tu boca, que ahogó en besos mi
/hambre.
Alabado tu seno, doméstica paloma;
Alabado el lirio de tus melancolías,
Tus cabellos, profundos de tiniebla y de
/aroma,
Y la rosada miel de tus encías.

La literaria muñeca
De los sonetos clásicos y postizos,
Sucumbe al insurrecto poder de tus
/hechizos,
Y el club del Parnaso cierra su biblioteca.
Ni azabache, ni nácar, ni coral, ni marfil,
Hay en tu cuerpo fragante como un
/pensil.

Todo es dulce milagro
De tu carne morena,
Y de tu alma buena,
Y de tu busto asaz magro.

Un ritmo marítimo
Ondula en los volantes de tus faldas
/claras,
Cuando a mi brazo te amparas
Con tu gestito coqueto y legítimo.
Y tu ser enigmático,
En las más sencillas faldas
Pone el lujo asiático
De una pavón irradiado en esmeraldas.

En la florecencia sencilla
De tus encajes irlandeses,
La sanguínea sonrisa de los burgueses
Comenta tu delgada pantorrilla.
Tu boca no acidula de fresa
Sonrisas de Gioconda conquistadora;
Mas con qué pasión su carmín devora
Tu palidez de aciaga princesa.
Tu palidez que sugiere una
Tumba ofélica entre acuáticas zarzas,
Donde en anfibia catalepsia sueñen
/garzas
Tristes y blancas como la luna.

La luna, que, en la transparencia
/bruna
De la darsena, infiltra un lívido cloro,
Cual inclinado tintero
Prolonga hasta el horizonte un reguero
De tinta china con reflejos de oro.
Extraordinaria seña,
Que en vértigo remoto como el nadir,
/arroja

Hacia dolores de leyenda
Y regiones de paradoja...
El país que en mi alma te reservo
Por no sé qué fatalidad suprema
El país de silencio y de problema.
El Nevermoreland de Eleonora y del
/Cuervo...
de Crepúsculos del Jardín, 1905.

LA MUERTE DE LA LUNA

En el parque confuso
Que con lánguidas brisas el cielo
/sahúma,
El ciprés, como un huso,
Devana un ovillo de bruma.
El telar de la luna tiende en plata su
/urdimb্রে;
Abandona la rada un lúgubre corsario,
Y después suena un timbre
En el vecindario.

Sobre el horizonte malva
De una mar argentina,
En curva de frente calva
La luna se inclina,
O bien un vago nácar disemina
Como la valva.
De una madreperla a flor del agua
/marina.

Un brillo de lóbrego frasco
Adquiere cada ola,
Y la noche, cual enorme peñasco,
Va quedándose inmensamente sola.

Forma el tictac de un reloj accesorio,
La tela de la vida, cual siniestro
/pespunte.
Flota en la noche de blancor mortuorio
Una benzoica insipidez de sanatorio,
Y cada transeúnte
Parece una silueta del Purgatorio.

Con emoción prosaica,
Suena lejos, en canto de lúgubre alarde,
Una voz de hombre desgraciado, en que
/arde
El calor negro del ron de Jamaica.
Y reina en el espíritu, con
/subconciencia arcaica.
El miedo de lo demasiado tarde.

Tras del horizonte abstracto,
Húndese al fin la luna con lúgubre
/abandono,
Y las tinieblas palpan como el tacto
De un helado y sombrío mono.
Sobre las lunares huellas,
A un azar de eternidad y desdicha,
Orión juega su ficha
En problemático dominó de estrellas.

El frescor nocturno
Triunfa de tu amoroso empeño,
Y domina tu frente con peso taciturno
El negro racimo del sueño.
En el fugaz desvarío
Con que te embargan soñadas visiones,
Vacilan las constelaciones,
Y en tu sueño formado de aroma y de
/estío,
Flota un antiguo cansancio
De Bizancio...

Languideciendo en la íntima
/baranda,
Sin ilusión alguna
Contestas a mi trémula demanda.
Al mismo tiempo que la luna,
Una gran perla se apaga en tu
/meñique;
Disipa la brisa retardados sonrojos;
Y el cielo como una barca que se va a
/pique,
Definitivamente naufraga en tus ojos.

de Lunario Sentimental, 1909

DIPTICO GALANTE I

París... El bosque... Tú... Tarde
/azulina,
Que en actitud, por cierto, muy francesa,
Al amparo del haya más espesa
Se empolva con un poco de neblina.

Frágil al beso que en falaz promesa
Suena como un luis, engolosina
Su boca demasiado purpurina
De morder la diabólica frambuesa.

En la pálida arena de las calles,
Trilla el sol que se va para Versalles
Las aristas del rayo postrimero;

Y brillando en tus breves escarpines,
Te echa a los pies puñados de sequines,
Como un sultán un poco rastacuero.

de El libro fiel, 1912

LA VIOLETA SOLITARIA

Miré, al descansar la escopeta
En la roja hojarasca del claro,
Solitaria y gentil violeta.

A lo lejos oyóse un disparo...
Mas, pronto, el silencio exclusivo
Recobró su evidencia de amparo.

El tiempo corrió sin motivo.
Dulcemente llegaba el invierno.
Y en su gota de azul pensativo,
La flor reflejaba lo eterno.

REPIQUE MATINAL

Che hanno le campane
Che squillano vicine,
Che ronzano lontane?
(Pascoli)

Prolonga la campana
Su loa matutina,
Con la calma, vecina,
Con el viento, lejana.
La azulina mañana
Desgrana cristalina,
Tanto oro y perla fina
De la loa temprana,
Que una gloria divina
Los campos engalana.
Y la voz argentina
Llama en la paz aldeana,
A Viviana ladina
Y a Martina lozana:
Viviana, viana, viana,
Martina, tina, tina.

de El libro de los paisajes, 1917

SERENIDAD

El mundo reposa conforme.
Domina en el cielo rotundo
Un álamo verde y enorme.

Y como ante un misterio profundo,
Descansa en la mano la frente,
Contempla el azul hondamente
La eterna belleza del mundo.

de Las horas doradas, 1922

LA ESTRELLA SOLITARIA

La solitaria estrella de la tarde
Reina en la claridad del cielo verde,
Que con remoto fuego apenas arde.

Tenebrosos perfil de selva, muerde
Aquella limpidez que al mundo engarza;
Y hacia el astro una mensajera garza,
En la luz ya ulterior, lenta se pierde.

de Romancero, 1924

(Viene de pág. 15)

es admiración por todo ese gigantismo no sólo de lo grande sino aún de lo íntimo. Su capacidad verbal realmente notable al servicio de unidades de expresión que se dan no limitadamente ni en un poema sino en un libro entero. De tal modo, puede dedicar un libro a la Luna, otro a la Patria, otro al amor y, así todos, como obedeciendo a una propuesta que indudablemente cumple con todos los honores. Los sustantivos con que inicié este trabajo vuelven ahora a mi espíritu: vocación, habilidad, talento. De sus libros de poesía surge con absoluta evidencia que Lugones se sentía capaz de decir todas las cosas porque creía en la capacidad absoluta de las palabras. (...) Frío, apabullante, magistral, debió hacer un culto de la descripción, única ruta que rindiendo homenaje al individuo permite poner en exposición la potencia y disponerse además a una actividad infinita (...) El mundo de Lugones no es de experiencia, no es evidentemente de riesgo humano sino de aplomo indiscutible, donde nada es puesto en cuestión. Por eso, no resulta extraño que podamos calificar su poesía como de acumulación, rigurosa y fácilmente clasificable: acumulación de temas, ciertamente, pero también de los éxitos obtenidos en ellos. Es cómodo para el estilista rastrear sus temas: el amor, la naturaleza en su edición elemental y en su versión del capricho culto; la patria en sus accidentes geográficos, su riqueza material o su herencia heroica; el sentimiento melancólico de las cosas, ya sea en reminiscencias quintillas como en reflexivos poemas; la tierra, no como naturaleza sino como engendradora, creadora de sentimientos y culturas, constituyen casi todos los motivos que Lugones creyó dignos de tratar en verso. A cada uno de ellos les aplicó el severo sentido de la forma que en cada momento de su vida defendía, dejando siempre a salvo y triunfante su facilidad, como si en realidad escribiera para comprobarse en ella. De ninguna manera parece de-sear el agotamiento del motivo que le interesa: podrá volver a él cuantas veces quiera, con la misma templanza de ánimo, con la misma seguridad, sin ahondar, ni mucho ni poco, sin extender lo que ya dijo a una dimensión nueva o por lo menos que implique cierta inquietud por lo que el tema es, admitiendo honradamente que no puede advertir en el tema más que un eco amortiguado de experiencias más profundas que en su integridad se le escapan. Los hallazgos formales lo resguardan. Noé Jitrik, en *Leopoldo Lugones, mito nacional*, Editorial Palestra, Buenos Aires, 1960.

Lugones, en efecto, presenta una de las mayores colecciones de metáforas de la literatura española. Es innegable que estas metáforas son originales y, a veces, muy hermosas; su desventaja es ser tan visibles que obstruyen lo que deberían expresar; la estructura verbal es más evidente que la escena o la emoción que describen. Jorge Luis Borges y Betina Edelberg, en op. cit.

La proliferación lugoniana —que en Montevideo al-

canzará perfección manierista con Herrera y Reissig—, podemos describirla mejor con el auxilio inesperado de los prejuicios de Borges. En un librito en que el genio es casi vencido por sus opiniones, Borges le reprocha al *Lunario sentimental* la que quizá sea su mayor virtud: la excesiva visibilidad de la trama metafórica —dice—, obstruye y hasta oculta la escena o emoción que describe.

En los modelos franceses —el modesto Samain, el deslumbrante Laforgue—, hay un objeto y una escena conformes a la red metafórica que, indudablemente, sigue trazando huellas más allá de la escena, pero no cesa de adecuarse a sus planes. Ciertamente, toda obra poseedora de alguna riqueza, instaura una tensión múltiple entre la forma configurante y la materia configurada, mas el estilo de Lugones opone una forma cuya intensidad discursiva contrasta cada vez más con una materia lastrada de impotencia, trivialidad y redundancia, como si aspirase al ritmo libre y múltiple de un pensamiento puro y sin ideas. Juan B. Ritvo, en "El esplendor soberano", inédito.

Debe reconocerse, en suma, que Lugones fue un hombre actual y que dio cabida en su poesía a elementos que parecían prohibidos desde y para siempre; como así que fue el introductor entre nosotros de un verso bastante libre, y prolífico forjador de un estilo metafórico que se anticipa en una década al ultraísmo. Es un error, dice Lugones en el prólogo del *Lunario*, creer que el verso es poco práctico. "Lo es, por el contrario, tanto como cualquier obra de lujo; y quien se costea una elegante sala, o un abono en la ópera, o un hermoso sepulcro, o una bella mansión, paga el mismo tributo a las bellas artes que cuando adquiere un libro de buenos versos. Se llama lujo a la posesión comprada de las obras producidas por las bellas artes. No hay más diferencia que la baratura del libro respecto del salón o del palco; pero la gente práctica no ignora ya que hacer cuestión de precio en las bellas artes es una grosería."

Esta es la manera agresiva y resentida en que Lugones, hace más de medio siglo, quería explicar que la poesía debe ser para todos. Hoy podemos decir lo mismo más serenamente, y comprobar que el propio Lugones lo dijo también, tal vez sin quererlo, al dar ese salto del modernismo al vanguardismo que acabamos de marcar en él: pese a la pérdida de amor que esa transición significaba, significaba también iniciar la reconducción de la poesía hacia su público, empujarla desde el lenguaje técnico, casi cifrado del modernismo, hacia el lenguaje común, conversacional, de las escuelas posteriores y del propio Lugones en sus finales *Romances del Río Seco*. César Fernández Moreno, en *La realidad y los papeles*, Aguilar, Madrid, 1967.

Yo encuentro en Lugones, por primera vez en la literatura argentina, un intento de acceder a ese tipo de grandeza que yo veía en la historia. No la grandeza del gesto soberano, sino el esfuerzo, la habilidad y la pasión por conjugar el caoal

afectivo con los problemas de la verdad extensa y social. Y creo que Lugones produjo el traslado textual de esa escisión y que sus extensiones estrictamente políticas no son más que una consecuencia de esa pasión. No de otra manera podemos considerar, incluso, el fascismo de Ezra Pound. Los poemas simbolistas de Lugones son una gran poesía a la que yo le encuentro cada vez más maravilla. Poesía de la cual —por otra parte— en la Argentina medio mundo es deudor, empezando por el mismísimo Borges...

—Sin embargo, la objeción que le hace Borges a Lugones es la de que es un escritor artificial, que siempre está buscando algún tema sobre el cual verter su vocabulario.

—Creo que Borges cuando dice eso habla de sí. Pero prefiero detenerme en Lugones: yo creo que él tenía una intencionalidad un tanto extraliteraria



e inclusive su muerte es la culminación de una lucha permanente contra el *fatum* social. Yo creo que esto resalta la legitimidad y la gravedad de la búsqueda de Lugones.

Y poéticamente ¿qué nos deja Lugones?

—Los mejores logros del simbolismo. Esa capacidad de sugerencia que en la poesía argentina sucede luego —y por otros caminos— en Juan L. Ortiz. Lugones es mejor poeta que Samain, que Heredia. Y además, escribía en castellano. Sin embargo creo que la verdadera prosapia de Lugones tiene que ver con el romanticismo. El es un romántico y no hay más que leerlo a Hugo para darse cuenta. Su relación tiene que ver con ese aspecto del romanticismo que implica una búsqueda permanente, variada y apasionada: una pasión en la que se le fue la vida. En este sentido, otra vez, lo de Lugones es grave. Y no solemne. (p. 3-4) Aldo Oliva: "Me siento un hijo ilegítimo de esta cultura", entrevista de Martín Prieto y D. G. Helder en *Diario de Poesía*, N° 9, 1988.

¿Cuál es su consideración actual de la poesía de Lugones?

—Doy por supuesto que la pregunta tiene un sentido histórico que no rechazo. Y contesto en este sentido. La poesía de Lugones fue una pieza básica de la estrategia de Lugones para la construcción del escritor nacional. Esto quiere decir: escritor inevitable, cuyo modelo institucional es Víctor Hugo y no los simbolistas. Por eso también, Lugones, más que buscar una voz en su poesía, presenta, expone y desarrolla diversas variantes de voces poéticas. Así es posible, como de ningún otro, preguntarse: ¿qué Lugones? Por otra parte, Lugones es el espacio que hace creíble el primer Borges y Gironde: ellos no hubieran podido pensarse sólo a partir de Banchs y de Carriego. Lugones proporciona generosamente el punto de resistencia desde donde se puede escribir otra cosa. Permitía criticar al mismo tiempo el modernismo, el parnasismo, el simbolismo. Decoró la superficie algo descuidada y medio pobre de la poesía postromántica; tradujo en lengua culta a Almafuerte; y, porque él existía, pudo evitarse la distracción de los experimentos vistosos (después de *Lunario*, realmente, era abrir puertas abiertas). Tratemos de imaginar una literatura argentina en la que Borges hubiera tenido que pelearse con Obligado o con López Merino. Ciertamente, el vate nacional que fue Lugones hizo que el capítulo de ruptura tuviera un episodio local electrificante.

¿Relee habitualmente a Lugones? ¿Le proporciona placer su lectura?

—Releí hace poco "La visita" y "Oda a los ganados y las mieses". Los dos poemas, aparentemente tan diferentes, volvieron a impresionarme por lo mismo: Lugones cree en la Arcadia argentina y no sólo se propone sino que termina escribiendo pastorales. Esto no se refiere sólo a un tema, como es obvio, sino a la forma en que su poesía se representa a este país en términos de una alegoría: idilio campesino o cuerno de la abundancia. Sin dejar de hablar de dinero al mismo tiempo: "La visita" es una larga expansión antes de que, en las estrofas últimas, se realice una venta de animales. Sería hipócrita afirmar que estos poemas (u otros de Lugones) me producen placer. Diría más bien que la palabra adecuada es asombro. Doy un par de razones: la aspiración arquitectónica, ya que la poesía de Lugones es visual más que por sus imágenes (lo cual es demasiado evidente) por su estructura; la capacidad de acumulación, que considero fruto de la imaginación tanto como de la obstinación (Lugones agota todos los paradigmas semánticos, rítmicos, prosódicos y esto era precisamente lo que le molestaba a Borges, defensor de una literatura pobre); la práctica de la escritura como ejercicio y como inventario (que corresponde a su idea de poeta nacional: naturaleza y paisajes imaginarios, historia, botánica, ornitología, política). El tomo de Aguilar de las poesías completas no traiciona materialmente esta cualidad exhaustiva y compacta de la escritura lugoniana. Beatriz Sarlo, respuesta a las preguntas formuladas por J. F. para este dossier.

(Viene de pág. 15)

Montaña, en particular Lugones e Ingenieros, recurrieron a la burla y al sarcasmo en contra del intendente y el periódico siguió su vida, acuciado por apremios monetarios y por otros de naturaleza fácilmente presumible. Con el número 12, fechado el día 29 de Ventoso del año XXVI de la Comuna (15 de septiembre de 1897), se cerró la publicación. La condena judicial no se había cumplido todavía, pero las dificultades económicas no pudieron sortearse y el periódico debió suspenderse. Lugones se hizo temer en ese periódico por el tono y argumento de sus artículos. Sus prosas eran diatribas directas contra las figuras patricias del país y no se andaba con remilgos cuando de atacar se trataba. Un soneto publicado en el número 6 contra el intendente que había motivado el juicio muestra suficientemente cómo se las traía el cordobés. Era aquella composición que empezaba: "El señor Intendente don Francisco Alcobendas", Carlos A. Loprete, *La literatura modernista en la Argentina*, Bs. As., 1955. De este año es su primer libro de poemas: *Las montañas del oro*. Mallarmé, en Francia, publica *Un coup de dés...* Nace el hijo de Lugones, conocido más tarde como El Comisario, no sólo porque revisitiera un grado tal, sino por su labor de policía en resguardo de los derechos de autor de los libros de su padre.

1905 Publica *Los crepúsculos del jardín*. Rilke, *Libro de horas* y el maestro Darío los *Cantos de vida y esperanza*.

1909 Publica *Lunario sentimental*: "Lugones tal vez supera a Laforgue en el número y en la variedad de artificios verbales, pero estos artificios, que en Laforgue sirven para traducir una individualidad y corresponden, o parecen corresponder, a una idiosincrasia, en Lugones son meras habilidades, son deliberados juegos retóricos y no trascienden el plano literario", Jorge Luis Borges, *Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, 1955. Marinetti publica el *Manifiesto futurista*.

1910 Año del Centenario; conmemorándolo, Lugones publica sus *Odas seculares*; el mismo fin mueve a Darío a escribir su *Canto a la Argentina*; "Una rápida confrontación entre ambas, concebidas con idéntica vocación en iguales circunstancias, permite destacar, en favor de Lugones, una más estrecha unidad de los fines, una mayor sobriedad en el manejo de alusiones mitológicas y desde luego una más íntima familiaridad con la historia y los motivos del canto", lo dice Guillermo Ara en Capítulo n° 26, Bs. As., 1967.

1911 Viaja a Europa por segunda vez. Envía colaboraciones para *La Nación*.

1912 Nuevamente en Buenos Aires, pronuncia una serie de conferencias sobre el *Martín Fierro* en el Teatro Odeón que cuatro años más tarde formarán parte del célebre *El Payador*. Publica *El libro fiel*. Una revolución inédita. (Sigue en pág. 18)

(Viene de pág. 17)

dustrial se produce con el trabajo en cadena de las fábricas Ford. Quince años después Güiraldes acusará a Lugones de escribir poemas en serie, como los autos Ford.

1913 Otra vez en Francia. Se frecuenta con Darío y con Jaimes Freyre. El divino Rubén intenta suicidarse. "Cuentan que en cierta oportunidad Darío, medio en pedo, intentó arrojarse desde 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..." D.G. Helder en *D. de P.*, n° 12.

1914 Entre enero y septiembre, siempre en París, publica los siete números de la *Revue Sudamericaine*, en la que colaboran, Enrique Banchs y Luis M. Drago.

1916 Muere Rubén Darío en Nicaragua. Lugones lo recuerda como "hermano en el misterio de la lira". Tristan Tzara publica el *Manifiesto Dadá* y James Joyce, *Retrato de un artista adolescente*. Advienen las vanguardias y Lugones comienza a envejecer.

1917 Publica *El libro de los paisajes*. Fundacional, Ricardo Rojas comienza a publicar su *Historia de la literatura argentina*.

1921 En representación de los escritores argentinos, viaja Lugones a Europa con Enrique Larreta. Los otros ruidosos modernistas son hoy la voz oficial de la literatura argentina. Ajuste semejante sufrirán en unos años los poetas de la vanguardia, hoy contestatarios y audaces.

1922 Publica *Las horas doradas*. En un año excepcional, Joyce publica el *Ulises*, Eliot *La tierra baldía* (o *yerma*, según), Paul Valéry *El cementerio marino*, César Vallejo *Trilce* y, localmente, aunque con pie de imprenta francés, Gironde los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Muere Proust, piglianamente considerado el último novelista del siglo XIX.

1924 Publica *Romancero*, motivo de chanzas por parte de los vanguardistas que llaman al libro Roman-Cero. González Lanuza publica *Prismas*; los vanguardistas cierran filas en torno a su hombre y no hacen ningún chiste al respecto. Breton publica el *Manifiesto surrealista* y Oswald de Andrade el *Manifiesto de la poesía palobrasil*. Neruda enamora a los jóvenes hispanohablantes con sus *Veinte poemas*. En el Perú, invitado para celebrar el centenario de la independencia local, Lugones dicta famosamente: "Ha sonado otra vez, para el bien del mundo, la hora de la espada". Por la misma época: "Afirma que el cultivo de la esgrimalo remozó y fortalece. Mientras se acerca al Centro Naval, escenario vestipertino de sus aceras prácticas" (Sigue en pág. 19)

Lugones el rimador

En tres oportunidades distintas, y con la misma vehemencia, Lugones asegura que lo esencial de la poesía es la metáfora, es la emoción, es la rima; pero desde que conocemos poemas suyos sin emoción y sin metáforas, nos vemos inclinados a pensar que en lo único que verdaderamente depositaba su confianza era en la rima.

por D. G. Helder

En esa piedra de sucesivos escándalos menores que es el prólogo al *Lunario sentimental*, de cuya primera edición se cumplen 80 años en 1989, Lugones repite que la rima es el elemento esencial del verso moderno, agregando que a nosotros, los hispanoparlantes, esa circunstancia debe complacernos, ya que nuestro idioma cuenta con más de seiscientas rimas distintas utilizables. Lo cierto es que leyendo sus *Obras completas* se tiene la impresión de que el número aumentó a mil, por lo menos. Paul Verlaine, en su "Art poétique" de 1882, había aconsejado: "Harás bien, aprovechando tu energía, en devolver un poco de sensatez a la Rima". De más está decir de qué manera siguió Lugones el consejo, sin importarle demasiado que la sensatez devuelta a la rima sea la que consecuentemente falte al sentido de las palabras y del verso. Falta adjudicable a la rima desde su aparición es esa de diluir el sentido, restar precisión, etc. Sin embargo, en Lugones eso es lo de menos; Lugones no es un poeta del sentido sino estrictamente del significado. Lo que arruina aquellas pocas piezas suyas que hubiesen sido otra cosa, otra cosa mejor, es —lo dijo Borges, y no se me ocurre una reprobación más severa— "la creencia de que en cada palabra el significado es lo esencial y nada importan su connotación y su ambiente". Las fealdades en su obra son múltiples, algunas irreproducibles; basta recordar esos sonetos rurales de *Poemas solariegos*. El sonido de las palabras expresas, vehículo principal por el cual éstas se relacionan con palabras táctas que estimulan a su vez significados concomitantes al del expresado, etc., puede empobrecer la música del verso tanto como una descuidada distribución de acentos y de sílabas; parece que una ley sencilla como ésta era desconocida, o no tenida en cuenta, por Lugones. Salvo en algunos poemas de corte muy verlaineano, o en aquellos donde Lugones se muestra más permeable a sus lecturas de Laforgue (sobre todo en *Los crepusculos del jardín* y en *Lunario sentimental*, donde es posible detectar, parcialmente al menos, un manejo sofisticado del vocabulario, un cierto uso de las palabras en atención a sus peculiaridades físicas, a su función connotativa, etc.), Lugones emplea un vocabulario indiscriminado, que abarca todo el espectro que va de la vulgaridad al arcaísmo. Selección a las voces según dos condicio-

nes: primero, qué debe significar; segundo —si está situada al fin del verso—, con cuál otra debe rimar. Azulado, azulino, azuloso y azulenco, dijo Borges, son para el diccionario, como para Lugones, estrictamente sinónimos; Lugones elige una de las cuatro según deba rimar con pescado, alcalino, perezoso o zopenco, incluso la cosa se tornará celeste si debe rimar con noreste, o amarilla si con rodilla...

Las alusiones que hace Lugones a su "oficio" de rimar en sus propios poemas son múltiples y, casi siempre, significativas: *la singularidad / de una rima forzada en equilibrio, / para el inevitable ludibrio, etc.; las urentes avispas / —que la rima y el sol truecan en chispas—; ... todos al circo, / a admirar la onza negra y el hirco / (cabrón montés y rima inevitable), etc.* En ningún otro lugar la alusión al "oficio" es más clarificadora que en un poemita de 1935 no incluido en libro, "El trompo": *De las tres rimas del trompo / saca cuatro mi aritmética. / Con la primera corrompo / la preceptiva poética, / improvisando esta composición de estructura herética. / Si en cojeada pantomima / el chisme se vuelve zompo, / sin rima ya que lo exima, / forzosamente lo rompo... / Y aquí se acaban el trompo, / la gracia, el juego y la rima.* No es difícil ver en este poema el "arte poética" de Lugones, digamos que difícil es no verlo; Lugones parece decirnos: *De la Rime avant toute chose*: la rima exime al verso de su gratuidad, es decir: no hay verso innecesario —por banal o zompo (contrachecho) que sea— si está rimado; todo se sacrifica a la rima o se engendra por ella, es decir: si el ripio no existe se lo inventa (en este caso "compo" para rimar con "trompo"; en *Lunario sentimental*, "haya de", "moleo", y lo que sigue en el verso de abajo para rimar con "náyade" y "petróleo", etc.); un poema, como bien lo ejemplifica "El trompo", tiene gracia hasta que la rima se acaba.

En todo momento veo a Lugones como en el verso de Baudelaire, *flairant dans tous les coins les hasards de la rime*: olfateando en todos los rincones el azar de la rima. Lo veo hojeando, en una tarde poco inspirada, un diccionario de rimas, uno de esos manuales pergeñados "para ahorrarle tiempo al poeta". Veo su horror al vacío ante versos no rimados, o más bien su horror a la desemejanza. Lo veo escribir sin escrúpulos las palabras crisoberilo, rusticano, chacotón, rosicler, cardamomo, etc., ¡al dictado de la rima!

El metro regular, piensa Lugones, cuenta con dos

elementos para pautar el ritmo: la cesura y la rima; el metro libre, sólo con la rima. El metro libre "privado" de la rima es —lo dice sin titubeos— prosa, de ahí que denomine "prosistas jóvenes" a los poetas ultrafistas de los '20, "para quienes resulta verso todo párrafo de prosa dispuesto en renglones verticales separados" (Cfr. su ensayito "Estética", en *Exposición de la actual poesía argentina*, de P.J. Vignale y César Tiempo, 1927). Luego Borges contestará, en diferido (Cfr. prólogo a *Elogio de*

DIBUJO: LINO PALACIO



la sombra, 1969): "Es común afirmar que el verso libre no es otra cosa que un simulacro tipográfico; pienso que en esa afirmación acecha un error. Más allá de su ritmo, la forma tipográfica del versículo sirve para anunciar al lector que la emoción poética, no la información o el razonamiento, es lo que está esperándolo" (esto es poco científico, incluso poco literario, pero lo cito porque ya es un pasaje clásico en esta disputa).

Lugones cree que el surgimiento de la rima guarda relación de causalidad con el decaimiento del verso cuantitativo de los antiguos. "Entonces la rima substituyó —escribese— con uno más complejo el perdido efecto musical." Bastaría citar algunos poetas latinos del Medioevo —cuando la prosodia alcanzó su mayor poder— para demostrar que la rima no es el sustituto de la métrica clásica; muchos de sus himnos están rimados siendo que se emplea la cantidad como principio rítmico. Luego, los poetas del Renacimiento que intentaron adaptar el ritmo de los antiguos griegos y latinos, no hicieron sino reemplazar sílabas largas por sílabas fuertes (acentuadas), confundiendo duración con intensidad, o sea cantidad con cualidad. Lo que substituyó el perdido efecto musical no fue la rima, entonces, sino el acento; en todo caso, la rima es un paliativo secundario, increíblemente populariza-

do. Así lo entendió Darío, en cuyos intentos de hexámetros acentuales no empleó la rima, sino que como los renacentistas ubicó sílabas tónicas en lugar de largas y sílabas átonas en lugar de breves: ahí están "Salutación del optimismo", "Salutación al águila", etc., composiciones menos machacantes que "Desde la pampa" o "Marcha triunfal" (*¡Ya viene el cortejo! ¡Ya se oyen los claros clarines!*), donde Darío echa mano a las series rítmicas introducidas por José Asunción Silva y legalizadas por Jaimes Freyre en sus *Leyes de versificación castellana*; composiciones musicalmente insulsas, por otro lado, sin la excelencia de la música acentual de otras piezas de Darío.

Tal vez no sea desacertado distinguir, aun en lenguas romances, cuatro tipos de sílabas: largas, breves, fuertes y débiles. En la palabra *línea*, por ejemplo, es fácil percibir aguzando el oído, que *lí* es más breve aunque más fuerte que *nea*, a su vez más larga aunque más débil (en latín, téngase en cuenta, tanto diptongos como dobles consonantes eran considerados como sílabas largas; en español, diptongos naturales y diptongos formados por sinalefa bien pueden ser considerados del mismo modo). Es verdad que los hablantes de lenguas romances hemos perdido la capacidad de distinguir largo y breve tan rápido como distinguimos fuerte y débil; nos tiene sin cuidado, por ejemplo, que los versos de un soneto sean de distinta duración en tanto tengan todos once sílabas; en este sentido, el verso libre es menos hipócrita, ya que se rige por el tiempo, y por la incidencia de los acentos en el tiempo, y no por el número frío y calculado. En definitiva, el verso libre y blanco, con sus propias leyes, está más cerca del *metrum* clásico que el verso regular rimado que tuvo en Lugones uno de sus últimos defensores con talento. Muchas veces me pregunto cuál hubiese sido el destino de nuestra versificación, de nuestra poesía versificada, si Darío, un oído prosódico tan agudo y un corazón tan sensible, Darío y con él luego los modernistas de América y España, hubiesen realizado sus ensayos de hexámetros y de metros más humildes teniendo en cuenta no sólo dos tipos de sílabas sino cuatro...

A esto llamaba yo al principio escándalos menores, tal vez nunca tan menores como en este fin de siglo en el cual los poetas parecen haber llegado al límite de la desintegración métrica y prosódica, al límite del desinterés por la rima, los acentos, la cesura, las series rítmicas, los diptongos, la duración de la sílaba, el número de sílabas, etc. Desde este punto de vista, tan ajeno y lejano a Lugones, es natural que no se perciba, como no sea excepcionalmente, el íntimo poder de sus versos; antes bien percibimos la magnitud de su obra. Pero ya lo dijo Valéry: un poeta es fecundo no por el número de sus versos sino por la extensión de sus efectos.

Leopoldo Lugones
Cuartetas

111

*La otra tiene por todo distintivo
Un menudo lunar junto a su cuello.
De cuando en cuando un ademán cursivo,
como el céfiro, alisa su cabello.*

*Bagatela jovial, solo en la liza
De algún fútil amor sufrió quebranto,
Y ese lunar que la individualiza
Como el tilde a la i forma su encanto.*

121

*Surgió enorme la luna en la enramada;
Las hojas agravaban su sigilo,
Y una araña en la punta de su hilo,
Tejía sobre el astro, hipnotizada.*

185

*Hay un sauce, una estrella y una ruina
Bajo el cielo otoñal que se amorata
Como un ajado lirio; mas culmina
La media luna de una noche grata.*

212

*Sobre la azul esfera,
Un murciélago sencillo
Volteja cual negro plumerillo
Que limpia una vidriera.*

225

*Y en el lago, donde
La cigüeña ayuna,
El cisne es Vizconde
De la Blanca Luna.*

233

*Angelicales tules
En capota "ideal".
Mascaritas azules
De alma sentimental.*

*Máscaras blancas, únicas
Joyas de dominó,
Bajo lunares túnicas
O chaponas de Watteau*

234

*Corazones galantes,
Que en comedia de amor
Pierden (agítese antes
De usarse) su candor.*

238

*Con un leve roce oscuro
De sensación indolente,
Pasa el sueño por la frente
Como un gato sobre un muro.*

490

*El paisaje gozaba su reposo
En frescura de acequia y de albahaca.
Retardando su andar, ya misterioso,
Lenta y oscura atravesó la vaca.*

507 ("Rue de Castiglione")

*Como un ratoncillo gris,
Parece que en tu silueta
Se acurrucara coqueta
La neblina de París.*

*Al soplo del cierzo aleve,
Del noble armiño rodeada,
Tu naricilla rosada
Va gulusmeando la nieve.*

*Y en la invernal palidez
Del sol que así te interesa,
Me figuras una fresa
en un vaso de jerez.*

531

*Dando al clásico ripio el "vano alarde"
De habernos aturdido todo el día,
En su ya fatigado son chirriar-
La lejana carreta de la tarde.*

535

*Como delgado alambre, un aura fría
Por el aire de vidrio cruza a ratos.
La luna hunde entre escombros insensatos,
Tras los mares de mármol su agonía.*

551

*Largamente, hasta tu pie
Se azula el mar ya desierto,
Y la luna es de oro muerto
En la tarde rosa té.*

574

*Con frescor de páramo el chubasco
/azota.
Cenizas de estaño la nube condensa.
Y al lúgubre fondo de la pampa inmensa
Desgreñados sauces huyen en derrota.*

593 ("La garza")

*En su abstracto candor, el tiempo vano
Inmoviliza eterno, hondo, distante,
La soledad oscura del pantano
Y una línea de tiza interrogante...*

618

*Bajo la siesta invernal,
La música de la brisa,
Con largo susurro alisa
Las crines del pajonal.*

*Susurro que en su desliz
Hojea el libro de paja,
Como enseñando en voz baja
Su silbido a la perdiz.*

660 ("La rosa del ensueño")

*Una lánguida rosa se dispersa
Sobre tu ensueño; y el feliz reposo,
Como una rosa más te hunde, amoroso,
Entre las rosas de la alfombra persa.*

674

*Sobre la oscura barranca
Ve el hombre brotar, gentil,
Aquella estrellita blanca
De la tarde pastoril.*

*Y apoyando el pie en la pala
Que dejó a medio enterrar,
Dichoso suspiro exhala
Oyendo al grillo cantar.*

681

*Y hacia las blandas playas del olvido,
Vuelca la Vía Láctea su tesoro,
Como la gigantesca cola de oro
De algún profundo pavo real dormido.*

683

*La clara siesta arde tranquila...
Corta en el césped densa franja,
Y sangrando su oro, rutila
Como un tajo en una naranja.*

686

*Canta el grillo. La alta alameda
A las estrellas se levanta.
El silencio es como una seda,
Y el grillo canta, canta, canta...*

793 ("La ilusión")

*Sueña el alba. En sus pupilas
Van desfalleciendo estrellas,
Y el desmayo en torno de ellas
Profundiza ojeras lilas.*

797 ("El silencio")

*Cruza un suspiro ligero...
Y desde la sombra en calma,
Se diviniza en el alma
La soledad del lucero.*

814

*Canta el silencio en la inmensa
Serenidad luminosa
Que sobre el campo reposa
Y al fondo del bosque piensa.*

817

*Hacia el final opuesto del camino
Cojeado por un trémulo farol de
/carricoche,
El ocaso se sume como un trago de vino
En la garganta de la noche.*

818

*El fuego resucita, como un jardín, las
/flores
De todos los árboles que ha quemado,
Y se viste con los esplendores
De todos los faisanes que ha asado.*

880

*La bola —rima y trasto— rueda sola
En la punta del verso y en la pista,
Donde encadenarán mis pies de artista
Con virola de plata la cabriola.*

*Porque es la luna la argentina bola
Que en desnivel de báscula imprevista,
Lanza al Cosmos mi tabla de pruebista
Con vulgar rotación de perinola.*

911

*Y el rayo del solcito polvoriento
Que entra al cerrado aposento,
Y en la pared visionaria y tersa
Dibuja transeúntes y árboles a la inversa.*

1157

*Ayer vi rota la maceta de alabastro:
Novias muertas; ajados cisnes; el corazón
De un héroe virgen muerto; la palidez de
/un astro;
La campana vibrando con larga emoción*

*En la tarde poblada de cisnes de
/alabastro;
Una bendita comunión que el corazón
Mantiene intacta como sobre un tríptico
/un astro;
Las ojeras inquietas que pintó una
/emoción.*

1222 ("Dulzuras del pasado")

*Las rosas secas,
El son dominical del organillo.
Una vieja carta de amor. La luna clara.
La muerte, antigua ya, de un enemigo.*

1230 ("Meditación ante una tumba")

*Lo que nuestra vida es
Y lo que es la muerte, mira
En esa sombra que gira
Siempre pegada al ciprés.*

(Viene de pág. 18)

cas, le dice con exultación a un amigo: 'Mi organismo se alegra en la pedana'. Y al tiempo que habla se balancea levemente. En esos momentos de llaneza desprevenida y de sentencioso entusiasmo tiene un aire de expansivo gendarme rural", Carlos Mastronardi, en *Formas de la realidad nacional*, Bs. As., 1961. Muere Kafka, el primer novelista del siglo XX.

1926 Lugones se enamora de Emilia Cadelago. "Hacia 1926, Lugones y Emilia Cadelago —entonces alumna del Instituto del Profesorado— se conocen casi por azar en la Biblioteca del Maestro, que dirigía el escritor. Se inicia un romance clandestino entre ambos —Lugones estaba casado con Juana González y años antes se jactaba de ser el marido más fiel de Buenos Aires— que es, además, materia de escritura epistolar y poética. Transfigurada, la muchacha será Aglaura en esos textos y también Clelia de Amoiga, Diame-la Gacelio, Leodia, la Amada Inmortal; Lugones será Osolón de Ploguel o Leopoldo. (...), Jorge Monteleone, *Leopoldo Lugones: el cuerpo doble*, inédito.

1928 Publica *Poemas solariagos*. Su coetáneo Macedonio Fernández publica *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*: "Hemos juzgado necesario formular estas oposiciones entre Leopoldo y Macedonio porque la figura de Lugones adquiere así su más clara perspectiva al ser balanceada con su gran contrafigura generacional. Al terminarlas, volvemos a una coincidencia final que cierra aquella coincidencia inicial del nacimiento. Porque estos dos hombres, nacidos en el mismo año aunque con vidas simétricamente distintas, vuelven por fin a encontrarse en un negativismo frente al medio, que en Macedonio se dará a lo largo de toda su vida, y en Lugones, una existencia tan llena de hechos, de golpe, en el suicidio. Esta vida sólo imaginaria o idealista de Macedonio, no realizada, no práctica, y esa otra vida pletórica de sucesos en definitiva aniquilados por la muerte voluntaria, esas dos opuestas fuentes de la poesía argentina contemporánea, coinciden finalmente en una radical incomodidad con su medio nacional. Sólo el futuro podrá levantar el cargo que tal coincidencia significa para ese medio". César Fernández Moreno, en *La realidad y los papeles*, Madrid, 1967.

1931 23 de mayo. El Palomar. "Es una foto de militares, como tantas otras. Larga fila de hombres de armas, la mayoría del Ejército argentino, con el uniforme de la época. Muchos de ellos tienen las manos apoyadas sobre un sable y miran hacia la cámara con cierta seguridad. La homogeneidad de una foto de oficiales es obvia y está subrayada, exasperada por la uniformidad, por el orden militar: las mismas viseras, las botas iguales, la similar postura. Gorras, correaes y chaquetas y sobras repetidas, aunque en la imagen también se inscribe la jerarquía: en el centro de la foto está el jefe, imponiendo una ligera distinción. Tiene una mano

Estas cuartetas, fueron entresacadas de poemas de Lugones, a excepción de las que llevan título, que constituyen el poema íntegro. Los números que las preceden corresponden a la página de sus *Obras completas* publicadas por Aguilar, Madrid, primera reimpresión de la tercera edición, 1974.

Lugones en 1989

En 1896 Darío le asigna a Lugones "enorme suma de condiciones geniales"; en 1926 Borges se lamenta al ver en él restos vivientes del modernismo finisecular; Cambours Ocampo, en 1957 lo llama "un ennoblecido de verdad superior"; tres años después Jitrik estigmatiza: "Lugones, mito nacional", y califica a su poesía como "fría, apabullante y magistral". La década del setenta es particularmente esquiva a hablar de un héroe tan incómodo. Sobre fines de los ochenta, la nueva crítica expone sus argumentos a través de un género de la crisis: la nota bibliográfica.

Las montañas del oro (1897) y Los crepúsculos del jardín (1905)

Cuando Leopoldo Lugones publica su primer libro, hace un año que ha llegado desde la provincia. "Rimbaud hidalgo y provinciano que baja a Buenos Aires a hacer carrera", lo llama Viñas.

Las montañas del oro logra su propósito en el momento de aparición: hace ruido. Está saturado de perspectivas y paisajísticas inmensas y simbólicas; de lujuria pecaminosa y castigo; de animales tropicales (en especial felinos); de giros complejos, neologismos y onomatopeyas. El poeta que aparece en la "Introducción" hace del Sol su vanguardia, su voz sueña en el bronce, tiene alas fuertes, lleva peto y casco de hierro, escucha a los hombres como un "amable cóndor", pero es modernista, casi románticamente triste: "Hasta hoy nadie ha visto las lágrimas del hierro. / El poeta es el astro de su propio destierro."

Sus modelos explícitos están a la altura de la juvenil voz tonante: Whitman y Dante. La primera serie de poemas, sin embargo, hace que esa voz se reduzca en su seguridad y se vuelva conflictiva ante el tema erótico: las mujeres aparecen con los atuendos temibles de diosas crueles que desencadenan en el poeta un erotismo del mordisco y la fealdad. Ya en el "Primer ciclo", al hablar de las "mujeres de sus noches" reconoce que su beso es "adolescente y torpe"; los cuerpos femeninos se vuelven fruto de la imaginación más que de la experiencia.

En la adjetivación, en el desfile de nombres extraños ("la triste península Kamchatka", la "nebulosa Thule"), y sobre todo en la construcción de imágenes buscadamente exóticas en medio de un país repantigado en su "proyecto del '80", Lugones recuerda no sólo algunas de sus fuentes (Poe, Darío, D'Annunzio), sino también las imágenes de los pintores del prerrafaelismo inglés. Pero aun allí todo es lo bastante caracterizado por la tensión irresuelta aunque explícita del "acto" como para terminar por pertenecer más al reino de la "ilustración fantástica" que al de la pintura o la plástica.

Las mujeres opulentas, el tono subrayadamente pomposo y lúgubre ("¡Vamos, oh reina, unidos por los labios, / con la gran cabalgata de las fu-

gas, / cuyas enormes yeguas / van abriendo la noche de las tumbas...") y la combinación entre mujeres y grandes felinos sensuales (tigres, leones, panteras), no dejan de hacer pensar en los cuadros de Frank Frazetta, o en las descripciones de Robert Howard en su serie de relatos de Conan. Hay algo de "heroic fantasy" *avant la lettre* en toda esta primera zona, con su estruendosa lujuria masturbatoria y sus altares indefinidos (¡Oh, sufrir como un dios que se estremece / de vergüenza y amor entre las garras / de una pantera virgen y asesina, / por su senil divinidad amada!).

Las otras dos zonas del libro ("Segundo ciclo" y el "Himno de las torres") son comparativamente menos atractivas para una lectura posterior en casi un siglo. La primera decae notablemente en el empleo del lenguaje y de la imagen, recurriendo a repeticiones maníacas de fórmulas (frases introducidas por "y", o por "va la luna", o por "trae el viento") aunque haya momentos de honda sugestión ("Las vacas"), más narrativa que poética. "El himno de las torres" es agobiante en su acumulación de listas de nombres, disparados con la mecánica de un homenaje no sentido, y con el carácter heteróclito de una colección de fascículos semanales: músicos clásicos, ciudades, imperios, ruinas, exploradores, o "sabios que hacen libros": "Darwin y Claudio Bernard, Crookes y el profesor Roentgen, Pasteur, Edison, Ernesto Hello y Nietzsche, Karl Marx y Fabre d'Olivet, Eliphaz Lévi, Champollion, Augusto Comte, Maury, Vogt y Ralph Waldo Emerson". Perdido por perdido, nos quedamos con el fantástico Conan cordobés del primer ciclo.

Elvio E. Gandolfo

Para pensar que la Historia es asimilable a la Física (para pensar que ambas disciplinas soportan igualmente el vago mote: "Ciencia"), puede adoptarse un gambito. La versión clásica de este lance consta de dos etapas; primero se hace de la predicción de fenómenos, la característica definitiva de las Ciencias —vaya otra vaguedad— "duras", y luego se afirma que la Historia asume como labor un sucedáneo respetable de las predicciones, la retrodicción. Las leyes de la Historia explican los hechos del pasado porque nos permiten "retrodecirlos", y son esos

mismos hechos los que nos autorizan, por generalización, a inferir aquellas leyes. No se engaña quien percibe aquí cierta circularidad.

Yo ignoro si alguna vez se intentó extender ese gambito a la Historia de la Literatura, pero sospecho que tal extensión estaría condenada al más estuendoso de los fracasos. Mi suspicacia no se debe a que la Historia de la Literatura necesita explicar la "importancia" que tuvieron libros como *Nacha Regules*; una proposición que bien podría fungir de "ley histórica" es que el mal gusto de las generaciones pasadas refleja el mal gusto de las actuales: hoy en día es "importante" *No habrá más penas ni olvido*. Mi suspicacia reposa, más bien, sobre el hecho de que una Historia de la Literatura así concebida sería incapaz de explicar el tipo distinto de "importancia" que poseen algunos textos y autores del pasado. Se trata de textos (y especialmente de autores) que me gustaría llamar "bicéfalos". Que un autor o un texto presente esta característica significa que, por un lado, fue "importante" (históricamente hablando), pero también que es *ahora* importante (desde un punto de vista estético). Una aclaración: esta caprichosa categoría debe relativizarse a un sistema cambiante de valoraciones, pero su grado de objetividad se incrementa en proporción inversa al decremento de la cantidad de valoraciones tomadas como básicas; Ovidio (para la Literatura Occidental) es bien distinto de Lugones (para este precioso momento de la Literatura Argentina).

Lugones es un autor bicéfalo. La primera cabeza que nos presenta, aquella por la que quisieramos decapitarlo, es la del tedio, el patriotismo y la antigüalla de los manuales escolares. Una cabeza que nos gustaría regalar, convenientemente separada de su tronco, a las maestras normales para que la exhiban durante cada efemérides.

Cortarle la primera cabeza, sin embargo, es una decisión médica: hay que evitar que la gangrena se extienda a la segunda, que es la de un Lugones pasible de ser utilizado, refractario a la mera exhibición ritual. (La utilización a que me refiero es, desde ya, la única posible en el arte. Usar la Literatura para producir más Literatura).

¿Por qué es utilizable Lugones en "este preciso momento"?

Las montañas del oro (1897) y *Los crepúsculos del jardín* (1905) permiten contestar esta pregunta y aclarar con mayor rigor el carácter "bicéfalo" de su autor. Resulta significativo que sean los dos primeros libros de poemas de los diez que publicó.

Las montañas del oro es un texto, a decir verdad, pésimo; tengo incluso la sospecha de que es el libro de Lugones que una mayor cantidad de gente se atrevería a rescatar. A tal punto se ha convertido la rima en un anatema y la "experimentación" en un valor que el único libro de Lugones escaso en la pri-

mera pero que parece abundar en la segunda debe, por fuerza, agrandar al crítico convencido de que la Literatura comienza en 1920. Es más: la indubitable presencia de Nietzsche a lo largo del poemario parece calculada para hacer las delicias del nuevo irracionalismo que viene, como es usual, desde Francia. Un solo rasgo de la "experimentación" lugoniana en *Las montañas del oro* (entre paréntesis; ¿no es curioso que exalten la "experimentación" quienes abjurán de la objetividad?), forma parte del patrimonio utilizable por un escritor actual. Lábaro, esquílono, hiperdulía, cingulo, albayalde, panoplia, euforbio, hialina, ignívoma, fimbria... dan cuenta de una dedicación al vocabulario castellano pocas veces registrada. Dan cuenta, también, de que Lugones sabía que los buenos poemas siempre parecen escritos en una lengua extranjera.

Si *Las montañas del oro* es un texto cuya cabeza a decapitar está mucho más desarrollada que la cabeza utilizable, la proporción se invierte en *Crepúsculos del jardín*. En 1905 Lugones ya había asimilado completamente la lección de Rubén Darío, y propone una recuperación de las formas que resulta hoy tan urgente como entonces. Su estro poético —en el sentido veterinario del término: período de celo o ardor sexual de los mamíferos—, va, sin embargo, mucho más allá de lo imaginado por el dulce Rubén. *Crepúsculos del jardín* es casi un libro pornográfico, del que sólo la estolidez académica (o la "Neocursilería" anti-académica, para utilizar el vocablo acuñado por Gerardo Deniz), puede creer que refleja un "Pasatiempo singular / Tal vez, aunque harto inocente, / Como escupir desde un puente / O hacerse crucificar".

Vocabulario, forma, ¿"pasión"? Urge tomar de Lugones lo que muchos han olvidado voluntariamente. Y todo por una Modernidad cuyo anacronismo ya no puede ser más flagrante.

C. E. Feiling

Los crepúsculos del jardín es el segundo libro de poemas de Leopoldo Lugones. Las piezas que lo componen fueron publicadas, en su mayoría, entre 1898 y 1899, lo que le resta veracidad a las acusaciones de plagio a Herrera y Reissig formuladas por Blanco Fombona en el prólogo de la edición francesa de *Los éxtasis de la montaña*, del poeta uruguayo.

Como principales influencias de *Los crepúsculos del jardín* se mencionan los poemas simbolistas de Albert Samain y, en alguna medida, Baudelaire, de quien Lugones, seguramente, heredó el *splin*, según su propia ortografía. No obstante, es válido suponer que Edgar Allan Poe, ya traducido al castellano cuando Lugones empezaba a escribir, también haya estado presente en las cercanías del lugar del crimen.

A quien le parezca exagerado catalogar de criminal el intento de Lugones en *Los crepúsculos del jardín* sólo cabe

invitarlo amablemente a la lectura de esta auténtica antología del mal gusto. Refuerzo mi juicio con algunos ejemplos: en "Conjunción" —uno de los doce sonetos que integran la sección "Los doce gozos"— se lee: "Abrióse con erótica eficacia / Tu enagua de surá, y el viejo banco / Sintió gemir sobre tu activo flanco / El vigor de mi torva aristocracia."; en "Amapola" —uno de los tres sonetos con títulos florales que Lugones, haciendo alarde de ingenio, ubica en la serie "Ramillete"— se leen estos versos que harían las delicias de un urólogo: "Con su saya de viejos brocateles / Iba Clori sabrosa hacia las trillas / Y al verla entre las mieses amarillas / Inflaban sus riñones los donceles." A esta altura, si el lector no está convencido de que Lugones, para lograr la rima, no habría dudado en vincular "apóstata" con "próstata", puede pasar al eterno y prolongado "A tus imperfecciones". En este poema, que menciona explícitamente a Poe en su verso final, se honra la memoria de Florentino Ameghino con los siguientes versos: "Una luna redonda / Que agujereaba la noche y la fronda" era "Como el pabellón de una trompeta / Embocada detrás del horizonte / Por un cuaternario atleta / Al acecho del gliptodonte."; y más adelante, en el mismo poema, Lugones señala a propósito de un calambre que parece tener "el yo lírico" —como se dice— que está "Bidolor de ambas piernas"; y todavía más adelante —porque el poema es interminable— alaba de su amada "la rosada miel de tus encías".

¿Por qué Lugones recurre a imágenes tan groseras? Probablemente porque las imágenes le importan menos que mostrar su virtuosismo en el manejo de la rima, y por ella está dispuesto a sacrificar el sentido y el gusto. Lo que dicen los poemas de *Los crepúsculos del jardín* casi no interesa, es apenas una excusa para una complicada formalización. Como ejemplo, véanse los sonetos de "Los doce gozos"; cada uno presenta un esquema de rimas diferentes del anterior. ¿Creyó acaso Lugones que la rima es sentido en sí misma? Hoy diríamos que confió más en la *textura* que en el *volumen*.

Los crepúsculos del jardín suscriben lo más trivial de la retórica simbolista. ¿Para qué adoptó Lugones los tópicos del cisne, el jardín y las princesas? ¿Para pensarse moderno? No sé ni me importa saberlo. Advierto sí que la intención retórica elimina toda sombra de carnalidad y hace de los personajes figuras de cartón. El cartón, se sabe, soporta muy mal el paso del tiempo.

Puede que Lugones haya escrito su libro como una bravata, una forma de demostrarle a la provincia de la lengua castellana su habilidad musical y sus pretensiones de innovador. Quizás lo principal de la renovación castellana ya fuera patrimonio de Rubén Darío. Quizás *Los crepúsculos del jardín* sea apenas una marca en la historia literaria argentina —que no debe confundirse con la his-

toria de la literatura—, patrimonio de becarios a la búsqueda de gloria.

No faltarán tarados que lo elogien.

Jorge Fondebrider

Lunario sentimental (1909)

Se supone que hacia 1908, a través de una famosa antología de poesía simbolista francesa, T. S. Eliot descubrió a Jules Laforgue, de quien —también se supone— aprendió la técnica del monólogo dramático como posible elemento estructural de la poesía contemporánea. Ezra Pound, quien atribuyó la paternidad de esta técnica al inglés Robert Browning, reivindicó a Laforgue como maestro supremo de la ironía. Varios años antes del descubrimiento de Eliot y de la afirmación de Pound, Leopoldo Lugones encontró en la poesía de Laforgue otra veta: el verso libre. En el prólogo de su *Lunario sentimental* Lugones escribe que el verso libre "atiende principalmente al conjunto armónico de la estrofa subordinándole el ritmo de cada miembro, y pretendiendo que así resulta más variada". Pero Lugones es dogmático y dos minutos después de proclamar la libertad del verso —libertad que Laforgue, dicho sea de paso, aprendió de Walt Whitman, a quien tradujo al francés— vuelve a encadenarlo al proclamar que la rima "es el elemento esencial del verso moderno", lo cual ya en 1909 suena antiguo. No obstante, es necesario reconocer que *Lunario sentimental* presenta, respecto de la mayoría de los libros publicados en ese año en castellano, la novedad de ofrecer una asombrosa variedad métrica.

De *L'imitation de Notre-Dame la Lune selon Jules Laforgue*, texto publicado en 1885, Lugones obtiene algo más. Como Laforgue, el cordobés busca ser original. Para ello declara que "el verso vive de la metáfora", lo cual lo lleva a una desenfrenada carrera en búsqueda de imágenes que sorprendan. Borges anota que "*Lugones presenta una de las mayores colecciones de metáforas de la literatura española. Es innegable que estas metáforas son originales y, a veces, muy hermosas; su desventaja es ser tan visibles que obstruyen lo que deberían expresar; la estructura verbal es más evidente que la escena o la emoción que describen.*" El riesgo de la excesiva formalización, rutina que Lugones cumple libro a libro, nos permite pensar que: 1) le importa más llamar la atención y demostrar lo que él interpreta como virtuosismo que decir algo con belleza y sencillez, y 2) carece de sentido crítico que le permita establecer matices en un mismo poema. Sé que ambas afirmaciones pueden provocar rasgaduras en el vestido de los fieles, sobre todo porque existe un cierto consenso en considerar a *Lunario sentimental* como el mejor libro de Lugones. No obstante, creo que la música debe alternar sonido y silencio y que la pintura le debe mucho a las variaciones de la luz. Lugones, en general, es desmedido y su acumulación barroca (el adjeti-

vo es de Borges) termina encastrando todo.

Lunario sentimental alterna verso y prosa: hay poemas, hay cuentos y hay fragmentos dramáticos, agrupados bajo el título común de "Teatro quimérico". La unidad del libro está dada por el motivo —la luna—, que también proviene de Laforgue, aunque es claro que la luna es patrimonio de todos los poetas. Sin embargo, Lugones adopta un tono entre nostálgico y cosmopolita ya presente en Laforgue. La ironía de este último se transforma en rasgos de humor en Lugones, que por primera vez se afloja un poco la corbata y se distiende al punto de permitirse numerosas referencias locales, algunas felices.

Concluyo citando a Borges una vez más: "*Lugones iguala y tal vez supera a Laforgue en el número y en la variedad de artificios verbales, pero estos artificios, que en Laforgue como en Byron, sirven para traducir una individualidad y corresponden, o parecen corresponder, a una idiosincrasia, en Lugones son meras habilidades, son deliberados juegos retóricos y no trascienden el plano literario.*" Tal vez *Lunario sentimental* sea una referencia obligada en nuestra dilatada historia literaria argentina; tal vez lo que Lugones encontró en Laforgue haya permitido el advenimiento posterior de nuevos poetas que dijeron mejor que Lugones. Me inclino a pensar que los recursos que Eliot encontró en el poeta francés son de mayor actualidad y están menos sujetos a los vaivenes de las modas retóricas. Creo, finalmente, que es absurdo considerar a la poesía sólo en términos locales. Lugones es un muy hábil malabarista. A mí el circo no me divierte ni me emociona.

Jorge Fondebrider

Leer el *Lunario sentimental* de Leopoldo Lugones semeja bastante hojear una revista de modas. Es fácil y sumamente agradable, dejarse arrastrar con la amabilidad de la rima por las cambiantes estrofas dedicadas a la frivolidad de la vida en el interior de las alcobas, lugar secreto en el que la luna se cuele a través de las ventanas. Una búsqueda composición de figurín ha guiado sabiamente y gratamente a Lugones que, con acierto, la combina con la artificiosidad de las máscaras, las colombinas, los arlequines y la imaginería de las hadas.

En un arabesco doble que mitifica lo ya mitificado, Lugones —escribiendo contra el romanticismo— va creando una suerte de supra-romanticismo, más maniático y barroco, capaz de mantenerlo inmerso y distante al mismo tiempo, de su sensibilidad. Y aunque el libro celebre a la luna, esa celebración se vuelve un conjunto de guiños entre picarescos y trágicos a las ceremonias y los ritos que la literatura se sintió compelida a practicar con desiguales resultados a lo largo de la historia.

El libro es como un despliegue de la "familia de palabras" que se puede armar a partir de luna y es un compendio de cientos de familias de palabras que rehuyen sin embargo toda la

tadidos lunares, es el "mal de luna" el que concentra los significados y que a la vez paródico y misterioso se vuelve el objeto de los poemas. Un juego hábil y seductor, entre la burla y la seriedad, entre el creer y el no creer, arma las secciones de *Lunario sentimental* de las cuales "Lunas" se lleva el trofeo.

Juguetón y chocarrero, Lugones sobrevuela una zona de pura quietud y gesto contenido para demostrar una vez más que la poesía puede ser el puro placer de escribirla y leerla. No se equivoca Lugones al pensarlo y al no ignorar que también la poesía puede ser otra cosa.

Exposición de metros y rimas, el *Lunario sentimental* tiene una búsqueda previa que lo ha llevado a Lugones a recorrer casi todas las tradiciones poéticas. Teniendo que inventar la poesía argentina contemporánea, Lugones ha inventado un lenguaje para esa poesía que deslocaliza sus textos y los coloca al borde de una lengua inexistente, más allá de la cual se encuentran todas las otras lenguas. Es de celebrar el carácter celebratorio del *Lunario sentimental* y esperar las nuevas formas que surjan después de tanto reciclar las viejas.

Graciela Montaldo

Odas seculares (1910)

Este libro de Lugones, se sabe, ha sido escrito por encargo. En la fecha del centenario, el escritor oficial se ha dispuesto —como Virgilio— a colaborar con el Estado en la constitución de sus mitos y ofrecer su escritura como sostén ideológico-estético de un sistema. Casi risibles hoy, a fuerza de ingenuas, las *Odas seculares* defienden a ultranza el programa de la generación del '80: exportación-inmigración-nación insisten en una sílaba cuyo sobrepeno material parodió Gironde veinte años después con su *Espantapájaros*.

Lugones elige, en cambio, el tono elegíaco y describe materias primas y tipos sociales ligados por el respeto a una trilogía que bien conocemos: tradición, familia y propiedad. El procedimiento utilizado, típico de una cultura armada con restos y desechos, es el de la mezcla: el modelo bucólico clásico, las estampas campesinas a la Millet junto a la tradición gauchesca y el tallado neoclásico de los próceres.

Y los lectores, perdidos en el farrago de esta propaganda estatal, nos fugamos por aquellos restos de escritura que escapan al programa. Allí donde deslumbran ciertos destellos, ciertas imágenes sorprendentes que deslizan un sesgo voluptuo: el de una mirada microscópica puesta sobre la "naturalidad" y los objetos.

Allí se re-programa otra versión de la escritura lugoniana y se diseña un sistema de lectura diferente del propuesto a voces por el texto.

Porque en Lugones hay un poeta a pesar de todo. Y si cumplimos con la parábola que traza "Kafka y sus precursores" es cierto que junto a lo peor de Borges (el elogio del coraje viril y las epopeyas militares, la rima machacona y el esfuerzo programático estético), nalla-

mos, por ejemplo, un uso del adjetivo metonímico que sin más caracterizaríamos como hallazgo borgeano.

Pero también resuenan en Lugones otros ecos más felices que los de Borges en la poesía argentina: inesperadamente leemos versos que recuerdan el regodeo sinuoso del trazo de Perlongher, armado en el fruto de muselinas, sedas y muaré: un brillo de sonidos que se fugan uno en el otro y a la vez se vuelven cuerpo ofrecido a los múltiples susurros del tacto. En esa opacidad barroca que conjuga ausencia y pura sonoridad palpable encontramos el murmullo de otra voz conocida. El encuadre rígido de la estrofa lugoniana se abre y por las orillas se expande el despliegue de asombro puntilloso que suscitan las sutilezas campestres de Carrera. Se despliega entonces una mirada obsesiva que miniaturiza la luz del campo y la hace fuga centelleante en la escritura: la "naturalidad" se desvela y pone el cuerpo en la palabra a un tiempo llama y encendido humo misterioso: "sombrias quemaduras de oro rosa".

Perlongher y Carrera son convocados así por la letra de Lugones cada vez que perdemos el centro del poema y podemos leer desde ciertas huellas otra voz diferente de la que proclaman las *Odas seculares*.

Delfina Muschietti

Para quien suponga —no sin carecer de razón— que la Poesía constituye una derivación natural de la inspiración, estas *Odas seculares* de Leopoldo Lugones inducirán a sospechar que también puede ser una manifestación de la voluntad. La gente en general tiene voluntad para trabajar, para procrear, para proteger a su familia, etc.; unos pocos, sin duda, para escribir poemas. Pero estos pocos —especialmente en ciudades cosmopolitas como Buenos Aires— son sin embargo demasiado: ¿quién no percibe la multiplicación pública y secreta de poemarios hogareños, libertarios, históricos, eróticos, criollos, dramáticos, románticos y épicos? ¿Quién? Así, mucha gente escribe poemas que resultan malos; los habitantes viven rodeados de malos poemas, lo cual si por fortuna no constituye una amenaza, de todos modos resulta opresivo y desconsolador: los pésimos poemas que hoy escribe un autor nos representarán a todos mañana. El oprobio será para el escritor, pero para nosotros la desdicha de haber contribuido aunque más no sea con nuestra presencia al surgimiento de la voluntad de escribirlo.

¿Por qué tenemos que soporitar un ladrillo como estas *Odas seculares*? ¿Por qué? La indignación de los lectores no retrocede frente al emprendimiento jubilatorio de Lugones. ¿Cantar a la Argentina con motivo del centenario de mayo? Sea. ¡Pero es un poema malo!, ¡es un poema nacionalista! Estas *Odas* parecen proclamas. Lugones no sugiere —como debería hacerlo la verdadera poesía— sino que sentencia. Y sabemos que la poesía performativa no tiene otra posibilidad que ser mala. Lo mismo sucede con los aforismos, en los cuales el pensamiento o la utopía hace de la denotación un efecto ri-

dículo y de la connotación una aspiración imposible. Quizá habría que preguntarse si acaso la poesía no es inevitablemente aforística, y en tanto tal, lastimosamente pragmática; y no es sencilla la respuesta. Quizá un poema sea más bello cuanto más se aleje de la moral del aforismo.

De los tantos con quienes he conversado, a muy pocos les caben dudas de que *Odas seculares* es un poemario malo. Valga este dato como comprobación. Sin embargo, una cantidad apreciable de personas dice "Lugones se equivocó". Debemos contestar que en el arte no hay error; puede equivocarse una nutria, un calculista, un peatón o un artesano, pero no un poeta para quien no existen pautas absolutas que obedecer más allá de las formales. No hay error posible: un poema malo es un poema malo, y uno bueno, bueno. El error está en haberlo mandado a lo de Moen.

Sergio Chejfec

El libro fiel (1912)

El libro fiel es hoy un libro ya imposible de leer. Sus textos pertenecen a un género anquilosado: el "poema de amor" decimonónico que languidecía a principios de siglo. Un género que Alfonsina trituro y devastó en todos sus estereotipos. Nada queda ya de la amada ruborosa y palpitante de "dolor exquisito", y de su reverso, declarado sin disimulo en *El libro fiel* en algunos versos que no pueden leerse hoy sin escándalo: "A mí te acoges mimosa, / Con la ternura infinita / De ser solo una cosita / Pequeñita y deliciosa."

Este "poema de amor" no puede escribirse ya sino desde la parodia o el robo de determinados ritmos ("*Donde el rumor del raso en que te ahuecas*") que circulan en nuevos contextos y se vuelven otros. Más allá, *El libro fiel* se diluye en pura anécdota, mero dato histórico para quienes rastreamos determinadas posturas o gestos en la poesía argentina. Hablo, por ejemplo, de la figura del cuerpo que, poco a poco, y a partir de las vanguardias en especial, captura el lugar desde donde se habla en la poesía contemporánea.

En este sentido, los poemas de *El libro fiel* registran el mismo movimiento que los textos de Alfonsina (a quien Lugones despreciaba con fervor): la presencia de la palabra alma allí donde el cuerpo aparece tachado, desplazado: "Sentí en el beso estremecerse tu alma / Al borde del abismo de la dicha." Procedimiento elusivo y una materialidad negada que insiste en reaparecer en las obsesivas figuras de la palpación y la deliciosa tortura: una relación con el propio cuerpo y con el otro que sólo puede pasar por operaciones clandestinas y de auto-castigo. Se niega y se vela aquello que, a pesar de todo prolifera y reaparece sordinado en el espacio que rodea a los amantes: así desborda hacia el paisaje y hacia la noche lo que no puede ser dicho en la figura del hombre y de la mujer (amurallada además en el lugar de "epos") "*La nocturna / (Sigue en pag. 22)*"

(Viene de pág. 21)
palpitación del jardín"; "La noche/ Como si fuera/ El blanco cuerpo del silencio".

Temblor y blancura son atributos indudables de esta amada-esposa lugoniana, cuyo cuerpo aparece fugado tras los velos del pudor y la docilidad: allí (en ese lugar que impide a la mujer mirar al otro), su amante puede convertirla en puro objeto de contemplación y apropiación exasperada.

Delfina Muschietti

El libro *fiel* aparece en 1912 y en París, donde Lugones reside por entonces junto a su familia. Tiene 38 años y, como apunta creo que Borges, se jacta de ser el marido más fiel de Buenos Aires. De ahí el título y la aparatosa dedicatoria: *Tibi unicae sponsae turturae meae unicissimae*. Preferir el latín y ese superlativo a un simple e íntimo "A tí, Juana Gonzalez" nos da la pauta, desde la página inicial, de algo tan característico en este libro como en todos los demás: lo artificioso del arte de Lugones. Más tarde, entre 1926 y 1932, omitiendo el objeto de su jactancia, Lugones tendrá un amante, Emilia Santiago Cadellago, a la que dedicará un centenar de poemas y epístolas secretas que recién conoceremos en 1984, editados como *Cancionero de Aglaura*: especie de "libro infiel" donde él adoptará el anagramático y medieval nombre Osolón de Ploguel y ella será la mitológica semidivina Aglaura. En ambos casos, tanto al cantar al amor conyugal como a un amor subrepticio, Lugones se remonta, por sobre lo real y cercano, hasta el Ideal.

"Si quisiéramos resumir en pocas palabras *El libro fiel* — escribe César Fernández Moreno—, lo llamaríamos 'el amor en la rima', advirtiendo que la rima se nota mucho más que el amor." En efecto, las sílabas terminales de los versos de cada poema sin excepción, riman entre sí. En cuanto al tema, tres son las herencias que acusa Lugones: la de Dante, Poe y Verlaine, adoptando un tono trascendente, atormentado e irónico según cuál de ellas predomine en la composición.

El amor como "flechazo" de un dios; las correspondencias entre anatomía femenina y paisaje; el padecimiento de amor; tiempo y espacio enemigos del amor (relojes y distancias son mal vistos); ella como entidad transindividual (en la *terza rima* de "Oda al amor" hay esta suave estrofa: "Si con tal plenitud tu vida es bella, / es porque ella está en todo lo que amas, / y porque todo se embellece en ella"); la muerte de amor; el amor, constante más allá de la muerte; etc. Estos lugares comunes y muchos más, aislados o juntos, por lo general sirven a Lugones para rellenar estructuras versiculares vacías y para solazarse, diría Fernández Moreno, en la rima; pero también le sirven, de vez en cuando, para convidarnos con hallazgos *stilnovistas* como "Te murmuré, besándote en la frente, / esas palabras del lenguaje eterno / que hacen cerrar los ojos dulcemente". Hallazgos como ese, que casi nunca constituyen un poema entero, obligan a todo comentarista a balancear el peso de los

artificios rimados con la levedad indestructible del dulce estilo.

D. G. Helder

El libro de los paisajes (1917)

Trescientas setenta cuartetas, veinticuatro tercetos, siete pareados y ocho estrofas más de distinta composición, lo que hace un total de 1670 versos —naturalmente escandidos y rimados— integran *El libro de los paisajes*. Lugones no sólo manifiesta aquí su capacidad de trabajo ilimitada sino también su facultad de "cantar" a cualquier cosa, abordar cualquier tema, incluso desde distintos puntos de vista, hasta agotarlo y agotarnos. No extraña, por eso, su propensión a las fastidiosas "series", enemigas de la espontaneidad del poeta, las horas del día, los fenómenos meteorológicos, las diversas especies de aves (apenas 34!), los puntos cardinales... El aburrimiento, las dudas sobre la autenticidad, el fastidio que producen los rípicos acumulados a lo largo de los 1670 versos, el incesante empleo del lenguaje figurado ("la seda azul del sueño", "la gota dorada de aquel trino", "los ojos del silencio"), lo anacrónico que nos resultan sentimientos tales como la ternura y la bondad, etc., son contrapesados de vez en cuando por la complejidad bien resuelta de una comparación o un concepto, ante lo cual no cabe sino admirar la habilidad casi deportiva para desenvolverse con displicencia en espacios reducidos: "Y en lento ascenso el sol, como un sangriento / bostezo de león, las sombras traga"; o bien este otro ejemplo: "La luna te desampara / y hunde en el confin remoto / su punta de huevo roto / que vierte en el mar su clara". Pero incluso este tipo de virtuosismo, paradójicamente, la más de las veces aleja tanto al lector de la emoción estética específica de la poesía como todo el resto. Lugones parece acercarse a las cosas preguntándose, no qué significan, sino a qué se parecen, con qué son comparables; es cierto, el valor de la metáfora en poesía no es poco, pero el juicio que Lugones se formó de ella, "la analogía pintoresca de las cosas entre sí", está cuando menos siglo atrás, o sea: es presimbolista. El loro, la urraca, el hornero y las demás especies no son, por lo dicho, significativas ni son símbolos de nada; son apenas materia prima discriminada para los "moldecitos de budín", como dijo Güiraldes, de la prosodia. Pero como en todo libro de Lugones, en este hay cosas rescatables: algunas comparaciones, alguna animación de lo inanimado (aquella de los sauces que, bajo el chubasco, "huyen en derrota"), 4 o 5 poemas breves enteros que escapan total o parcialmente a estas características, un puñado de estrofas y versos aislados —líneas que se oponen—, con suave brillo, al peso agobiante y gris del resto.

D. G. Helder

mejores; podría replicarse que, si queremos conocerlo de veras, conviene interrogar las menos felices, pues en ellas —precisamente en lo injustificable, en lo imperdonable— está más el autor que en aquellas otras que nadie vacilaría en firmar. En *El libro de los paisajes* (cuyo generoso título anuncia una variedad local, didáctica y pintoresca de los *Paysages Tristes* de Paul Verlaine) no faltan las virtudes, pero lo cierto es que las lacras son más notorias y características de Leopoldo Lugones.

La experiencia inicial es del todo ingrata. Verificamos con horror que un poema se llama "Pajaritos de invierno", otro "La violeta solitaria", otro "Delicia otoñal", otro "El hermoso día". Leemos esta cuarteta: "Sentimental, el asno / rebuzna su morriña, / y ayer, como una niña, / floreció ya el durazno". Descubrimos luego, en dos o tres sonetos, que a un verso terminado en azul rima uno terminado en tul y que lo mismo ocurre, necesariamente, con cielo y vuelo. Damos, por último, con una serie alada: "El pirincho", "La cotorra", "El federal", "El carpintero", "Los tordos", "El llora sangre", "El jilguero", "La tijerita", "El boyero", "La golondrina", "La urraca", "El pito-Juan", "La curruca", "La cachilla", "El loro", "La monjita", "El zorzal", "La garza", "El tero", "El ataja-caminos", "La lechuza", "El aaracacú", "Los captaros", "La torcaz", "El cachalote", "La perdiz", "El halcón", "La tórtola montaraz", "El picaflor", "El hornero".

Como contaba Borges que le pasó con el *Rosario de sonetos líricos* de Unamuno, sentimos la vasta incomodidad del hombre que sorprende, sin querer, un secreto ridículo en una persona que aprecia. Sin mayor esperanza, iniciamos una lectura metódica. Gradualmente, los rasgos se organizan, se atenúan y confirman "para dar al mundo (lo digo con palabras de Shakespeare que cita Borges) la certidumbre de un hombre". Comprendo, finalmente, que *El libro de los paisajes*, lo mismo que Lugones, es susceptible de muchas definiciones, todas insuficientes, pero todas de algún modo veraces. Podemos afirmar que la factura de esos versos es romántica, a condición de no pensar en Hölderlin y sí, en cambio, en Rafael Obligado. Podemos afirmar que es simbolista, siempre que este curioso adjetivo no evoque el albatros de Baudelaire, sino algún pajarito de Guillermo Enrique Hudson. Podemos afirmar que es modernista, si al mismo tiempo olvidamos a Rubén Darío y al propio Lugones, autor de *Lunario sentimental*.

Pienso que Lugones gozaba (¿o adolecía?) de la fama de ser el primer escritor de la República. Unos decían que era lícita aquella celebridad, otros que era absurda; nadie, sin embargo, hubiera podido objetar que resultaba poco estimulante. A ningún escritor puede convenirle jamás una reputación de esa clase; puede consolarlo, quizá, lo que es muy distinto. El concepto de perfección es negativo: no lo define la presencia de virtudes, sino la omisión de errores. De este mal padece *El libro de los paisajes*. Las estaciones, las aves, los crepúsculos prodigan alejandrinos, endecasílabos, y otras formas de versificación por completo carente de belleza.

Los poemas breves, Fastidio y desconfianza se desplazan entonces hacia la acumulación: por qué tantos poemas, por qué si muchos son malos. Dicho de otra manera, por qué la sensación de poeticidad se pierde o huye de un libro tan largo como *Las horas doradas*. Quizás porque Lugones no depuró lo suficiente y el esquema retórico de su poesía se torna vulgarmente obvio. Quizás porque estamos subyugados por la pedantería del programático "Leer el detalle", o porque cada día estamos más impacientes por hallar, sin pérdida de tiempo, las "pizcas de gloria", las perlas en "La tempestad". La brevedad hace más fácil el trabajo, pero no garantiza que las pizcas halladas sean verdaderamente gloriosas.

Ricardo Ibarlucea

Las horas doradas (1922)

Este libro de Lugones es un libro largo, aunque no tan largo como el *Lunario sentimental*. Habitualmente los libros de poesía argentina son breves. Dicha brevedad se adjudica maliciosamente, en algunas ocasiones, al limitado genio del autor, que debió esforzarse por llegar a reunir un número respetable de poemas; en otras ocasiones, y con un tono más serio, se explica la brevedad como un trabajo de depuración efectuado por el poeta. Ahora bien, todo esto para la brevedad, pero qué ocurre con un poeta que publica libros largos, uno tras otro, en pocos años, por qué se tiene desconfianza y fastidio ante la extensión. Trataremos mientras comentamos el libro de dar una respuesta.

Las horas doradas da cabida a un número amplio de poemas agrupados en series. Las series tienen un vínculo muy fuerte entre sí y están lejos de ser una antología, es decir una reunión azarosa y descentrada. El vínculo entre las series se explicita desde el primer poema, "El dorador": "Así forma la vida su tesoro; / Que así las penas como los placeres, / En cada hora te den su gota de oro. / Pero el buen dorador tú mismo lo eres". El "dorador" debe hallar en cada hora, en cada cosa, la gota de oro (una alquimia); debe recuperar de las horas pasadas, dolorosas o felices, una esencia muy frágil. Las horas pueden transcurrir y tal vez el "dorador" no halle la esencia secreta, que en rigor podría pensarse como una educación sentimental, el equilibrio sentimental necesario para no sucumbir una vez terminada la dicha o la pena. El afán educativo del dorador de horas le permite ver todo con una mirada que busca la verdad de las cosas, la posibilidad de comunión del que mira con lo mirado, del que vive con lo vivido, por ejemplo en la serie "Romanzas del buen invierno" el poema X "La chimenea": "En la llama pasajera / Dura la meditación.", o el poema XIII de la misma serie "La ofrenda de los perfumes": "Mi alma y el leño al arder / Exhalan su aroma agreste". Las series reúnen, en su mayoría, alrededor de veinte poemas, los poemas incluidos son breves, rimados y medidos. El fastidio y la desconfianza de que hablamos al principio parecen no tener relación con el largo de los poemas, ya que el

tema son breves. Fastidio y desconfianza se desplazan entonces hacia la acumulación: por qué tantos poemas, por qué si muchos son malos. Dicho de otra manera, por qué la sensación de poeticidad se pierde o huye de un libro tan largo como *Las horas doradas*. Quizás porque Lugones no depuró lo suficiente y el esquema retórico de su poesía se torna vulgarmente obvio. Quizás porque estamos subyugados por la pedantería del programático "Leer el detalle", o porque cada día estamos más impacientes por hallar, sin pérdida de tiempo, las "pizcas de gloria", las perlas en "La tempestad". La brevedad hace más fácil el trabajo, pero no garantiza que las pizcas halladas sean verdaderamente gloriosas.

Fernando Tolosa

Sospecho que *Las horas doradas* es un libro felizmente tardío, que demoró mucho tiempo en ser escrito y que, ya en el momento de su publicación, posea la belleza de un anacronismo. Como sabemos, hacia 1922 el modernismo era sólo una nostalgia que habitaba en España. En América, su desarrollo había atravesado al menos dos momentos: uno de apogeo de las influencias parnasianas y simbolistas, que oscilaba entre el ideal escultórico de Gautier y la *musique avant toute chose* de Verlaine; otro que yo caracterizaría como de redescubrimiento de los poderes verbales de nuestra lengua.

Quiero decir con esto que, aunque en el centro de sus preocupaciones estuviese la música del verso, el modernismo inaugura para el idioma castellano el diálogo entre poesía y prosa, dando cabida al lenguaje hablado, al vocablo técnico, la expresión en inglés o francés y, en fin, a todo lo que constituye el habla urbana. Así, por primera vez desde el Siglo de oro español, aparece en nuestra poesía el humor, el monólogo, la pirotecnia verbal, la conversación y el collage. Su renovación es análoga a la que en otras lenguas producen Eliot y Pound, Mallarmé y Apollinaire.

Inventación y descubrimiento, el modernismo creó metros, resucitó otros que habían sido olvidados en España, adoptó muchos del francés, el inglés y el alemán. Como siempre, Darío es el primero. El verdadero maestro, sin embargo, es Leopoldo Lugones, uno de los más grandes poetas de nuestra lengua (o quizá habría que decir: uno de nuestros más grandes escritores). En 1909 publicó *Lunario sentimental*; es Laforgue, pero desmesurado, irónico y, alguna vez, atroz. En él la naturaleza se ha vuelto sortilegio de la cultura: la pampa es un mantel arrugado entrando por la ventana; el lote baldío una cuenca lunar; la tarde un tigre que muere como el sol eterno.

Yo afirmo (y lo estoy diciendo con palabras de Borges) que toda la obra de los poetas de Martín Fierro y Proa está prefigurada en ese libro inverosímil. Examine el incrédulo lector el *Lunario sentimental*, cojeje después los veinte poemas para ser leídos en el tranvía, *Fervor Buenos Aires* o *Alcándara* y no percibirá transición de un libro a otro. Descu-

brirá los mismos hábitos literarios, los mismos procedimientos poéticos, la misma sintaxis. Se trata de libros esencialmente contemporáneos, aunque una mera diferencia de tiempo lo quiere desmentir; otro tanto podría decirse de todo lo que se escribió desde entonces hasta nuestros días, pero las excusas serían menos heroicas.

Hablar de la poesía de Lugones es hablar de toda la poesía argentina (del mismo modo que hacerlo de sus contradictorias pasiones es también hacerlo de las nuestras). Con los años, ignorar su obra o despreciarla se ha convertido en la forma más eficaz de protegernos de ella. A menudo, se le reprocha a Lugones haber buscado correspondencias entre músicas y colores, ritmos e ideas, sensaciones y realidades invisibles. Cuando oigo esas críticas, siento que se está cuestionando en su persona el oficio mismo de poeta. Que su retórica muchas veces sea un obstáculo, que su concepto de metáfora como "analogía pintoresca" resulte insuficiente, que su idea de la música se reduzca al uso melodioso de la rima, todo eso es por lo menos discutible y, francamente, dice más de nuestras propias limitaciones como poetas que de las de Lugones.

Al comienzo de esta reseña, dije que *Las horas doradas*, en el momento de su publicación, ya era un libro anacrónico. Es que se trata, en mi opinión, de los poemas de un antepasado de Lugones, de un precursor que es, paradójicamente, el mismo Lugones autor de *Lunario sentimental*. Puedo imaginar (y estos versos me lo piden) a un poeta que concibe, laboriosamente y a lo largo de toda una vida, la obra de su propio maestro, aquella de cuya belleza debió defenderse porque tenía la obligación de ser otro. Debo imaginar (y estos versos me lo exigen) a un hombre que, en una etapa decisiva de su vida, acepta la zozobra, la suma incomodidad y el leve remordimiento de una traición perdurable.

No es inverosímil que los exégetas de un porvenir lejano atribuyan la obra poética de Lugones a seis hombres distintos: el autor de *Los crepúsculos del jardín*, el de *Lunario sentimental*, el de las *Odas seculares*, el del *Libro de los paisajes*, el de los *Poemas solariegos* y el de los *Romances del Río Seco*. Quien escribió *Las horas doradas* fue todos y ninguno; fue el poeta que nunca pudo ser. No digo más; cito estos versos memorables que están casi al principio: "Amor que en una soledad de perla / veló el misterio de su aristocracia."

Ricardo Ibarlucea.

Romancero (1924)

El libro se inicia con un prefacio escrito en verso y con rima, intentando una invocación al lector, una llamada a que lea en las historias referidas por el poeta su propia historia amorosa. Todo el libro no hará más que hablar del amor con conceptos y rimas muy reiterados, sin embargo la reiteración favorece, a veces, un elemento narrativo fuerte, por ejemplo en el poema "El rey de Persia"; pero lo favorece en de-

trimento de los conceptos, tenemos un único concepto del amor: el amor se hace perfecto en tanto llena de desgracia y conduce a la muerte. Que haya este solo concepto nos llama la atención porque empobrece la posibilidad de imágenes y da un aspecto árido a la lectura; en definitiva se perjudica al poema porque no existen los contrastes ni las variantes, y la vida de un poema así resulta muy aburrida. En otras palabras, el concepto y la rima condicionan a la imagen unilateralmente, la imagen es, en estos poemas, la última en llegar, es como una invitada de compromiso y siempre la misma. En algún momento el lector puede creer que las particularidades descriptas son formalidades del género romance, sobre todo si lee una parte del poema "Martirio": "Me dicen que es delirio / Que labro mi mala suerte. / Yo sólo les respondo, / Que la querré hasta la muerte (1)." El (1) envía en el poema a una nota al pie de la página: "(1) Variante: En la situación recíproca, la enamorada puede alabarse con los mismos versos, variando tan sólo... 'Que lo querré hasta la muerte'". Esta nota al pie que coloca Lugones indica esa formalidad del género romance: algo para recitar al ser amado; y da también el indicio de que Lugones creía que sus poemas llegarían a ser populares, al punto de imaginar a una cantidad de lectores cambiando el "la" por el "lo". No obstante esa creencia de Lugones muchos lectores sentirán la diferencia de este libro con *Las montañas del oro*, *Los crepúsculos del jardín* o el *Lunario Sentimental*, muchos lectores probablemente se irriten y digan: "Cosas de bachiller", "¡Venirme a mí con romances!".

Fernando Toloza

Un romance es una composición en versos octosilábicos cuyos pares riman asonantemente y cuyos impares quedan sueltos. Hay quienes — Menéndez Pidal — ven el origen de esta forma en una anterior y en desuso llamada octonario, compuesta por dieciséis sílabas de rima única o monorrima; el quiebre en el hemistiquio debido a la cesura dio estos nuevos versos octosilábicos y rimados en el par. Eso, en general. Porque el romance, en su uso, permitió una ampliación hacia formas diversas: de seis sílabas, llamado también romancillo, de siete, llamado a veces endecha y hasta de once, llamado romance heroico; tal libertad permitió aun romances de metros diversos, conocidos como romances en silva. En cuanto a la rima, también fue sujeta a diversas modificaciones: se permitió la rima única, la rima en los impares en lugar de en los pares y también la rima consonante en lugar de la asonante original.

Lugones, en 1924, escribe un romancero: una colección de romances. Y, abrumadoramente, prefiere las formas originales a las modificadas por el uso: versos de ocho sílabas, rimas asonantes y en el par. Tanta fidelidad se evidencia, también, en un giro imprevisto: llevar a la forma romance a otras formas distintas: el lied alemán, la kasida árabe.

A catorce años de la publica-

ción de las *Odas seculares*, a ocho de la de *El Payador* y en el mismo año de proclamar que para el bien del mundo ha sonado otra vez la hora de la espada, la rigidez en el uso de la forma y la contaminación de esa forma a otras diversas debe verse como inscripta en un proyecto abarcador: el de un nacionalismo que se apoya en una tradición hispánica, que recibe de ésta otras orientales (persas, árabes) que se enmarca a su vez en las doctrinas del romanticismo alemán. Si no es sorprendente en Lugones un proyecto de la naturaleza, lo es en cambio su resolución: porque por cierto es de lamentar tanta rigidez y tanto anacronismo en quien ayer nomás se permitía las lujosas audacias del *Lunario sentimental*.

De hacernos la ilusión de que estos romances fueron escritos cuatro siglos atrás, sin duda disfrutaríamos de "Gaya ciencia", del trágico "El beso" y hasta del "Romance del rey de Persia", dedicado al emir Amin Arslán, descendiente de los reyes persas. Concediendo como lectores los preceptos del autor, disfrutamos moderadamente de los mejores poemas del libro: "La perfecta", "Tennis", "La muchacha fea", "El lirio negro", "La palmera".

Martín Prieto

Poemas solariegos (1928)

Lugones dedica sus *Poemas solariegos* a sus antepasados: Sandoval rima con general y Lugones primero con varones y luego con naciones. Eso, diría Viñas, en 1928. Después, un libro fatigoso, que apuesta a luchar contra el hastío del lector porque éste, a su vez, apuesta a encontrar en el barro, perlas, y en la piedra gris, esmeraldas. Y, a duras penas, halla. No, seguramente, en la fatal voluntad de emparentar rimas con símiles, sobre todo cuando tal voluntad se vuelve sistema y el sistema sucumbe ante los principios que lo originan; cuando, por ejemplo, Lugones escribe que una moza "es sencilla y fresca como una taza de loza" (p. 15) o que una familia sentada a una mesa puesta con aseado renuevo está "unida y cabal como un huevo" (p. 85). Tampoco cuando escribe sus cansadoras "Estampas rurales" en las que pareciera trastocar el deseo saeriano de "poder decirlo todo" por el mucho menos interesante de escribir acerca de todo: la huerta, la aguadora, el labriego, el dogo, el pavo, la merienda, el buey.

En este barro hay, sin embargo, perlas; y en esta piedra gris, esmeraldas: ambos brillos, blanco uno y verde el otro, tienen que ver con una veta poco explotada en la poesía argentina: el humor. No tal vez el humor incisivo que trabaja sobre el efecto inmediato de la carcajada, sino el más apaciguado que provoca sonrisas mudas y una sensación amortiguada de placer: el de la primera estrofa de "La muerte del manantial", o el del costumbrismo irónico de "El almuerzo" y "El hombre-orquesta y el turco". Y, sobre todo, el de la larga y sentimental serie titulada "Circos romántico" en la

que se destacan dos poemas: "El cartel", donde Lugones rima "circo" con "hirco", nombra la inevitabilidad de esa rima y aprovecha el vocablo "inevitable" para rimarlo a su vez con "el fakir cingalés que traga un sable" (p. 139), y "Gramática parda" donde un payaso gramático de pueblo, con un humor de pueblo, coloca ante personajes típicos de la vida de pueblo, tiempos y modos verbales: "Para la novia, el futuro perfecto", "Para la suegra, el modo imperativo" (p. 144).

Verbal más que dramático, el humor de Lugones brilla por sí pero, además, por contraste con el tedio de la mayoría de los poemas del libro en el que los 402 versos de "Los burritos" pueden presentarse, por calidad y cantidad, como abrumador paradigma.

Martín Prieto

Si hay algo nuevo que este nuevo libro de Lugones revela es su relación con el presente. La categoría temporal y el sujeto irrenunciable quedan atados a los porvenires que le impondrá —satisfecha e histérica— la poesía argentina, pero el carácter provisorio y amnésico de una reseña zozobra siempre entre el ajuste por aproximación y el ajuste por distanciamiento. Una ausencia —la del reseñista prolijo— no puede sino ahondar el misterio, y el silencio —el silencio que media entre este libro y el anterior (¿Romancero?)— nos hace pensar en un fecundo y prolongado armisticio. Por ese sendero incompleto de tiempo, los minutos no llegan nunca a sesenta; la hora fatal, fatalmente, nunca llega.

En *Poemas solariegos* la presencia del presente y la presencia del poeta están conjugadas en la identidad efímera o eterna del poema. Por fugaz y distraída que sea la lectura, el futuro no logra alcanzarlo. Ese presente doble se cifra también en una doble invención: un diurno y reticente sistema de referencias por el cual el sujeto queda expuesto y abolido en una dicción tan perfecta como un epitafio del instante ("En la Villa de María del Río Seco, / Al pie del Cerro del Romero, nació. / Y esto es todo cuanto diré de mí..."), "El canto" y una constancia de los alcances del lenguaje como proporción del modesto servicio que el verbo suministra ("El gerundio implacable del olvido", "Gramática parda").

Si prestamos atención a esta experiencia de y con el lenguaje, los estridores y esmeriles del primer modernismo decantan una perfección última. No hay mal ni bien que vengan por añadidura: la realidad del poema, que tiene el defecto de ser verbal, renuncia al cómputo que ofrece una combinación de opuestos atractivos (tantos versos buenos por tantos malos). El *Los crepúsculos del jardín*, por ejemplo, la contabilidad era un presupuesto inefable, un censo para corregir o limitar la imputación de plagio. En *Poemas solariegos*, el poema es ya un objeto —un ejemplar en el bestiario— cuyo desmenuzamiento comporta el tránsito del crítico episódico al profesional sistemático. Una y otra condición exceden al que esto escribe, asistido por una

impunidad con cierto abolengo.

Tal vez los poetas sean los únicos que puedan mantener la biblioteca en un estado de desorden ideal. Pero en una biblioteca al este de Babel, el que escribe se solaza imaginando estos *Poemas solariegos* al lado de la obra de Tablada y de las *Soledades* de Góngora.

Luis Chitarroni

Romances del Río Seco (1938)

El discípulo de Samain y de Hugo, el paciente pastor ecológico de rimas raras como gemas ingeridas por ovejas, el compilador entusiasta de frivolidades y fruslerías selenitas, el indignado vengador del inspector Pizzurno (que aflige cuartillas con una reforma educacional a la altura de esos pupitres sin computadoras), el ególatra genial que oculta tras la mascarilla de esgrima unos bigotes enhiestos y tras los bigotes enhiestos una cara ordinaria que no se parece a sus poemas, el señorón patriótico impresionado por una troupe de babuinos con botas, el apasionado y vehemente responsable de Aglaura (que desfallece o se desangra de puño y letra), el cumplido suicida, ese —para limitarnos a la neurótica simetría de las reseñas— óctuple monstruo argentino sigue (con las tres sílabas de su apellido como una carga implosiva en suspenso) sin ofrecer recompensa por su identi-kit escarecedor o idolátrico, sigue asomando su fisonomía de prócer de algo irrecordable en los manuales, sigue llevando en un verso aplomado y perfecto la cabeza de Ramírez; obvio pese al desconocimiento, habitual merced a la diligencia de amanuenses nacionales o municipales, odioso como un perro guardián degradado por la rabia. Es cierto que lo abarata y lo nubla un presente afiliado a la sucursal "Piruetas" del Gran Hotel Abismo, un presente añejo de ceros y almodóvares, de cinismo insuficiente y empalagoso; es cierto que lo anonada una valentía ágrafa que no puede escandir sus versos, que apenas lo recuerda y apenas lo desdeña como donador ocasional de ejemplos gramaticales en libros aborrecibles, como policía disfrazado de poeta en historias sin patria o en patrias sin historia; es cierto que con furor ultraísta de traducción en pañales una lampiña rebeldía lo asimila a su frenesí exento de voluptuosidad, a sus carreras de embolsados en la oscuridad jocunda de una justa del no saber nada. Un libro óblitera parcialmente estas calumnias. Se llama *Romances del Río Seco*. Lugones lo escribió. Hay que leerlo.

Luis Chitarroni

El libro se publica después de la muerte de Lugones, pero no constituye un descubrimiento ni una sorpresa. Ya en obras anteriores había manifestado su clara intención de elaborar una poesía sencilla, de las así llamadas "cosas nuestras", a través de la antigua forma del romance.

(Sigue en pág. 24)

(Viene de pág. 19)

recogida hacia atrás y con la derecha adelanta ligeramente el sable. Detrás de estos hombres hay escasos rostros que asoman sin gorra militar: son unos pocos civiles. Los rostros apenas se ven, están desdibujados. Pero un detalle desordena la información clásica, en una fotografía de militares tomada a solas y en una reunión propia. Es el *punctum*, el agujero, la mancha, una súbita incortugracia. En el centro, junto al jefe militar, se ve a un hombre de civil, con atildado traje oscuro, que no apoya sus manos en un sable sino sobre un bastón. Ese hombre ocupa, sin duda, un sitio preferencial, pero sólo puede restituirse el orden de la foto si pensamos que en el centro jerárquico la conducción es doble o tiene dos caras. Si sabemos luego que el jefe es José Félix Uriburu, líder de la revolución de 1930, y que el civil es Leopoldo Lugones, el poeta oficial de la Nación, 'el primer escritor de nuestro idioma' (la frase es de Borges, en 1938), la imagen adquiere de pronto un valor arquetípico y arqueológico. Porque en ella advertimos al Jefe Militar y al Poeta reunidos en un centro de Poder acaparado: el de la república democrática uno, el de la palabra el otro. Autocracia y monologismo. Un centro monoplóico y custodiado y que se impone por la fuerza", Jorge Montealeone, *Leopoldo Lugones: el canto natal del héroe*, inédito.

1934 "Hacia 1934 o 1935, Lugones siente que su espíritu se distancia del mundo, como si toda comunicación fuera imposible. Tal vez más cansado de sí mismo que de los otros. se diría que mira en profundidad su destino. Y trabaja porque siempre ha trabajado, dispuesto a cumplir una función que ya no está presidida por la esperanza. Y empieza a sentir el asedio de la soledad". Carlos Mastronardi, op. cit.

1938 El 28 de febrero Lugones se suicida en El Tropezón, en el delta del Tigre. Se conserva, de ese día, un testimonio: "...frente a mí, sentado, estaba un señor maduro, vestido de negro. Llevaba un sombrero de paja, también negro. Recuerdo perfectamente que leía un libro titulado *Los que pasaban*, pero por momentos alzaba la vista y miraba de manera rarísima... Cuando llegamos al recreo naturalmente lo perdí de vista, pero al atardecer, cuando nos reunimos frente a la galería, pude verlo nuevamente allí abajo, de frente al río, ensimismado, inmóvil... Era una silueta negra, tristísima, que se recataba en ese paisaje del Paraná. (...) Cuando conseguí asomarme ya habían encendido la luz y vi al anciano triste de la lancha, con el rostro violáceo apoyado contra la pared, caído, entre ésta y una cama. En la mesa de noche, un vaso y varios sobres. De su chaleco sobresalía una gran medalla de oro. El viejo Giúdice se acercó a leer sus inscripciones y nos dijo con voz grave: 'es Leopoldo Lugones'. Guillermo Ara, *Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, 1958. Ese mismo año se suicida Alfonsina Storni. En París, muere César Vallejo. En forma póstuma se publican sus *Romances del Río Seco*.

(Viene de pág. 23)

El carácter interrelacionado de los primeros tres poemas ("La cabeza de Ramírez", "La presa" e "Historia de la Delfina") abren incluso la promesa o la amenaza de la saga. Pronto la temática se vuelve variada y dispersa, sin embargo: memorables actitudes de coraje ("El reo"), cuentos folklóricos-fantásticos ("La yegua bruja"), relicarios históricos y ejemplares ("El obispo").

Tal vez haya existido en Lugones la ansiedad o el deseo de pasar a formar parte de "la gauchesca" (ese campo favorito de becarios y autodidactos). Pronto se aleja de ella, sin embargo, no sólo porque el ritmo se vuel-

ve monótono, poco colorido, sino también porque un misterioso impulso lo lleva a eludir justamente los núcleos fuertes de ese campo. Ni hay franca diversión (como en Estanislao del Campo), ni "sabiduría ladina" como en el Vizcacha de Hernández, ni se respira el paisaje inmenso o la acción brusca y cruel.

Un buen ejemplo es "La cabeza de Ramírez", donde la acumulación bastante cuidada de la huida y el coraje se vuelven anticlimáticas en el momento mismo de lo siniestro: el degüello. Muy apresurados en cuanto personajes, los integrantes de la partida "apeándose con presteza / Conforme al

toque le cortan / Sin dilación la cabeza".

Hay algo de sequedad castiza para describir el paisaje y la acción, y también para calificar (un chasque es definido como "hombre de andar presto"). Y cuando se trata de usar el "habla popular", la cosa puede volverse hermética: "Esa es la guerra civil, / Y yo no le mermo un jeme".

Narrativo, el libro tampoco por ese costado se acerca al aire libre de una auténtica absorción de cuentos y consejos populares. Una mirada levemente ajena lo acerca más a los cuentos "fantásticos populares" de Merimée ("La Venus de Ile") que al folklore argentino.

Aun así la sencillez buscada de la expresión, la pertenencia geográfica a un área muy precisa (un Río Seco por donde pasa la historia grande y la menuda) y la recopilación de usos y costumbres de la época le ganaron al volumen, ya después de la voluntaria desaparición del autor, un público más amplio y muy indeterminado. Durante décadas, en ediciones entre lujosas y rústicas de cuero repujado, *Los romances del Río Seco* formaron parte de las nutridas valijas de los vendedores de libros a crédito de las provincias argentinas.

Elvio E. Gandolfo

Entierro imposible

Las notas bibliográficas siempre me han parecido un género riesgoso y puntual: con algo de apuesta, acompañan a ciertos libros en el momento de su aparición, escriben una lectura comprometida con el presente y, en ese mismo gesto, desafían el futuro. La estrategia adoptada por el *Diario de Poesía* viola ese parecer: publicar, hoy, dos notas bibliográficas sobre cada uno de los libros de poemas de Lugones, escritas por poetas y críticos cuya edad, sospecho, rara vez supera los treinta años, instala una simultaneidad que convierte aquel acompañamiento azaroso en otra cosa: por un lado, en un mapa de lectura generacional, con sus lugares y sus lenguajes; por el otro, en un ajuste de cuentas, en el presentimiento de un entierro que, en definitiva, no se produce. Creo que estas bibliográficas, en su conjunto, no han podido dejar de reescribir la polémica sobre un Lugones bifronte, vilipendiado y admirado alternativamente y simultáneamente, aquella que de modo paradigmático acuñó Borges entre algún ensayo lapidario de *El tamaño de mi esperanza* y la dedicatoria emotiva de *El Hacedor*; sin embargo, recuperan desde otras perspectivas el riesgo y el compromiso con el presente.

En realidad, más inquietante que estas violaciones de un género tan poco codificado, es la elección misma del objeto. ¿Por qué Lugones, hoy, y en una publicación que, como el *Diario*, puede darse el lujo de eludir a los próceres? Recuerdo algunos *dossiers* sobre poesía argentina: hubo uno sobre Juan L. Ortiz, otro sobre Tuñón, otro sobre *Poesía Buenos Aires*... Aunque no ocupan un lugar parejo en mis preferencias, no me provocaron ningún sobresalto. Pero ¿Lugones? Ahí sí me sobresalto: como enseñe literatura argentina en la Universidad, muchas veces me he resignado a infligir a los jóvenes neófitos ya un Lugones, ya un Gálvez, que, fatalmente, los desalientan (es necesario aclarar que ese desaliento no se revela como un índice absolutamente fiable, ya que también se puede comprobar que los estudiantes difícilmente se convencerán de los méritos de Adán Buenos Ayres, y que el irreverente Macedonio Fernández produce a muchos enorme tedio). Pienso que es lógico que para un profesor de literatura argentina Lugones resulte ine-

vitante, pero que una revista de poesía bien puede prescindir de esas obligaciones pedagógicas. Sin embargo, aquí está Lugones en el *Diario*, y conviene pasar a preguntarse, más que por las arcanas razones de la elección, por las preguntas implícitas (y en algunos casos más bien explícitas) que ella ha desatado, y que subyacen en las notas bibliográficas.

¿Qué hacer con estos libros que, pese a su abundancia, parecen corroborar aquello de "la condición indigente de nuestras letras"? ¿Qué hacer con Lugones frente a Mallarmé, a Pound o a Eliot? (La pregunta es fácilmente trasladable a otros géneros: ¿qué hacer con Amalia frente a *Madame Bovary*, qué con *El conventillo de la paloma* frente a *Peer Gynt*?, etc.) ¿Pertenece Lugones al reino de la poesía (sin calificativos ni gentilicios) o a la historia de la literatura argentina? En rigor, podrían condensarse en una: ¿es Lugones un buen poeta, o, sencillamente, un poeta (otra vez sin adjetivos)? Aunque las anoto con temor, porque pueden parecer producto de una lectura acechada por el prejuicio antinacionalista, me parece evidente que preguntas de este tipo están en la base de algunas hipótesis que aquí se arriesgan, como la de los autores "bicéfalos", parcialmente utilizables "para producir más literatura" (cosa esta última que Lugones indudablemente fue); en las negativas a considerar la poesía en términos patrióticos; y en ciertas preceptivas moralistas, que mezclan la indignación y la desolación ante los malos poemas.

Creo además que en estas preguntas que recorren de modo más o menos o nada secreto las notas bibliográficas anida otra vieja disputa a la que no puedo dejar de sumar mis propias, también viejas, perplejidades. Groussac insinuó que Ricardo Rojas, al escribir la *Historia de la literatura argentina* había inventado la materia misma de esa historia. A mí, a menudo me asalta la sospecha de que todos nosotros somos continuadores empeñosos de esa tarea, de que estamos inventando a diario la literatura argentina, y, lo que resulta en verdad asombroso, con tanta o más convicción que Rojas, quizá porque con ello nos hacemos la ilusión de que alcanzamos un poco más de existencia, quizá porque somos tan voluntaristas como Lugones lo fue al

escribir su poesía. Cuando me abandono a estas conjeturas, se me ocurre pensar que, entonces, nuestro verdadero destino sudamericano no consistiría en morir con un íntimo cuchillo en la garganta, sino en tener que sostener los méritos de libros que sólo se leen por voluntad nacional y que no ocuparían lugar alguno en una biblioteca desprovincializada: destino de críticos, que, flaubertianamente, nos veríamos condenados a revestir de interés materias poco interesantes, ya abordar con pasión argentina poemas que no nos apasionan. Eso, los críticos; pero ¿y el destino de los escritores, de los poetas? Ya no de Lugones, sino el de los que publican en el *Diario de poesía*, de estos como los que hoy, por ejemplo, han escrito estas notas bibliográficas sobre Lugones: ¿alcanzarán ellos alguna vez, como poetas, siquiera algo parecido a este ajuste de cuentas, es decir, estarán también condenados a estas módicas inmortalidades locales?

Dicho esto, conviene abandonar los ruinosos interrogantes que estas bibliográficas han desatado, y volver a ellas desde otras perspectivas, desde aquellas que dije recuperan el riesgo y el compromiso con el presente. Una, la de su libertad: estas notas no se muestran nada cohibidas por la anterior acumulación de años, de juicios y de bibliografía sobre el autor y sus libros, y exhiben con frescura una irreverencia implacable; denuncian el tedio, el aburrimiento, el mal gusto, lo abrumador, lo imposible de leer, lo vacío, el ripio, el lugar común, lo feo, lo vulgar y hasta lo criminal. No obstante, suelen ingeniárselas como para, en algún giro, convertir el gran fracaso en grandeza; o, en otro, superar la mera comprobación del anacronismo y vincular con inteligencia la elección estética al proyecto ideológico. La otra, la de la pasión: pocos indiferentes ante Lugones; pocos que puedan hojearlo con amable displi-cencia, aunque ninguno se reconoce ya en su voz ni en su gesto. Y de todos los escándalos que Lugones supo provocar, hay uno que persiste y que tiene la virtud de seguir enfureciendo a los lectores: es su exceso. Demasiados versos, demasiados poemas, demasiados libros, demasiados temas, demasiadas metáforas, demasiadas rimas, demasiadas palabras, demasiada formalización. Sobre esto vuelven una y otra vez

las notas, y por allí se empieza a filtrar algo de aquello que en todo entierro trata de rescatar la virtud del muerto: en las lecturas más agudas aflora la percepción de que en el exceso verbal y formalizador puede reconocerse ese extrañamiento que es propio del lenguaje poético, el signo de esa empresa utópica (en Lugones a medias intuitiva y a medias consciente) que consiste en forzar los límites de la lengua para hacer de ella otra cosa (otra lengua) donde los signos empiezan a girar en órbitas diferentes. Y eso, en español; cabe añadir: en argentino, y recordar qué había ocurrido en la lengua poética española desde el fin de los siglos de oro hasta Darío.

Por mi parte, creo que fueron los excesos los que hicieron posible no la excelencia poética de Lugones, sino que Lugones hiciera posibles las vanguardias del veinte, que a su turno hicieron posible lo que vino después. Y por esa vía volvemos a la literatura nacional: es seguro que Lugones no es imprescindible para la poesía, pero la poesía argentina, tal como se configuró, no pudo prescindir de Lugones. Por eso son muy pocos, y mucho menos los poetas, los que se animan a enterrarlo. A este juicio, que muchos encontrarán a su vez excesivo, añadiría que hay otras cuestiones vinculadas con Lugones, cuestiones que en estas bibliográficas no han sido, siquiera rozadas, que, para mí, reintroducen la pasión: qué autoimagen de escritor construyó como para alcanzar la dimensión de "mito nacional" y no en vano le ha sido adjudicada; con qué estrategias textuales y no textuales construyó esa imagen, cómo la inscribió en sus textos, y qué de ella le devolvió la sociedad. Pero no sé si esto incumbe al *Diario* o pertenece a los dominios de la historia literaria...

Otro motivo recurrente en las notas me induce a una reflexión final: son varios los que encuentran destellos, hallazgos y algunos brillos de poesía entre tanto ripio y rima mal administrada. A mí también me ocurre con algunos de sus versos, pero quizá eso no se deba a que Lugones era, efectivamente, un poeta y que por lo tanto no podía, a veces, no acertar, sino a que, desdichadamente, así es la poesía: momentánea, esquiva y fugaz; y él no lo supo.

María Teresa Gramuglio

Philip Larkin: "Esperé que viniera la poesía"

Philip Larkin nació en Coventry, Warwickshire, Inglaterra, el 9 de agosto de 1922. Se educó en Coventry y en Oxford. Escribió dos novelas, *Jill* (1946), y *A Girl in Winter* (1947). Como estudiante, conoció a Kingsley Amis y a John Wain, que formaban parte de un grupo que, en la década de 1950, llegó a identificarse con el nombre de "El movimiento". Después de ocupar varios cargos de bibliotecario hasta 1955, Larkin fue nombrado bibliotecario de la Brynmor Jones Library, en la universidad de Hull, en Yorkshire, donde permaneció hasta su muerte, en 1985. Su reputación se basa sobre todo en su obra poética: *The North Ship* (1945, edición revisada en 1966), *XX Poems* (1951), *The Less Deceived* (1955), *The Whitsun Weddings* (1964), y *High Windows* (1974).

por Robert Phillips
traducción de
Mirta Rosenberg

¿Cuántos días por semana trabaja en la biblioteca, y cuántas horas diarias?

—Mi trabajo de bibliotecario en la universidad es *full-time*, cinco días por semana y cuarenta y cinco semanas por año.

—¿Cómo es su rutina diaria?

—Mi vida es tan simple como puedo. Trabajar todo el día, cocinar, comer, lavar los platos, hablar por teléfono, beber, televisión por las noches. Casi nunca salgo. Supongo que todo el mundo procura ignorar el paso del tiempo: algunos hacen muchas cosas, están un año en California y en Japón el año siguiente, y después está lo que hago yo: hacer lo mismo exactamente todos los días y todos los años. Probablemente ninguna de las dos maneras sirva.

—No ha hablado de un horario para escribir...

—Sí, me temía que me preguntara algo acerca de la escritura. Cualquier cosa que diga acerca de escribir poemas está condenada a ser retrospectiva, porque en realidad he escrito muy poco desde que me mudé a esta casa, o desde *High Windows*, o desde 1974, como prefiera decirlo. Pero cuando escribía, bien, era de noche, después de trabajar y de lavar los platos. Era una rutina como cualquier otra. Y realmente funcionaba bien: creo que uno no puede escribir un poema durante más de dos horas. Después de ese lapso, uno empieza a caminar en círculos, y es mucho mejor dejarlo durante veinticuatro horas; es probable que al cabo de ese tiempo el subconsciente o lo que sea haya disuelto el bloque y uno ya esté dispuesto a continuar.

El mejor momento para escribir fue cuando estaba en Belfast, trabajando en la universidad. Escribía entre las ocho y las diez de la noche, después iba al bar de la universidad hasta las once, después jugaba

a las cartas o conversaba con amigos hasta la una o las dos. La primera parte de la noche hacía que ansiara la segunda, y podía disfrutar de la segunda

Los más largos pueden llevar semanas o meses. Solía ocurrirme que no estaba seguro de si terminaría un poema hasta no pensar en la última línea. Por supuesto, a veces lo primero que uno piensa es la última línea. Pero usualmente se me ocurría cuando estaba más o menos en las dos terceras partes del poema, y entonces sólo tenía que llenar lo del medio.

—¿Por qué escribe, y para quién?

—Usted ha estado leyendo a Auden: "Es simple hacer la pregunta más dura". La respuesta más breve es que uno escribe porque tiene que hacerlo. Si uno lo racionaliza, es como si hubiera visto algo, hubiera sentido algo, hubiera tenido una cierta visión, y debe hallar entonces una combinación de palabras que preserve todo eso para otras personas. Hay una obligación para con la expe-

—Normalmente, no le enseño a nadie lo que escribo, ¿de qué serviría? No sé si recuerda la anécdota acerca de Tennyson leyéndole a Jowett un poema inédito; cuando Tennyson terminó, Jowett le dijo: "Si fuera usted, Tennyson, yo no publicaría eso". Tennyson replicó: "Si se trata de eso, Maestro, el jerez que nos sirvió en el almuerzo era directamente espantoso". Y eso es todo lo que puede ocurrir.

—¿Cómo llegó a ser bibliotecario? ¿No tenía interés en la enseñanza? ¿Cuál era la profesión de su padre?

—Caramba, eso es pura autobiografía. Mi padre trabajaba en la tesorería, era un funcionario municipal. Cuando estaba en la escuela jamás sentí deseos de "ser" nada en especial, y para cuando fui a Oxford había estallado la guerra y no se podía hacer nada más que

tenía poder como para enviar a cualquiera a trabajar en las minas o en agricultura o en la industria, y me escribieron con mucha cortesía, preguntándome qué estaba haciendo. Me fijé en el diario (el *Birmingham Post*, porque entonces vivíamos en Warwick) y vi que una pequeña ciudad de Shropshire pedía un bibliotecario, me postulé para el cargo y lo conseguí. Informé al gobierno que eso era lo que hacía, y parecieron satisfechos.

A propósito, ¿Jorge Luis Borges es el único poeta contemporáneo famoso que ha sido también bibliotecario? ¿Conoce a otros?

—¿Quién es Jorge Luis Borges? El escritor-bibliotecario que a mí me gusta es Archibald MacLeish. Sabe, lo nombraron bibliotecario del Congreso en 1933, y el primer día le llevaron algunos papeles para que los firmara, y se negó a hacerlo hasta entender de qué se trataba. Cuando entendió, empezó a plantear objeciones y sugerencias. Lo notable fue que reorganizó toda la Biblioteca del Congreso en cinco años, simplemente diciendo no entiendo y no estoy de acuerdo, y además, en época de guerra. Un tipo espléndido.

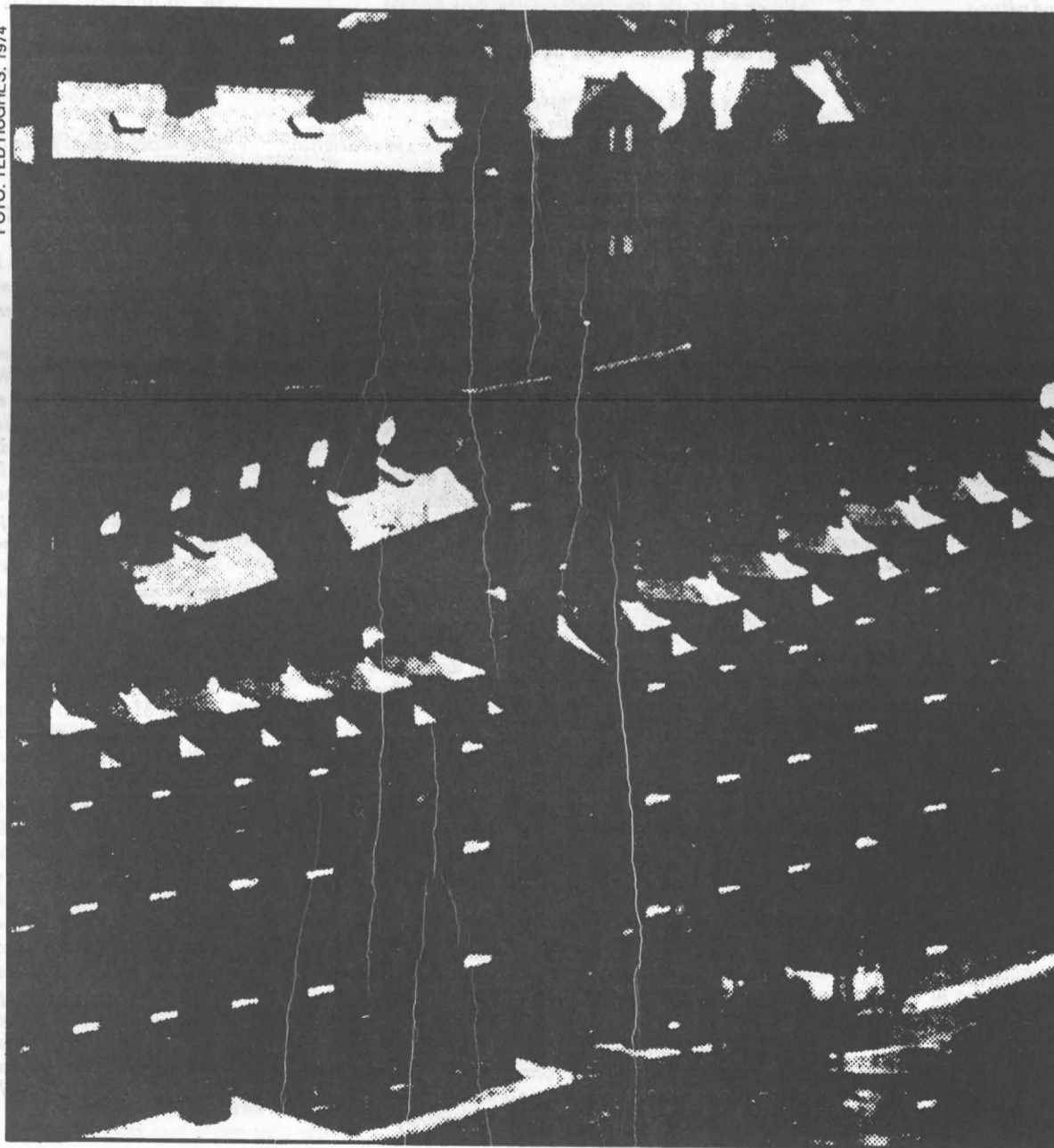
—¿Qué piensa del mundo académico como entorno para el escritor creativo... de la enseñanza específicamente?

—El mundo académico ha funcionado bien para mí, pero claro, yo no enseño. No podría hacerlo. Diría que rumiar sobre escribir sobre eso, debe ser enfermante. Produce casi asco por la literatura. Pero además, no tengo esa clase de mente, conceptual, o lo que fuere. Para mí sería mortal tener que pensar en la literatura de ese modo, para decir si un poema es "mejor" que otro, y cosas así.

—Sabemos que usted no hace lecturas de su propia obra. En Estados Unidos, esa actividad se ha hecho común entre los poetas. ¿Le gusta asistir a lecturas de otros?

—No hago lecturas, no, aunque he grabado tres de mis colecciones de poemas, sólo para mostrar cómo yo los leería. Escuchar un poema, contrariamente a leerlo en la página, significa que uno se pierde muchas cosas: la forma, la puntuación, el énfasis, incluso saber cuánto falta para que se termine. Leerlo en la página implica que uno pueda seguir su propio ritmo y asimilarlo adecuadamente; escucharlo implica ser arrastrado al ritmo de quien lee, y perder cosas. Y el lector puede interponer su personalidad entre el poema y uno, para bien o para mal. Y lo mismo puede hacer el público. No me gusta escuchar cosas en público, ni siquiera música. En realidad, creo que las lecturas de poemas surgieron a partir de una falsa analogía con la música. (Sigue en pág. 27)

FOTO: TED HUGHES, 1974



parte con la conciencia limpia porque había cumplido con las primeras dos horas. Aparentemente, no puedo organizarme así ahora.

—¿La escritura le llega, o le llegaba con facilidad? ¿Concluye los poemas rápidamente, o con lentitud?

—No tengo parámetros para medir eso. Escribo poemas cortos con bastante rapidez

riencia original. No parece tener mucho que ver con la auto-expresión, aunque a veces sueña así. En cuanto a para quién se escribe, bien, uno escribe para todos. O para cualquiera que quiera escuchar.

—¿Le muestra sus manuscritos a alguien antes de publicarlos? ¿Tiene amigos a cuyos consejos presta atención para revisar un poema?

alistarse o enseñar o entrar en el servicio o enseñar. Cuando me gradué, en 1943, sabía que no podía alistarme, porque me habían declarado no apto (supongo que por mi mala vista), ni enseñar porque tartamudeaba, y en el servicio civil me rechazaron dos veces, de modo que pensé que no tenía nada que hacer, así que me quedé en mi casa y escribí *Jill*. Pero por supuesto que en ese momento el gobierno

Philip Larkin - Traducción de Marcelo Cohen

Ventanas altas

EL EDIFICIO

Más alta que el hotel más elegante
la cresta luminosa se divide desde lejos, pero ved,
alrededor suben y bajan calles angostas
como un gran suspiro del siglo pasado.
Son despreciables los conserjes; los vehículos
que entran no son taxis; y en el vestíbulo, además
de enredaderas, cuelga un olor amenazante.

Hay novelitas, y té en las muchas tazas,
como en los aeropuertos, pero éstos que dóciles ocupan
sillas de acero y hojean las revistas no vienen
desde lejos. Las ropas de salir,
las bolsas de compras medio llenas, las inquietas caras
resignadas parecen de autobús local, si bien
cada tanto aparece una especie de enfermera

para llevarse a alguno: los demás apoyan
la taza en el platito, tosen o buscan en el suelo
un guante o un papel caído. Humanos, sorprendidos
en campo curiosamente neutro, con nombres y hogares
en suspenso repentino; jóvenes algunos,
otros viejos, la mayoría de esa vaga edad que marca
el fin de las opciones, la última esperanza: y todos

vienen a confesar que hay algo que no anda.
Ha de tratarse de un defecto serio,
pues mirad cuántos pisos exige, a qué altura
está llegando y cuánto dinero se ha invertido
en corregirlo. Fijaos en la hora,
las once y media de un día laborable,
y en éstos excluidos de él; mirad, en tanto suben

a los niveles señalados, cómo sus ojos se investigan
mutuamente, imaginando; en el camino alguien
pasa empujado sobre ruedas, en gastadas sábanas de
guardia.

También ellos lo ven. Están tranquilos. Descubrir
que comparten algo nuevo los serena,
pues tras las puertas hay habitaciones, y tras éstas otras,
y más habitaciones todavía, cada cual más lejos

y de retorno más difícil, y ¿quién sabe
cuál será, y cuándo? Por el momento esperan,
la mirada en el patio. Fuera todo es harito viejo:
ladrillos, caños revestidos, y alguien caminando
hacia el aparcamiento, libre. Más allá del portón,
el tráfico; una iglesia bajo llave; breves calles en terraza
donde juegan niños, y muchachas con peinados

van a las tintorerías... Oh, mundo,
tus amores, tus azares, están fuera del alcance
de las manos que aquí esperan. Irreales, pues,
son un sueño tocante en donde caemos con el mismo
/arrullo
pero del cual despertamos separados. Vanidad, en él,
e ignorancia protectora se congelan
para acarrear la vida, y sólo se derrumban

cuando nos llaman a un pasillo (pues ahora la enfermera
vuelve a hacer señas...) Cada uno al fin
se levanta y va. Algunos saldrán al mediodía, o a las
/cuatro.

Otros, sin saberlo, han venido a unirse
a la congregación oculta que en hileras blancas
yace apartada, arriba: mujeres, hombres,
jóvenes, viejos; crudas caras de la única moneda

que se acepta aquí. Todos saben que morirán.
No aún, tal vez, no aquí, pero algún día
y en un sitio como éste. Tal el significado
de este peñasco regular; un afán de trascender
la idea de la muerte, pues salvo que su poder supere
al de las catedrales, nada impide
que el ocaso llegue, aunque multitudes lo intenten cada
/tarde
con débiles, pródigas flores propiciatorias.

AL MAR

Pasar por encima del muro bajo que divide
carretera de paseo de cemento al borde de la orilla
devuelve agudamente algo hace mucho conocido:
el alboroto en miniatura de las costas.
Todo se aprieta más acá del horizonte bajo:
playa abrupta, agua azul, toallas, gorros rojos,
el fresco, cíclico derrumbe de las olas sosegadas
sobre la arena tibia y amarilla y, a lo lejos,
pegado a la tarde un barco blanco...

Siempre igual, ¡todo siempre igual!
Comer, tenderse, dormir oyendo la resaca
(la oreja al lado de la radio, ese ruido
que se amansa bajo el cielo), o pasear suavemente
a los niños vacilantes, untados de blanco
y aturdidos de aire enorme, o empujar las sillas
de los viejos tiesos para que respiren
un último verano, es lo que aún transcurre,
mitad rito, mitad placer anual,

tal como cuando, feliz de que no me vigilaran,
yo buscaba Estrellas del Cricket en la arena,
o, antes todavía, oyendo un idéntico graznido
sobre el mar, mis padres se vieron por primera vez.
Ajeno ahora, contemplo la escena transparente:
las mismas aguas claras sobre piedras lisas,
allá en el límite las débiles, chillonas quejas
de bañistas lejanos, y después malos cigarrillos,
papel de chocolate, hojas de té y, entre las rocas,

oxidadas latas de conservas, hasta que los primeros
empiezan a emigrar rumbo a los coches.
El barco blanco ya se fue. Como cristal bajo el aliento
la luz se hizo lechosa. Si lo peor de un tiempo
impecable es que no estamos a su altura,
acaso por costumbre éstos hagan lo justo:
venir al agua torpemente desvestidos
cada año; convertirse casi en clowns para enseñar
algo a los niños; y a los viejos, como se debe, ayudarlos.

VIERNES A LA NOCHE
EN EL ROYAL STATION HOTEL

Desde los altos racimos de bombillas, esparcida,
la luz cae oscuramente sobre sillas solas
de colores distintos, que se miran una a otra.
Por la puerta abierta, el comedor declara

una más grande soledad de vasos y cuchillos
y una alfombra de silencio. El conserje lee
un diario vespertino que ha sobrado. Pasan horas,
y los viajeros ya se han vuelto a Leeds

dejando ceniceros llenos en la Sala de Reuniones.
Las lámparas alumbran pasillos sin zapatos. Qué
aislado es esto, como una fortaleza...

El papel con membrete, hecho para escribir a casa
(si hubiera casa) cartas del exilio: Cae
la noche. Olas se pliegan detrás de las aldeas.

LOS JUGADORES DE CARTAS

Jan van Hogspew se tambalea hasta la puerta
y mea en la tiniebla. La lluvia, fuera,
fluye por surcos de carreta en el barro del camino.
Dentro, Dirk Dogstoerd se sirve un poco más

y eructando humo acerca, con tenazas, un tizón
a la pipa. El viejo Prijck ronca con la borrasca,
encendida la faz de calavera; alguien detrás bebe cerveza
y abre mejillones, y gruñe retazos de canciones

de amor a los jamones colgados de la viga.
Dirk da las cartas. Árboles húmedos, gruesos
de un siglo, se agitan en la esfera sin estrellas

sobre esta cueva de quinqués, en donde Jan se vuelve,
atiza el fuego, lanza la reina de corazones, pedorra.
¡Lluvia, viento y fuego! ¡La paz bestial, secreta!

LA EXPLOSION

El día de la explosión
las sombras apuntaban al hoyo:
al sol dormía la escoria.

Bajaron por la senda hombres con botas
tosiendo humo de pipa y juramentos,
empujando el silencio renovado.

Uno se puso a perseguir conejos; los perdió;
vino con un nido de huevos de alondra;
lo mostró; lo dejó a cubierto entre los pastos.

Así pasaron, con barbas, con cueros de topo,
hermanos, padres, apodos, risa,
por el alto portón que estaba abierto.

Al mediodía hubo un temblor; por un segundo
las vacas dejaron de masticar; envuelto en una
brumosa bufanda de calor, se empañó el sol.

Los muertos nos preceden; pues
habitan la casa de Dios, reconfortados;
los veremos cara a cara...

Esto se dijo claro, como las leyendas
de las losas, y por un segundo las mujeres
de los hombres de la explosión los vieron

Más grandes que la vida:
dorados, como en las monedas,
o avanzando hacia ellas desde el sol;

uno mostraba el nido intacto.

VERS DE SOCIETE

Mi esposa y yo hemos invitado a una gentuza
a que venga a perder el tiempo a casa: ¿te atreves
a ser de la partida? Pero qué mierda, amigo.
Termina el día.

La estufa respira, oscuramente los árboles se mecen.
Por lo tanto: Querido Warlock-Williams, lo lamento...
Gracioso lo difícil que es quedarse solo.
Podría pasarme, si quisiera, la mitad de las noches
sosteniendo una copa de jerez insulso, inclinado
para oír las tonterías de una perra
que no ha leído otra cosa que revistas;
pensad en cuánto tiempo libre se ha escurrido
hacia la nada porque uno lo llenó
con caras y cubiertos, en vez de aprovecharlo
bajo una lámpara, oyendo cómo sopla el viento
y asomándose a ver la luna convertida
en navaja afilada por el aire.

Una vida; y sin embargo cuán duramente nos inculcan:
Toda soledad es egoísta. Nadie hoy
le cree al eremita de andrajos y escudilla
que habla con Dios (también éste se fue); el gran deseo
es tener gente que sea simpática con uno,
lo cual en cierto modo significa retribuirla.
La virtud es social. ¿Entonces son estas rutinas
una forma de jugar a la bondad, como ir a misa?
¿Algo aburrido, que hacemos no muy bien
(interesarnos por la investigación de aquel idiota)
pero con sentimiento, pues, aun groseramente,
nos muestra el buen ejemplo?
Demasiado sutil. Y decoroso, encima. Oh, diablos,
sólo los jóvenes eligen estar solos libremente.
Para tener compañía queda ahora menos tiempo
y a menudo permanecer bajo la lámpara
no ofrece paz, sino otras cosas.
Remordimiento y fracaso esperan en la sombra
susurrando Querido Warlock-Williams: por supuesto...

(Viene de pág. 25)

ca: el texto es la "partitura" que "no vive" mientras no se la "interprete". Eso es falso, porque la gente puede leer palabras aunque no pueda leer música. Cuando se escribe un poema, se pone en él todo lo necesario: el lector debe "escucharlo" tan claramente como si uno mismo estuviera allí leyéndoselo. Y por supuesto, la moda de las lecturas de poesía ha estimulado la existencia de una clase de poesía que se puede entender de entrada: ritmos fáciles, emociones fáciles, sintaxis fácil. Creo que no se sostiene en la página.

¿Cree que la seguridad económica es una ventaja para el escritor?

—Toda la sociedad inglesa de posguerra se basa en la suposición de que la seguridad económica es una ventaja para cualquiera. Por cierto que a mí me gusta tener seguridad económica. ¿Pero acaso no me está preguntando en realidad por el trabajo? La pregunta acerca de cómo gana dinero un escritor —especialmente un poeta— tiene tantas respuestas como escritores haya, y la respuesta de otro siempre parece mejor que la propia. Por un lado, es imposible vivir hoy como "hombre de letras", algo que se podía hacer setenta y cinco o cien años atrás, cuando había tantas revistas y periódicos que tenían que ser llenados. Los ingresos de los escritores, como escritores, han caído por debajo del nivel de la subsistencia. Por otro lado, uno puede vivir de "ser un escritor" o de "ser un poeta", si está dispuesto a unirse a la industria cultural del entretenimiento y a recibir subsidios del Art Council, y a ser "poet in residence" y todo eso.

—¿Lamenta algo en particular?

—A veces pienso, todo lo que he escrito lo hice después de un día de trabajo, de noche: ¿cómo hubiera sido si hubiera escrito de mañana, después de una noche de descanso? ¿Me habría equivocado? Hace un tiempo un escritor me dijo: "Querría haber tenido su vida. Tratar con gente, tener colegas. Ser escritor es algo tan solitario". Todos envidian a los demás.

Todo lo que puedo decir es que tener un trabajo no ha sido un precio muy alto por la seguridad económica. Sé que algunas personas prefieren la inseguridad económica porque deben "sentirse libres" antes de poder escribir. Pero el empleo ha funcionado en mi caso. Lo único que me resulta raro, al mirar hacia atrás, es que la sociedad haya estado dispuesta a pagarme por ser bibliotecario. Uno gana medallas y premios y cuestiones honorarias —y también entrevistas halagadoras—, pero si dijera, bien, si soy tan bueno por qué no me dan un ingreso permanente igual al que ganaría como empleado de la universidad... La razón se impondría con bastante rapidez.

—¿Cómo fue que llegó a escribir poemas? ¿El tiempo lo hizo elegir la poesía y no la novela?

—Qué pregunta me hace. Escribía poemas y prosa desde los quince años. No elegía la poesía: ella me eligió a mí.

—¿Puede describir su relación con la comunidad literaria contemporánea?

—Estoy de algún modo apartado de eso que usted llama "la comunidad literaria contemporánea", por dos razones: en primer lugar, no me gano la vida escribiendo, de modo que no tengo que mantenerme en contacto con los editores ni con la gente de la televisión para ganar dinero; y en segundo lugar, no vivo en Londres. Por esas dos razones, mis relaciones con la comunidad literaria contemporánea son bastante amistosas.

—Al ser soltero, ¿se ha sentido alguna vez como un espectador? ¿O, como el yo de algunos de sus poemas, ha disfrutado de ser soltero y ha seguido siéndolo porque prefería vivir de esa manera?

—Es difícil decirlo. Sí, he permanecido soltero por elección, y no me hubiera gustado otra cosa, pero por supuesto, la mayoría de las personas se casan y se divorcian también, así que supongo que en ese sentido soy un espectador, como usted dice. Sin duda es algo que me preocupa de tanto en tanto, pero sería muy largo explicar por qué. Samuel Butler dijo: *La vida es arruinarse de una manera o de otra.*

—¿Su infancia fue infeliz?

—Mi infancia fue buena, cómoda y estable, pero yo no fui un niño feliz, o eso dicen. Por otra parte, nunca fui un recluso, contrariamente a lo que se dice: he tenido amigos, y he gozado con su compañía. Si se me comparara con algunas personas que conozco, resulto incluso extremadamente sociable.

¿Cree que la felicidad es improbable en este mundo?

—Bien, creo que si uno tiene buena salud y suficiente dinero, y no hay nada molesto en el futuro previsible, eso es todo lo que se puede desear. Pero no "felicidad" en el sentido de un continuo orgasmo emocional. Aunque sólo sea porque uno sabe que va a morir, y también las personas que amamos.

—¿Ha intentado escribir alguna vez un poema verdaderamente largo? Nunca vi ninguno editado. ¿Si no lo ha intentado, ¿por qué?

—No he escrito ningún poema muy largo. Para mí, un poema largo sería una novela.

—¿Y qué con respecto a una obra teatral, en verso?

—No me gustan las piezas teatrales. Se representan en público que es algo que, como ya dije, no me gusta, y además estoy bastante sordo, lo que implica que no oigo nada de lo que está ocurriendo. Son bastante parecidas a las lecturas de poesía: tienen que tener una respuesta instantánea, así que tienden a vulgarizarse. Y por cierto que la intervención de la personalidad —el actor, el productor, o el director— produce distracciones.

De todos modos, admiro *Ase sinato en la Catedral* tanto como todo lo otro que escribió Eliot. De tanto en tanto, leo el libro sólo por placer, que es el mayor cumplido que puedo hacerle.

—En su introducción a la re-

gunda edición de *The North Ship*, usted menciona a Auden, Thomas, Yeats y Hardy como primeras influencias. ¿Qué aprendió en particular del estudio de esos cuatro autores?

—¡Oh, por Dios, uno no estudia a los poetas! Uno los lee, y piensa: es maravilloso, ¿cómo se hace?, ¿podría hacerlo yo?

—Cuando apareció su primer libro, *The North Ship*, ¿sintió que se iba a convertir en un poeta importante?

—No, por cierto que no. Nunca sentí eso. El libro fue publicado por una oscura editorial que ni siquiera enviaba ejemplares para reseña. No tuve ninguna de las recompensas de la autoría: ni dinero, ni publicidad.

—¿Cómo puede hacer un poeta joven para saber si su obra tiene algún valor?

—Creo que un poeta joven, y también uno viejo, debe tratar de producir algo que le guste a

"¡Oh, por Dios,
uno no
estudia a los
poetas!
Uno los lee:
y piensa:
es maravilloso,
¿cómo
se hace? ¿podría
hacerlo yo?"

él mismo, no sólo en el momento de escribirlo sino también un par de semanas después. Luego debe ver si le gusta a alguien más, por ejemplo enviándolo a la clase de revista que más le gusta leer. Pero si no le gusta a nadie más, no debe sentirse desalentado. Quiero decir, en el siglo diecisiete, cualquier hombre educado sabía componer un verso y tocar el laúd. Desalentante sería como si nadie jugará al tenis por no poder llegar a Wimbledon. En primer lugar, escribir poemas debería ser un placer. Y también debería ser un placer leerlos, por Dios.

—Usted escribió una vez que "el impulso de preservar es lo que engendra el arte". En su caso, ¿qué es lo que desea preservar en sus poemas?

—Bueno, como dije, la experiencia. La belleza.

—Auden admiraba sus formas. Pero usted ha afirmado que la forma no le interesa demasiado... ¿Podría comentar esa idea?

—Me temo que mi comentario fue bastante necio, especialmente ahora que la forma es tan rara. Leo poemas y pienso: *Sí, es una bella idea, ¿pero por qué no puede hacer un poema con ella? ¿Hacerla memorable? ¿No sirve simplemente consignarla! En cualquier nivel que importe, la forma y el contenido son indivisibles.*

En una entrevista anterior usted afirmó que no le interesaba ningún período salvo el presente, ni tampoco ninguna poesía que no fuera la escrita en inglés. ¿Quiso decir literalmente eso? ¿Ha cambiado de opinión?

—No. No entiendo cómo es posible saber tanto un idioma como para que valga la pena leer poemas en ese idioma. Las ideas que tienen los extranjeros acerca de los buenos poemas ingleses son muy burdas: Byron y Poe y cosas así. A los rusos les gusta Burns. Pero en lo profundo de mí creo que los idiomas extranjeros son irrelevantes. ¡Si ese vidrio que está allí es una ventana, entonces no es una *fenêtre* ni nada de eso! ¡*Hautes Fenêtres*, por Dios! Un escritor sólo puede tener un idioma, si es que ese idioma significa algo para él.

—¿Qué es lo que lee en general?

—No leo mucho. Libros que me envían para reseñar. Por lo demás, novelas que ya he leído. Novelas policiales. Nada muy complicado.

—¿Qué piensa del estado actual de la poesía en Inglaterra? ¿Las cosas están peor o mejor en Estados Unidos?

—Temo que sé muy poco de la poesía norteamericana. En cuanto a Inglaterra, bien, antes de la guerra, cuando yo era joven, teníamos a Yeats, Eliot, Graves, Auden, Dylan Thomas, John Betjeman... ¿podría usted nombrar un grupo comparable hoy?

—¿Cómo escribe, físicamente hablando? ¿En qué etapa pasa a máquina un poema?

—Escribo —o solía hacerlo— con lápiz en cuadernos, tratando de completar cada estrofa antes de pasar a la siguiente. Cuando el poema está terminado lo mecanografo, y a veces hago pequeños cambios.

—Usted usa muchas expresiones idiomáticas y frases comunes, creo que por ironía, o para exaltar el significado, nunca por efectismo. ¿Esas expresiones se agregan más tarde, para dar más textura o lo que fuera, o están allí desde el principio?

—Se producen naturalmente.

—¿Hasta qué punto es importante para usted el encabalgamiento?

—Ningún recurso es importante en sí mismo. Escribir poesía implica hacer jugar los ritmos naturales y el orden del habla en contra de las artificialidades de la rima y la métrica. Uno tiene pocas reglas privadas: por ejemplo, nunca separar un adjetivo de un sustantivo.

—¿Cómo decide rimar o no rimar?

—Usualmente la idea de un poema se produce con uno o dos versos, que son los que determinan el resto. Normalmente, uno rima. Decidir no hacerlo es mucho más difícil.

—¿Puede beber y escribir? ¿Ha probado alguna droga de las que expanden la conciencia?

—No, aunque por cierto en mi generación son todos bebedores. No drogadictos.

—¿Puede describir cómo se genera y se concreta un poema basado en una imagen que la mayoría de las personas pasaría por alto?

—Si pudiera responder a preguntas de esa clase, sería profesor en vez de bibliotecario. Y en cualquier caso, no querría hacerlo. Es algo acerca de lo cual no me gusta pensar. Sucede, o sucedía, y si es algo para agradecer, bien, uno se siente agradecido.

Recuerdo que una vez dije: "No comprendo a esos tipos que andan por las universidades norteamericanas explicando cómo escriben sus poemas, es como andar por allí explicando cómo se acuestan con sus esposas". Y la persona con la que estaba hablando me dijo: "También lo harían, si sus agentes pudieran arreglarlo".

—¿Tira muchos poemas?

—Algunos poemas quedan inconclusos. Otros no son publicados. Nunca tiro nada.

No son muchos los que han comentado el uso del humor en su poesía. ¿Usa el humor conscientemente para lograr un efecto particular, o para evitar la emoción opuesta?

—Uno usa el humor para hacer reír a la gente. En mi caso, no sé si en verdad alguien se ríe. El problema es que eso hace pensar que uno no es serio. Hay que correr ese riesgo.

—Su libro más reciente, *High Windows*, contiene tres poemas que yo llamaría satíricos: "Posterity", "Homage to a Government" y "This Be the Verse". ¿Se considera un satirista?

—No, no me llamaría satirista, ni ninguna otra clase de *ista*. Los poemas que usted menciona fueron concebidos exactamente igual que el resto. Es decir, como poemas. Para ser satirista, es necesario pensar que uno sabe más que todo el mundo. Yo nunca lo he creído.

—Un poeta y crítico norteamericano, Peter Davison, lo ha caracterizado como "talento disminucionista", implicando que usted hace claras las cosas empujándolas, reduciendo a Inglaterra a "cuadrados de trigo", y cosas así. ¿Le parece un comentario correcto? ¿Es consciente de esa técnica?

—Es difícil responder a comentarios de esa naturaleza. El verso completo se refiere a Londres, no a Inglaterra. A mí no me parece "disminucionista", sino más bien lo contrario.

—Davison también considera que sus temas favoritos son el fracaso y la debilidad.

—Creo que un poeta debe ser juzgado por lo que hace con sus temas, no por cuáles son sus temas. De otro modo, implica acercarse a la actitud totalitaria que pretende que los poemas se ocupen de la producción del acero en vez de decir "Mais ou sont les neiges d'antan". La poesía no es una pintura en aerosol que se usa para cubrir objetos elegidos. Un buen poema acerca del fracaso es un éxito.

¿Como escritor, ¿cuáles son sus debilidades particulares? ¿Cree que tiene algún defecto, conspicuo o secreto?

(Sigue en pág. 29)

Philip Larkin, el corazón más triste

“Las vanguardias y el modernismo ensancharon progresivamente la grieta entre la obra y el público; Donald Davie escribió un ensayo convincente con la tesis de que fue su visión aristocratizante de la cultura lo que empujó a Pound al mesianismo y a la admiración por Mussolini. Larkin, el flemático, creía con más cautela que cuando el poeta pierde el contacto con los buscadores de placer literario, ha perdido el único público que vale la pena.”

por Marcelo Cohen

En el tupido sistema de la poesía inglesa, la posmodernidad irrumpió mucho antes de que las ciencias humanas del continente europeo se decidieran a estudiarla; mucho antes, y con un sentido más preciso, que en el mundo disperso de la poesía en lengua castellana. Para los ingleses el modernismo fue lo que instauraron Eliot y Pound; nació estrepitosamente con las innovaciones de *La Tierra Baldía*, se consagró en el agitado mapa de los *Cantos Pisanos*, estuvo asociado a la revolución del *Ulises* y a maneras de representación basadas en el verso libre, la prosodia oral, la imagen como núcleo, la ruptura de la sintaxis decimonónica y el rastreo de los ecos arcaicos de la palabra. Fue, por lo tanto, un movimiento de aspiraciones y resonancias ampliamente culturales, paralelo al que en la lengua española propugnaron las llamadas vanguardias (Huidobro, Vallejo, el Neruda de *Residencia en la Tierra*, el Lorca de *Poeta en Nueva York*, Paz, Lezama Lima, por ejemplo). Para un poeta inglés, declararse posmoderno no es esgrimir un escudo anímico sino oponer un programa poético al programa de la poesía experimental.

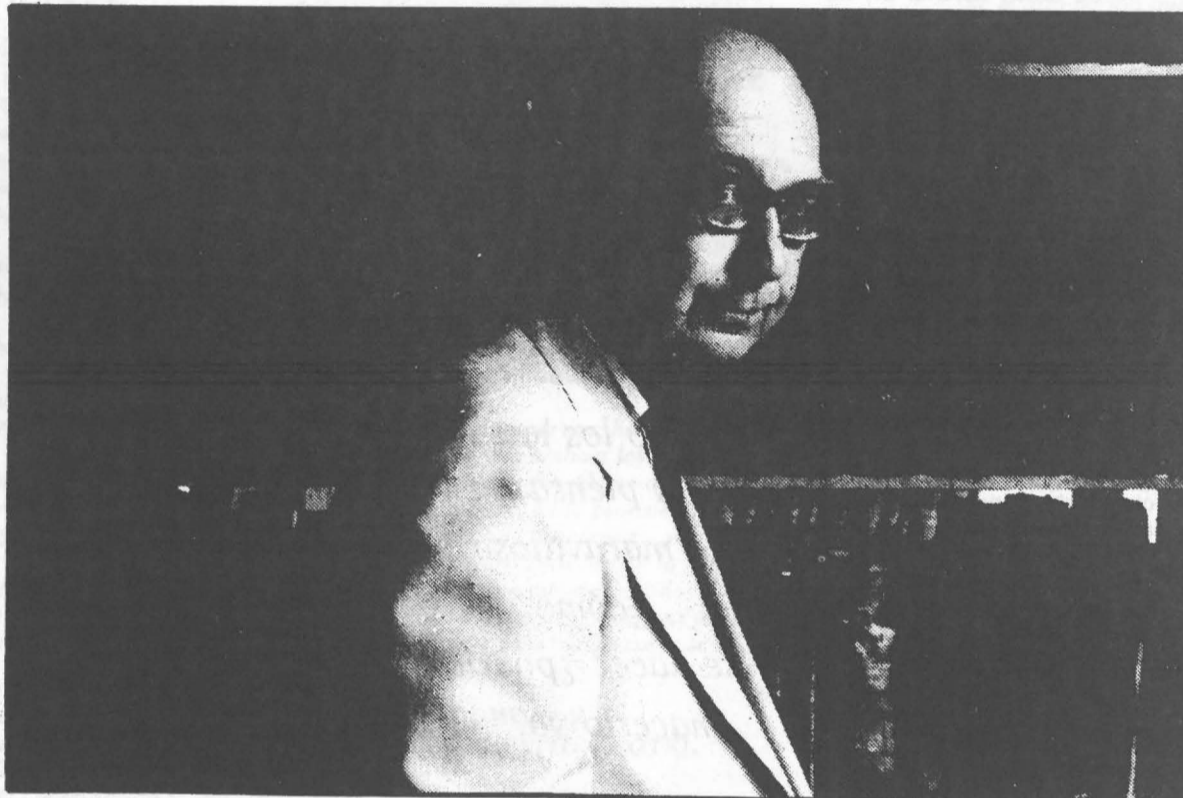
A mediados de la década de los '50 un grupo de universitarios de Oxford entre los que se encontraban Robert Conquest, Kingsley Amis, Tom Gunn, Donald Davie, Elizabeth Jennings y Philip Larkin se propuso recuperar una vertiente de la poesía inglesa que, representada a principios de siglo por Thomas Hardy, había quedado interrumpida tanto por la Primera Guerra Mundial como por el fuerte impacto de Yeats —a quien esos jóvenes consideraban celta— y de Eliot —que para ellos era americano—. Un periodista del *Spectator* que los denominó *The Movement* (el Movimiento; aunque también Connoción), juzgó a los rebeldes “irónicos, robustos, escépticos, dispuestos a sentirse lo más cómodos posible en un mundo comercial, antirromántico y amenazado que, no obstante, un puñado de poetas no parece tener posibilidades de cambiar”. Conquest diría que el punto esencial de la poesía de los cincuenta era el rechazo a someterse a grandes sistemas teóricos, aglomeraciones o dictados subconscientes, a la mística y a la lógica, para adoptar una actitud empírica. Más eufórico, Amis declararía: “Por

unos años nadie quiere leer más poemas sobre los grandes temas, pero tampoco sobre filósofos, o pintores, o novelistas, o galerías de arte, o mitología, o

algún recorrido burocrático por varias universidades, en 1965 llegó a ser bibliotecario principal de la de Hull, puesto del que no se movería. Murió a los sesenta y cuatro años, el 2 de diciembre de 1985, después de que la institución literaria inglesa creyera inconveniente cargarlo con el título de Poeta Laureado y la implícita obligación de componer versos de circunstancia para la familia real. Crítico de jazz, renuente a la vida pública, casi no hablaba de sí mismo. Sí solía hablar de poesía, en cambio, y sus opiniones no eran ambiguas. Deploraba la experimentación gratuita, creía que las vanguardias (tan-

podrían haber hecho si los hubiesen amado”.

El sendero de Larkin, sólo abierto a lo flagrantemente visible, no parece apto para llegar a una gran poesía. Si a pesar de ello esa poesía existe, cálida, austera y perturbadora, es porque reboza de perfección formal, de variadas músicas, metros, rimas, y formas estróficas, y al mismo tiempo se adhiere a la experiencia desde un lenguaje muy directo. Es, además, una poesía que no sentencia; pues Larkin debía saber que las excusas o los miedos de un solterón de clase media siempre serían menos conmovedores que la capacidad de un



Phillip Larkin, 1985

ciudades extranjeras, o sobre otros poemas”. *The Movement* desdeñaba no sólo el preciosismo y el aislamiento del poeta, sino también el surrealismo, la experimentación desbocada y, posiblemente a sus contemporáneos norteamericanos, los primeros *beats*. No es impertinente sospechar que, proviniendo de graduados de Oxford, la actitud era más un sofisticado berrinche de intelectuales que una política vital. Al cabo, de todos modos, los llevaría a una concepción de la belleza: algo difícil de encontrar, ante cuya ausencia no había por qué escandalizarse, pero que tampoco convenía sepultar con exabruptos. El que más sutilmente materializó esta posición fue Larkin, un hombre adusto a quien alguien definió como el corazón más triste del mercado de posguerra y que a partir de los sesenta se convirtió en el principal poeta inglés posterior a Auden.

Experto en presentarse como entidad insulsa, Larkin dijo una vez que su biografía podía empezar a los veintidós años sin omitir nada importante, declaración ésta bastante notable en un país donde William Wordsworth escribió *El preludio*. Nació en Coventry en 1922, vivió una infancia de clase media, quiso ser baterista, estudió literatura en Oxford, no fue a la guerra y, tras

to se encarnaran en Pound como en Picasso o en Charlie Parker) no contribuían al placer ni a tornar la vida más llevadera, se consideraba afín a Thomas Hardy, Wilfred Owen y Auden (poetas “a quienes la técnica parecía importarles menos que el contenido”) y aseguraba escribir en un lenguaje como el que usa la gente. “Como principio rector —dijo en una entrevista radial—, creo que cada poema debe nutrir su propio universo recién creado y, por lo tanto, no comulgo con la ‘tradición’, ni con el mitologismo, que en última instancia encuentro tan desagradable como el parloteo de esos chapuceros literarios que se lo pasan diciendo a quién debe seguir uno.”

Larkin escribió sobre la grieta que separa las expectativas juveniles de la realidad de la madurez, sobre la naturaleza quizás ilusoria de nuestras elecciones, sobre la decepción que culmina la búsqueda de logros, sobre el presente como fragilidad y el futuro como dominio de la vejez y la muerte. De lo que pensaba del amor puede vislumbrarse una parte en estos versos del poema “Faith Healing” (“Cura por la fe”): “Pero ahora nada marcha bien. Todo el mundo alberga/ la idea de vivir la vida al dictado del amor. / Algunos piensan que todo hubiera sido diferente/ de haber amado a otros, pero muchos más añoran/ lo que

poema para hacernos preguntar si no nos habremos equivocado al elegir una vida, en todo caso, si era posible elegir cualquier otra. El motivo siempre está a mano: las ambulancias o el anuncio de una agencia de viajes, cuya muchacha de papel es destruida por los transeúntes; los casamientos del día de Pentecostés o la transmisión de una ceremonia pública por el radio; un día de playa o la vida de un vendedor de herramientas agrarias: lo que pasa.

Las vanguardias y el modernismo ensancharon progresivamente la grieta entre la obra y el público; Donald Davie escribió un ensayo convincente con la tesis de que fue su visión aristocratizante de la cultura lo que empujó a Pound al mesianismo y a la admiración por Mussolini. Larkin, el flemático, creía con más cautela que cuando el poeta pierde contacto con los buscadores de placer literario ha perdido el único público que vale la pena. Pensaba que en la experiencia de las cosas cercanas está el límite y la trascendencia. Ni iracundo ni devoto del pasado, no se tomó muy a pecho las acusaciones de provincianismo. Cuando una vez le dijeron que algunos lo criticaban por pintar una vida irreversiblemente anodina, replicó: “Me gustaría saber cómo pasan ellos el tiempo. ¿Matando dragones?”

Dado que la poesía de Larkin tiene entre los críticos casi tantos detractores como incondicionales, de los epítetos que le cayeron encima no fue el de provinciana el único insistente. Se ha dicho que es una poesía conservadora, que es escasa, que es filisteo. Que la llamasen *gloomy* (lóbrega, sombría, deprimente) no debería inquietarnos si pensamos que la mitad de los mejores libros de poesía de nuestro tiempo no pudieron dejar de ser sombríos. Tampoco debió de inquietarse el acusado; tenebrosa, pesimista, se había dicho que era la poesía de Hardy, a cuya lectura providencial, Larkin atribuyó la fortuna de librarse, tras su primer libro (*The North Ship*), de lo que denominó enfermedad simbolista y sueño yeatsiano. Pound también había admirado algo en Hardy: la claridad, la “cercanía entre frase y visión”; los poemas de éste, por lo demás, abundan tanto en celebraciones de la vida media y sus personajes como en oportunidades perdidas; muchachas muertas, arrepentimiento tardío y, en general, la observación de que la hora que marca el reloj es *ultima multis*, la última para muchos. La afinidad de Larkin con Hardy es abarcadora: su claridad es casi narrativa; sus imágenes singulares suelen estar empapadas de premoniciones de ocaso.

“La mayoría de las cosas pueden no suceder nunca. Esta sucederá”, se lee en una de las últimas obras de Larkin, un poema sobre la muerte titulado “Aubade”. Frente a la perspectiva de extinción la mayoría de los consuelos se eclipsan, antes que ninguno el “vasto y apollillado encaje musical de la religión”. Las identificaciones gratificantes del amor están trenzadas con la intuición de que siempre hay algo incomunicable. Tan abrumadora es para Larkin la indicación de la flecha del tiempo que hasta la primavera le resulta apremiante: “Los árboles ya dan retoños/ como algo no del todo dicho;/ brotes recientes, calmos, se dispersan/ en un verdor que es casi una pena. // ¿Es acaso que vuelven a nacer/ y nosotros declinamos? No, pues también ellos/ mueren. El repetido ardid de renovarse/ queda escrito en anillos de madera”.

Pero conviene no ignorar que el esfuerzo por conseguir un efecto melódico o urdir una frase perfecta impugna la desesperación total. Por intenso que fuese su pesimismo, a Larkin no le interesaba amonestar: escribir un poema, dijo, siempre es un hecho positivo. Y observaba el mundo lo suficiente como para advertir que el mismo deseo que sostenía su trabajo de poeta apuntalaba la capacidad humana de trascender de distintas formas, la idea de la muerte. “Árboles” el poema cuyas dos primeras estrofas están citadas más arriba, concluye con una invocación: “Y sin embargo incansables, cada mayo/ los castillos se desgranán en plena densidad. / Ha muerto un año, parece que dijeran;/ empieza, empieza tú también de nuevo.”

Puede que el final de "El edificio"—un poema donde se describe un hospital—parezca menos alentador, pero no le falta la sugerencia de que los ritos comunitarios nos ayudan a convertir el mundo en un paisaje habitable: "Otros, sin saberlo, han venido a unirse / a la congregación oculta que en hileras blancas / yace apartada, arriba: mujeres, hombres, / jóvenes, viejos; crudas caras de la única moneda / que se acepta aquí. Todos saben que morirán. / No aún, tal vez, no aquí, pero algún día / y en un sitio como éste. Tal el significado / de este peñasco regular; un afán de trascender / la idea de la muerte, pues salvo que su poder supe-re / al de las catedrales, nada impide / que el ocaso llegue, aunque multitudes lo intenten cada tarde / con débiles, pródigas flores propiciatorias."

Entre el deseo de vida y el peso de la fatalidad respira la pregunta por la forma justa de vida. No son el pesimismo, ni la Inglaterra el lugar común, ni la despiadada exhibición del curso del tiempo los rasgos más raros de la poesía de Larkin, sino una duda sobre la mejor forma de usar el presente que atrapa todas las acciones, todas las herramientas. La duda es en ella el sostén de un arte poética; a lo largo de varias estrofas se despliegan los argumentos que apoyan una actitud, para sugerir, en dos o tres versos finales, que esos argumentos son refutables y los contrarios tienen muchas posibilidades de ser igualmente convincentes, quizá ciertos.

Esta forma de componer, no tanto una técnica como la frecuencia en que emiten un sentimiento y una mente, está soterrada en casi toda su obra, pero es inmediatamente visible en poemas como "Vers de Société" o "Dinero" (ambos incluidos en *Ventanas altas*). En otros poemas no son argumentos los que se invalidan al final, sino la furia insuflada por los coloquialismos; desde la grosería más o menos arrogante el poema transcurre hasta anegarse en las tibias, aplacadas palabras de la reconciliación. Pues aunque el lenguaje no sirva exactamente para reconciliarse, menos aún para "comprender"; como las ventanas altas de las iglesias, sugiere misteriosas perspectivas. (Este proceso poético del suelo al infinito tampoco es una técnica; parece ser, como toda lírica, una disposición moldeada por el trabajo). "Cuando veo una pajarita e imagino / que él se la folia y ella toma / plldoras o usa un diafragma, / sé que es ése el paraíso / que todo viejo soñó la vida entera: / ataduras y prejuicios desechados / como una cosechadora obsoleta, y los jóvenes / deslizándose sin límites / hacia la felicidad. Me pregunto si cuarenta años atrás, mirándome, alguien / habrá pensado: Eso es vida; / nada de Dios, ni de sudar de noche / pensando en el infierno, ni de ocultar / lo que opinas del cura. Ese y sus / amigos se alzarán, maldita sea, / libres como pájaros. Y de inmediato, / más que en palabras, pienso en ventanas altas: / el cristal en donde cabe el sol y, más allá, / el hondo aire azul, que nada muestra, / y no está en ninguna parte, y es interminable."

"Yo no soy escéptico; soy triste", escribió Pessoa, y Larkin podría haberlo proclamado. Pero en una declaración de esta naturaleza hay más orgullo que autocompasión. La tristeza de Larkin es la del que, mientras advierte la fuga del tiempo, celebra los consuelos que enaltecen el presente —el amor, el arte— y los discretos hábitos que obran su retorno: ir a la playa, enterrar a los muertos, visitar a los enfermos, jugar a las cartas, organizar la feria de campo anual, ir al trabajo. El pasado que la memoria contiene es irre recuperable; el futuro que la fantasía alcanza a concebir es una promesa nublada por la declinación; más allá de estos márgenes hay largas perspectivas temporales cuyas magnitudes nos dan pánico. Lo único que nos pertenece de verdad es la menguante reiteración del presente. Negando la eficacia de toda alegoría, de todo sentido figurado, Larkin procura cantarle al mundo tal como es: una actitud de lúgubre bibliotecario sajón que probablemente no le disgustaría a un compositor de haikus.

Para la literatura contemporánea, que pese a sucesivas rupturas no ha traspuesto el ámbito del romanticismo —primacía del sujeto, nostalgia del absoluto—, es difícil ver una mesa privada de un halo de ideas. Un barco a la distancia es la promesa de otra cosa; los atributos de un jazmín no sólo son el color y el perfume, sino una ristra de asociaciones culturales. Larkin desconfía de la simbología; prefiere no novelizar la mirada. "Ten cuidado —dice un poema—: los libros son una pila de basura". Claro que se trata de una provocación; razonablemente, versos como éste le ganaron cierta reputación de filisteo.

El adjetivo "filisteo" tiene en inglés un significado inmediato que en español sólo adquiere por extensión: quiere decir prosaico, materialista, pedestre, inculto. Meses después de la muerte de Larkin, cuando en Inglaterra arreciaba el debate sobre el valor de su obra, Barbara Everett hizo en la *London Review of Books* una defensa basada justamente en el uso fructífero que Larkin había hecho del filisteísmo. Everett recuerda que en *Los viejos demonios*, la última novela de Kingsley Amis (íntimo amigo de Larkin), un personaje le dice a otro, escritor más o menos frustrado: "Si quieres hablar seriamente de tu lugar y su gente, tendrás que abordar la cosa de un modo por completo distinto, como si no hubieras leído un solo libro en tu vida; bueno, no exactamente, pero..." No exactamente como si nunca hubiese leído, aunque sí con un deliberado, agresivo desdén por los asuntos y la retórica de altura, Larkin armó una poética de las condiciones cotidianas que le permitía hacer de su obra un territorio definido capaz, por así decir, de expresarse a sí mismo. En este territorio un hospital, la visita de un ateo a una iglesia, un marchito hotel de provincia, un viejo temblequeante no acaparan menos prestigio lírico que la hierba recién segada o la antigua generosidad del sol. "Adecuadamente amadas —escribe Ever-

ett—, las condiciones filisteas ofrecen un símbolo inusitado y fresco de la vida en su trascendencia diaria y en sus momentos de gloria fugitiva, desperdiciada, inexplicable."

En un centenar de poemas sólidos y eficientes como muebles de buena madera, con la apropiada variedad de metros y formas, Larkin cantó las condiciones que amaba. El esfuerzo por transmitir un sentido de lo real no se distingue del conocimiento de sí mismo. Se negó a "dar un deliberado paso atrás para crear un objeto...", una vida reprochablemente perfecta". Salvo cuando son monólogos dramáticos y habla un personaje, esos poemas casi no contienen la palabra yo. Lo que habla no es "el poeta" sino una conciencia transitoria, que no se considera distinta de las cosas que la rodean y busca afinarse en ellas para evitar el despilfarro de los "gestos grandiosos". Larkin creía que los ritos cotidianos no sólo eran consoladores sino también placenteros, y no le molestaba que la poesía se les pareciera, que el poeta tuviese algo de carterero. Consiguió algo casi nuevo para la poesía moderna: conmovió al lector hablando de lo impoético. Ocultar el yo no fue en él un movimiento aconsejado por el pudor, ni una estrategia lingüística; fue producto del deseo de presentar la Inglaterra de lo banal como el objeto perdido o menospreciado que repentinamente vuelve a hacerse oír; como la palabra de alguien que escribe desde el exilio. "Viernes a la noche en el Royal Station Hotel" condensa todo esto: "Desde los altos racimos de bombillas, esparcida, / la luz cae oscuramente sobre sillas solas / de colores distintos, que se miran una a otra. / Por la puerta abierta, el comedor declara / una más grande soledad de vasos y cuchillos / y una alfombra de silencio. El conserje lee / un diario vespertino que ha sobrado. Pasan horas, / y los viajantes ya se han vuelto a Leeds / dejando ceniceros llenos en la Sala de Reuniones. / Las lámparas alumbran pasillos descalzos. Qué / aislado es esto, como una fortaleza... / El papel con membrete, hecho para escribir a casa / (si hubiera casa) cartas del exilio: Cae la noche. O las se pliegan detrás de las aldeas".

Se considera que *Ventanas altas* (1974) es el libro más equilibrado, más completo de los que Larkin publicó. Fue el último. Contiene piezas muy tenues ("Solar", "Hierba segada", "Dublinesca") junto a otras sanguíneas ("Los jugadores de cartas") y otras apropiadamente sombrías ("Los viejos lobos"). Pero incluso éstas son, en un sentido nada crepuscular, invitaciones a la aceptación. Observaciones de la vida como aprendizaje de lo contradictorio. Elogios de la necesidad de elegir: cantos de entrega.

Me alarmé, Valery, también Lezama Lima y buena parte de las vanguardias nos acostumbraron a que el poeta no escribe tanto para expresar algo —tampoco para comunicarlo—, como para hacer manifiestas las fuerzas que habitan el lenguaje, de las cuales un sentido derivante nace con cada lectura del poema. Aunque en los últimos veinte años la crítica preponderante en Europa ha ya trabajado no

bre estas convicciones, la lectura de las revistas inglesas sugiere que en ese país la mitad de los poetas sigue considerando procedente escribir un poema sobre algo. Hay una visión, una imagen, un hecho o un pensamiento que suscitan el deseo de escribir, y sobre esa base se compone. El hecho de que Larkin creyera en el "contenido" de la poesía —por mucho que parte de ese contenido fuese su música— me sirvió bastante para mitigar la alarma nacida de comparar cada poema de *Ventanas altas* con su traducción. Creo que los "contenidos", incluso en lo rítmico, no se perdieron irreparablemente.

Dado que Larkin es un poeta de formas perfectas, dado que no hubiera sido posible reproducir metros y rimas sin caer en la ridiculez o dañar lo que los poemas representan, establecí un compromiso entre cada original y su réplica sospechosa. Busqué una música capaz de expresar en castellano lo que expresaba la música de los versos ingleses y, al mismo tiempo, de aceptar la expansión verbal que siempre se produce al pasar a nuestro idioma. Valiéndome del encabalgamiento —un procedimiento usual en Larkin—, de algunos cambios de orden en los períodos y en la estructura de la enunciación, traté de ser lo más literal posible. Lo que quería era un continuo de respiración que diese cuenta de la pausada economía de los poemas. El método varía ligeramente en tres piezas —"Annus Mirabilis", "Sea este el verso", "Dublinesca"— que no podían presentarse despojados de un aire de canciones sin condenarlos a perder todo sentido.

El resultado no son poemas castellanos sino traducciones de poemas ingleses. Por lo tanto deberían incluirse en la tradición de la literatura anglosajona traducida, que tiene a estas alturas un pasado respetable y no ha influido poco en la formación de probados escritores de nuestro idioma.

No estoy en contra de que los hallazgos de otras lenguas se infiltren en el castellano, incluso si contravienen reglas más o menos calcáreas. Nuevas cadencias, nuevos escorzos gramaticales, neologismos provenientes del inglés, el francés, el portugués o el italiano han servido a menudo para darle al castellano repentinas amplitudes de expresión. Si un idioma y su literatura son fuertes, no tienen por qué temer a los advenedizos: la endogamia puede destruir una lengua; las cruces la enriquecen, como se comprobará echando un vistazo a la historia de cualquier literatura importante. Las traducciones son, entre otras cosas, vehículos para el contrabando de formas de decir y miradas sobre el mundo, dos mercancías que, desde luego, no pueden deslindarse.

Marcelo Cohen (1950) es un narrador argentino que vive en Barcelona desde 1975. Entre otros libros, publicó *El país de la Dama Eléctrica*, *El sitio de Kelany* e *Insomnio*. Este trabajo, que se publica aquí por primera vez, será el prólogo de la traducción de *High Windows*, de Larkin, que la editorial Lumen tiene previsto editar en el curso de este año.

(Viene de pág. 27)

—En realidad no lo sé. Supongo que he usado mucho el pentámetro yámbico: a algunos les resulta opresivo y tratan de evitarlo. Mi defecto secreto es no ser muy bueno, como todo el mundo. Nunca he sido didáctico, nunca he intentado que la poesía haga cosas, ni lo he pretendido. He esperado tan sólo que viniera a mí, bajo la forma que eligiera.

—¿Cree que pertenece a alguna tradición particular de las letras inglesas?

—Creo que George Fraser dijo que la poesía era "visión" o "discurso moral", y yo estaba en el segundo caso, y el primero era mejor. Un editor muy conocido me preguntó cómo se puntuaba la poesía, y quedé atónito cuando le dije: "Igual que la prosa". Con esto quiero decir que escribo, o escribí, como lo hacía todo el mundo hasta que empezaron los jóvenes locos, usando las palabras y la sintaxis de la manera usual para describir experiencias reconocibles de la manera más memorable posible. Eso no me parece una tradición. El otro asunto, la cosa enloquecida, es más bien una aberración.

—Sus libros de poesía han aparecido a un promedio de uno por década. ¿De veras sólo completaba tres poemas por año?

—Cuando escribía, lo hacía lentamente. El otro día estaba mirando "The Whitsun Weddings" (el poema), y descubrí que lo había empezado en algún momento del verano de 1957. Al cabo de tres páginas, lo dejé por otro poema que sí fue terminado pero que nunca se publicó. Volví al primero en marzo de 1958, y trabajé en él hasta octubre, que lo terminé. Pero cuando vi el diario que llevaba entonces, advertí que el incidente que describo en el poema ocurrió en julio de 1955. Así que en total me llevó más de tres años. Por supuesto, eso es una excepción. Pero escribía lentamente, en parte porque uno busca qué decir y también la manera de decirlo, y eso lleva tiempo.

—¿Para ser alguien a quien le disgustan las entrevistas, sus respuestas han sido generosas...

—Temo que no he dicho nada demasiado interesante. Debe advertir que nunca he tenido "ideas" acerca de la poesía. Para mí ha sido siempre una liberación o solución personal, casi física, de la presión de un conjunto de necesidades —la necesidad de crear, de justificar, de alabar, de explicar, según las circunstancias. Y nunca he estado muy interesado por la poesía de otras personas... por supuesto, una de las razones para escribir es que nadie más ha escrito lo que uno deseaba leer.

Probablemente mi idea de la poesía sea muy simple. Hace un tiempo, accedí a ser jurado de un concurso de poesía... ya sabe, esos concursos donde se reciben 35.000 envíos, y uno mira unos pocos miles, los mejores. Al cabo de un rato, dije: ¿Dónde están todos los poemas de amor? ¿Y los poemas sobre la naturaleza? Y me dijeron: Oh, los descartamos todos. Yo creo que esos eran los que me habrían gustado.



Estimado Samoilovich:

Por medio de la presente, le hago llegar mis más sinceras felicitaciones por el éxito de su *Diario* y en especial por el dossier sobre Poesía Buenos Aires del Nº 11.

Es la segunda vez que le escribo; mi carta anterior fue publicada en el Nº 5, pero el tema que motivaba mi pedido —que realizaran un dossier sobre Baldomero Fernández Moreno— no fue satisfecho en los números posteriores. Me permito pedir otra vez lo mismo. Le saluda afectuosamente

Marta Karina

N. del D.: Casualmente, para la época en que usted escribió su anterior carta estábamos considerando como una hipótesis la posibilidad de un dossier sobre Baldomero Fernández Moreno y su hijo César. Pero luego esa hipótesis se fue desdibujando. Pensamos que para que un dossier tenga sentido en el *Diario* no sólo debe tratar sobre poetas interesantes, sino que además tiene que ofrecer o bien material inédito, o bien muy poco conocido, o una perspectiva nueva, uno o varios trabajos inéditos, o una recopilación de materiales muy dispersos: en fin, tiene que terminar ofreciendo algo que no esté ya hecho. En el caso de Baldomero, no terminamos de encontrarle la vuelta, lo que no implica que no la encontremos alguna vez. Gracias igual, por insistir, y por escribirnos.



Diario de Poesía, cada vez mejor y mejor. Los felicito de alma. Me parece que un trabajo sobre Alejandra Pizarnik falta, y poemas de Fernando Noy y Marosa Di Giorgio. Si de eso necesitan algo, les mando mi teléfono. Gracias.

Batato Barea.



Soy del interior de mi país y estoy fuera del "círculo" montevideano de la poesía; sin embargo, siempre que puedo, me las ingenio para conseguir *Diario de Poesía* como alguna otra publicación sobre literatura, proveniente de nuestro país —gracias a los cuales me entero de lo que sucede en cualquier parte del mundo sobre la "materia"— Y así voy conociendo a la gente —sobre todo a vuestros compatriotas— que escriben poesía.

Después de pensarlo varias veces, me decidí y aquí me encuentro escribiéndoles y enviándoles algunos poemas.

Verán que no escribo nada nuevo y que mi estilo no es novedoso en absoluto, pero si les llega su "sabor" y lo publican, tendré la alegría y el privilegio en que sean uds. los primeros en "descubrirme" a los lectores de nuestro *Diario*.

De cualquier modo: gracias por todo lo que hacen por la poesía y un abrazo a todos.

Daniel da Rosa Fourcade
Sta. Lucía - Canelones - Uruguay



Mi nombre es Pablo Milanesi y

sospecho que soy poeta. El nombre me lo dieron mis padres, la sospecha la vida. La causa de estas líneas es la tentación de confirmar esta sospecha.

Jamás he pisado aula o corrillo literario alguno; ni siquiera tengo conocidos literatos. A pesar de esto (¿a pesar de esto?) he escrito versos impunemente desde hace años. Sintiendo la belleza como razón, me gustaría saber si estos ejercicios en los que recaigo (soy de los que poetizan a costa de sí mismos) tienen algún valor en el mercado de la crítica, y si esto fuera así, tratar de darlos a la imprenta.

Pessoa decía ("Si yo muriera joven...") que sus versos podían tener una belleza propia, autónoma, pero no podían ser bellos y quedar por imprimir, ya que las raíces pueden estar bajo la tierra pero las

acerca de ellos pues nos resulta imposible mantenerla.

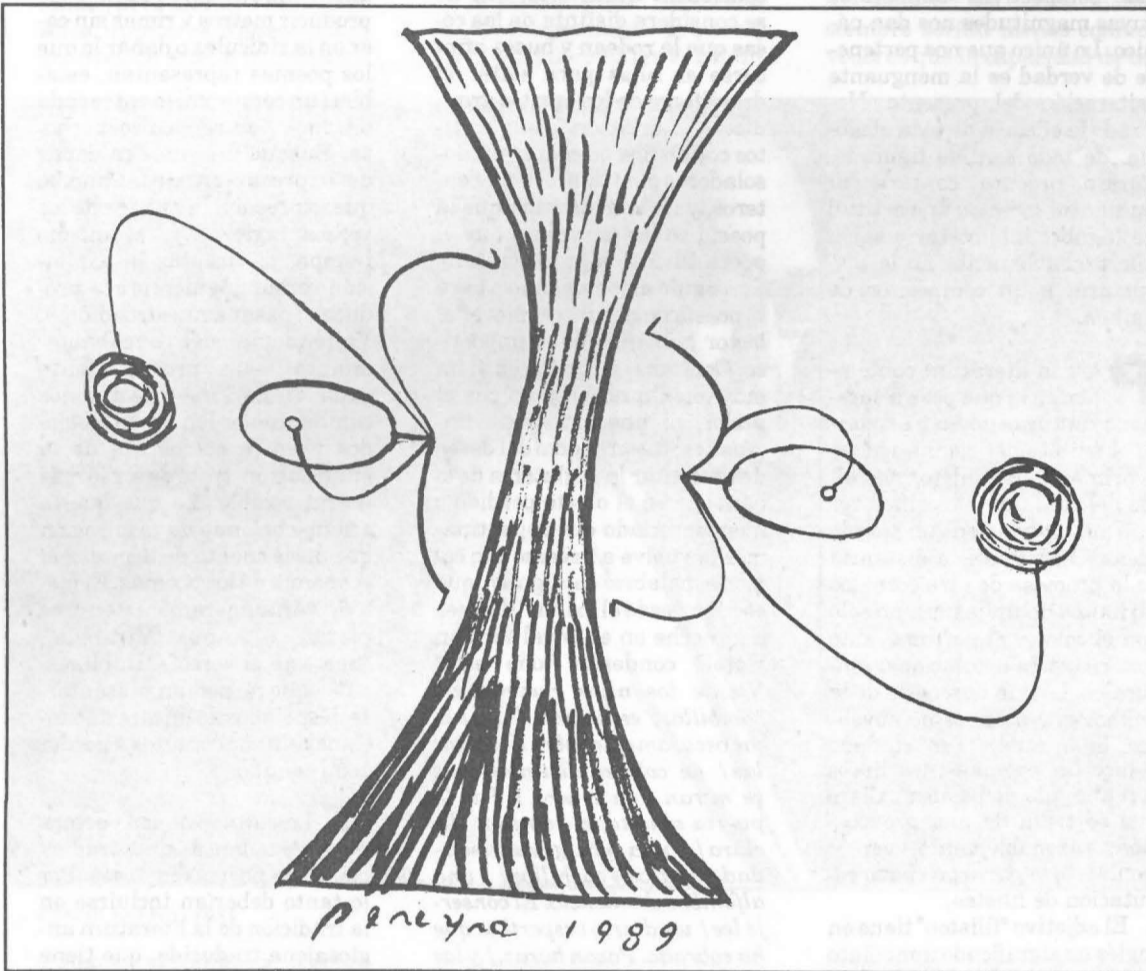


EN RESUMIDAS CARTAS

Nos felicitan por la revista, a la vez que envían poemas, Ana María Nicolau de Coppola (desde Olivos), Gustavo Fontán (desde Banfield), César Cantoni (desde La Plata) y Marcela Predieri; los cuatro destacan cordialmente su alegría por la continuidad del *Diario*; si la misma es posible, cabe acotar, es porque ellos y otros son también "lectores continuos". Jorge Rosenberg, desde Santiago del Estero, nos informa acerca de un encuentro a realizarse en su ciudad: la Fiesta Nacional del Poema, que a la publi-

ría, aparecido en la edición del *Diario* correspondiente a otoño de 1989.

Yo creo que J. F. no leyó bien el libro, o no pudo acceder a una lectura del mismo. Es comprensible que esto suceda a alguien que probablemente tiene que "leer" 10 ó 20 libros para comentarlos (o no) en el *Diario*. De todas formas, presento que una lectura más profunda y detenida, le descubriría a J. F. que "mágica ilogicidad" no se refiere solamente a "garabatos" que son —lo admito— lo más llamativo del libro, la cualidad que salta a la vista inmediatamente por no ser demasiado común la utilización del espacio en la poesía actual, y menos aún en el tipo de poesía que maneja el *Diario*. Por eso justamente, creo que J. F. vió sólo las luces fluorescentes, las piernas y las



flores no. Consciente de las dificultades de publicar un primer libro de poesías, que por lo general es sólo agradecido por las lauchas, al menos quiero tener alguna relación con poetas.

La poesía argentina que aparece en el *Diario*, en especial los escritores con menos de 30 años, —nacé en el '64—, está lejos de lo que siento. El único poeta que me entusiasma, con una estética íntima y discreta, es Jorge Fondevbrider. El lugar en el que se conoce a un poeta está más allá de sus palabras, en los espacios blancos que infunden en él esas palabras. De todos modos, por lo fragmentario de mi conocimiento acerca de lo que se escribe, mis juicios son estrictamente intuitivos, en todo caso lo único racional que hay en ellos es la ignorancia.

Volviendo al tema específico de mi carta, le ruego una respuesta.

Quedan en su criterio y en el de sus colaboradores estos poemas que integran un libro de incierta edición cuyo provisorio nombre es *Cartas a Vincent*.

En estos casos lo que menos aprovecha es la benevolencia: la franqueza es más útil.

Pablo Milanesi.

N. del D.: Estimado Pablo Milanesi: leeremos sus poemas, como todos aquellos que nos envíen, y si nos gustan le solicitaremos oportunamente su autorización para publicarlos. Pero le ruego yo a mi vez que no espere correspondencia crítica

cación de este número ya ha de haber tenido lugar: agradeceríamos información acerca de su desarrollo. Miguel Oviedo Alvarez, que vive en Monogasta, en la Provincia de La Rioja, nos informa que ni allí, ni en Chilecito ni en Rioja capital consigue el *Diario*, y que sólo en sus eventuales viajes a Córdoba puede hacerse con él: tenemos entendido, sin embargo, que, aunque en pequeña cantidad de ejemplares, llega a La Rioja, capital. Alejandro Arone nos envía dos breves poemas; uno de ellos: *ENCUENTROS: Era tarde, / muy tarde para todo / y las sombras jugaban un juego / del que no era ajeno. // El fantasma conoca el rito: / pedir un cigarrillo y huir entre la hojarasca*.



Quisiera aclarar algunos aspectos del comentario crítico —si es que así puede llamarse a una oración de once palabras— al libro de Doctorovich, pero si tal fuera el caso, no sería por las razones que Doctorovich "comprende".

de la actriz no le dejaron captar su fuerza interpretativa, el trabajo con la palabra, los neologismos, el viaje poético-espacial desde las primeras formas rígidas y cerradas hacia la eclosión de palabras que devoran la página, la estructuración del libro no como conjunto de poemas sino como una historia que se narra desde las vísceras, perdiendo retazos de carne en el proceso. Además: los garabatos han sido utilizados por tipos como Apollinaire, los Futuristas, Gironde, Arturo Carrera y muchos más. ¿Vale la pena instaurar una polémica verso libre vs. garabatos, o podemos considerarlos simples procedimientos, incluyendo también a la rima, aplicables cuando el texto y el poeta lo requieran? En mi caso, la utilización del espacio era pedida a gritos. Sin embargo, J. F. parece no haberlo advertido.

Fabio Doctorovich

N. del D.: Me parece pertinente aclarar que J. F. son las iniciales de Jorge Fondevbrider; y que el mismo no tiene que leer "diez o veinte libros para comentarlos (o no) en el *Diario*". El *Diario* no es un apostolado ni es para los que lo hacemos una condena a trabajo forzado. Lo hacemos porque se nos da la gana, y no por muchas causas. En resumen: es mi opinión que Fondevbrider puede haber leído mal el libro de Doctorovich, pero si tal fuera el caso, no sería por las razones que Doctorovich "comprende".

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 POESÍA
(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

Patricio Tome
HELVECIA Y OTROS TOPICOS

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

Rodolfo Privitera
REVES DE PALABRAS

César Fernández Moreno
CONTRAPUNTO

Cultura latinoamericana en Nueva York: un castigo del cielo

(NUEVA YORK) "Pululan en la Gran Manzana engendros de lo latinoamericano que dan miedo. Organismos y personas, institutos de escritores, revistas y prensas "latinas", museos de arte "hispano", etc. Estos engendros son el envoltorio organizativo, y a veces institucional, de una concepción estética y política: la cultura latinoamericana es aquello que, en esencia, la cultura norteamericana no es."

por María Negroni

Cuenta Emir Rodríguez Monegal que al regreso de uno de sus viajes por los países nórdicos de Europa, Borges hizo una escala en el Perú para admirar las ruinas de Macchu Picchu. Interrogada sobre las consecuencias de aquel viaje, María Esther Vázquez, su ocasional guía y compañera, comenta sin escandalizarse demasiado: "Frente a las ruinas milenarias, Borges fue capaz de una indiferencia absoluta. Nunca lo vi no conmoverse tan profundamente".

En ese desliz, sin duda no ingenuo de Borges, me hizo pensar un reportaje aparecido hace poco en un matutino porteño. El agraciado era un pintor argentino que vive en Nueva York desde 1967 (no es Pérez Celis) que acaba de publicar un libro sobre la escultura incaica. Decía así: "La experiencia de vivir en Nueva York fue decisiva, porque me hizo asumir mi sudamericanidad más claramente. Allí se descontextualiza la carga de lo telúrico (sic), se aborda el arte precolombino desde un punto de vista científico (sic). Vivir allí es una exigencia constante: o se es uno mismo o se perece. Eso es lo que me hizo replegarme, conocerme y conocer la cultura de mi continente".

Como se ve, salvo la justicia intachable de la frase "vivir allí es una exigencia constante" que Borges (previo prescindir del "allá", claro) hubiera apreciado, poco hay en el enamoramiento súbito del pintor que congenie con la apatía indolente del poeta.

¿Se trata tan sólo de disgustos opuestos y favores? ¿De la *boutade* de uno y la estudiada insensatez de otro? ¿De una mera discrepancia inofensiva?

Observar, que las afirmaciones del pintor, su aparente afán telúrico o local, se confiesan pergeñadas en el corazón mismo del Imperio, en los aires viciados y fascinantes de Manhattan acaso no despierte, entre tanto, otra cosa que el asombro. No descarto, sin embargo, secuelas menos transitorias. Nos sé capaces de ceder, sin preaviso y en cualquier contexto, a gastadas polémicas sobre el rol del artista, la cultura popular, la resistencia en el arte y otros imponderables afines.

Ante el riesgo de tales avatares, propongo una estrategia: iluminar los contornos (y reco-

vecos) que transita hoy por hoy la cultura latinoamericana en Nueva York. Intuyo que el fenómeno, a riesgo de mostrarse escurridizo, arrojará alguna luz, evitará que aceptemos así sin más, el reto de un desafío falso.

D iré todo de un golpe seco y rápido. Pululan en la Gran Manzana, engendros de lo latinoamericano que dan miedo. Organismos y personas, institutos de escritores, revistas y prensas "latinas", museos de arte "hispano", etc. Pero entiéndase bien, estos engendros no viven en el aire. Son el envoltorio organizativo, y a veces institucional, de una concepción que profesan, casi sin herjías, productores y consumidores de esa cultura y cuyo lema podría sintetizarse en lo siguiente: La cultura latinoamericana es aquello que, en esencia, la cultura norteamericana no es.

Si el postulado y la defensa de la diferencia es, por lo general, elemento alegrador, la regla es nula en este caso. Si no me equivoco, existen al menos dos maneras de congelar el intercambio fructífero y la enriquecedora enseñanza de lo múltiple. Una es la que practica nuestra sociedad: la ceguera (o el trapo sobre los ojos) frente a todo aquello que sugiera diversificación de propuestas estéticas, políticas o vitales (sexuales también) y que suele manifestarse con virulencia apenas disimulable en el desdén pretencioso o, lo que es igual, la rivalidad elegante y despiadada.

La otra es la condena a ser y parecer (representar) lo diferente hasta el límite de un arinconamiento que termina vulnerando también la comunicación. Esta es la vertiente neoyorkina. Manifiesta no sólo en el ámbito de la creación literaria o artística (pero también allí) esa tendencia explica la simultánea proliferación y consolidación del "ghetto" como fenómeno social. Es verdad, nadie (o casi nadie) carece de pertenencia grupal (acabo de ver por televisión un desfile apoteótico de la Gay & Lesbian Association que fue sin duda una fiesta) pero también es más que improbable que alguien exceda los márgenes de su propio territorio. La ex-centricidad, mirada desde aquí, es un derecho y también, paradójicamente, una condena.

En el plano de la poesía y su perfil latinoamericano, debo afirmar que la situación es alarmante. Los/as poetas estamos condenados/as a un deber

ser implícito y férreo del cual es casi imposible evadirse.

Quiero decir, hay un modelo platónico, versiones de lo latinoamericano de la especie de los arquetipos, que al modo de ecuaciones incompletas, reglamentan su ejercicio cual si fueran mandatos: Si eres latinoamericano, serás explícitamente político, o primitivo, o folklórico o exótico, aquí se acaba la lista.

Bastante pobretón, por cierto, el panorama. ¿Quiénes son, sin embargo, los responsables de este desaliento? ¿Los que producen? ¿Los que trabajan de agentes literarios? ¿Los que consumen? ¿Los que organizan? ¿Difunden?

competidores. He asistido a lecturas de poesía donde el eventual poeta (a la sazón, un sudamericano), vestido estilo shaman, iniciaba su espectáculo en un local a oscuras, iluminado por velas, con rezos en quechua o algún otro idioma extraño que no entendí y unas piedras haciendo ruido en las manos. ¡Faltaban las plumas!

Demás esta comentar la fascinación del auditorio. Haberse llegado hasta una lectura de poesía latinoamericana en pleno East Village donde el ciudadano más civilizado es un punk con los pelos anaranjados, mececa cuanto menos esta compensación, este reencuentro con las fuentes, la Naturaleza,

espacio para que cumpla una función. Se le ofrece un lugar en la mesa. A los ojos del que mira, será el objeto mirado, idealizado, rememorado con nostalgia. Ocupará un lugar de privilegio. Retendrá en sí el candor, la pureza, la ignorancia. Será lo intocado, lo primitivo, lo que deslumbra por su exhuberancia, por su no saberse, el caos original, lo que fascina porque es híbrido, virgen, desatado o salvaje.

Eso es lo que somos, para los ojos del que ve. Para el que viene a inspirarse en nosotros, a reposar, a abreviar. Curiosamente coincidente con el papel pseudoprivilegiado que ha detentado (y detenta) demasiado a menudo la mujer en aquellas (y estas) latitudes al ser el objeto del deseo, lo que da que hablar, lo "otro", hay en la relación estructural que señala una atribución de una ventaja falsa que no es sino frontera, trazado de un límite que congela y empobrece. La reiteración quizá, a nivel cultural, del remanido esquema económico del intercambio comercial (insumos *contra* manufacturas) agiornado pero no desmentido en las instancias actuales de la era postindustrial.

Quiero ser aun más clara, ejemplificar.

No me opongo a que Neruda, Cardenal o Isabel Allende sean aplaudidos (cada uno con sus gustos). Tampoco me opongo a que la salsa, Carmelita Tropicana o Los Lobos ejerzan la representación de la música del continente (tampoco todo es el Cono Sur). Pero que exista una industria (una moda) que sintonice a unos en desmedro de otros, que se arroge el "descubrimiento" y representación de nuestra "esencia" a través del fomento de lo más folklórico de nosotros mismos me parece francamente penoso. No hay que darle demasiadas vueltas. Algo anda mal cuando haciendo alarde de difundir cultura latinoamericana se editan y promocionan sin cesar antologías de poetas centroamericanos en las que es casi imposible rescatar una sola página de poesía, cuando se nos condena cordialmente a dejarnos seducir por nuestra propia imagen estereotipada, cuando se nos reduce a practicar una transparencia temática y formal que, en buen romance, no significa otra cosa que alentar la orfandad intelectual, la ignorancia de los problemas del estilo, el abandono liso y llano de cualquier tensión del pensamiento.

No hay, desde esta perspectiva, el menor asidero para las teorías ilusas de quienes ven en la presencia inocultable de lo "latino" en Nueva York, un signo de su fortaleza como contracultura.

Me temo que mientras persistan los síntomas que he descrito, pocas expectativas puedan cifrarse allí. Al menos, hasta que ganemos lo único que no se nos concede: el derecho a participar, de igual a igual, en la discusión estética.



LEONARD FREDMAGNUM PHOTOS, 1974

No convendrá minimizar el influjo de la —siempre ardua— mala conciencia de ciertos ciudadanos norteamericanos ni los coqueteos bienintencionados de los grupos de solidaridad con el Tercer Mundo. Tampoco las inevitables poses progresistas o las tendencias caprichosas de la moda. Pero es lo que menos me interesa. Más me importa un doble juego de conveniencias donde algunos hacen su negocio y la mayoría no participa, donde además se nos expone —paradoja central— de nuestro destino contestatario (si lo tuviéramos) transformándolo en un deber.

En este circuito, ya se ve, el estereotipo es quien domina el escenario: empieza y concluye el argumento, se realimenta a sí mismo en una carrera empantanada y loca y logra lo que buscaba. La mediocridad sale reina.

A la caza de estos espacios —que "allá" son remunerativos— se disponen sin timidez los

Dios o cualquier otra cosa trascendente. Borges habría encontrado en la escena una anecdota infinita.

Los que se prestan al juego, entonces. Los que aprovechan la volada.

Pero este aspecto de la cuestión es todavía mezquino. Todavía no solicita la queja. Ni siquiera justifica la atribución indiscriminada de mala fe o el retiro del privilegio de la duda. Me inclino a proponer un costado menos iluminado. Uno que atañe más bien a una disposición estructural que se realiza incluso al margen de ambiciones, credos y fervores de los eventuales protagonistas. Hablo del modo en que el paradigma de la pluralidad se distribuye. De tareas. De máscaras. De roles.

La presencia de la cultura latinoamericana, desde esta perspectiva, no es irrelevante ni indeseada. No se la olvida. No se le cierra la puerta en las narices. Al revés, se le abre un

Marcelo Masola

Marcelo Masola nació en Córdoba en 1915; a su muerte, en 1984, había publicado dos libros de poemas separados por 33 años de distancia: *Noche y día*, editado por Daimon, Córdoba, en 1950 y *El Huésped*, por Alción, también en Córdoba, en 1983. Quedaron inéditos entonces —y están inéditos aún hoy— cinco libros más: *El teatro traducido*, *Zodiacal*, *Cántico*, *Homenaje* y *Poemas contra el tiempo*; este último escrito en 1976, en las aterradoras circunstancias de la Córdoba de ese año, en que un hijo de Masola había sido secuestrado—desaparecido por las autoridades militares. El autor primero, luego su hijo Sergio, con la ayuda de su amigo el pintor Antonio Seguí, intentaron sin éxito la publicación. Los poemas de ese libro incluidos en esta página se editan aquí por primera vez; la breve selección se completa con poemas de *Noche y día*, *Cántico* y *El huésped*.

Masola, casi un desconocido en el país, fue sin embargo un poeta apreciado en Córdoba: fue colaborador frecuente de las mejores revistas culturales surgidas en la provincia a lo largo de cuatro décadas y uno de esos poetas que, pese a su aislamiento, pesaron de un modo secreto y eficaz sobre sus contemporáneos. Sus traducciones de Saint John Perse —*Revista de la Universidad Nacional de Córdoba*, 1973— y del *Diario Florentino* de Rilke —Ediciones Paidéa, Córdoba, 1955— se cuentan entre las mejores versiones castellanas de esos autores.

En un panorama que a veces parece demasiado hambriento de consagrados absolutos y novedades también absolutas, parece bueno rescatar una voz como la de Masola, bella, lúcida, apenas anacrónica.

Daniel Samoilovich

Marcelo Masola

Poemas contra el tiempo

MIRO...

Miro
donde han pasado
pasan
pasarán los hombres
y os digo
vais como si os pertenecierais

Pero
si puedo atar y desatar mi pensamiento
es que puedo girar
de uno a otro extremo de la cuerda

A mí y a mi mujer
a los dos que tenemos el cuerpo joven
los dientes se nos caen
y a mi hija y a mi hijo
los dientes se les caen

¿Qué es el verbo si los dientes faltan?

Desde donde os miro
os digo
vais como si os pertenecierais
y no sabéis usar de vuestra boca
eso os digo ahora
mañana
tristes
lo leeréis

No detengáis el corazón para pensar
dadle sentido
aquí allá
más allá es el misterio

Os miro reír o llorar
os miro nacer o morir
cada uno trayendo un puño en cada mano
y todos
una ola de mar subiendo por las playas

Desde donde os miro
también os digo
cuanto hagáis será vuestro trabajo
será la misma comunión
y los dictados del viejo infierno
para siempre serán anulados

Sólo amor
sólo vida
que hoy
os miraré
pasar a cada uno
hacia el color del hombre

de *Noche y día*, 1950

DESTINO

¿Qué arte hubo
en ese borrado trazo
de sombra?
¿O acaso la vida aciaga
desvió después
la mano cierta?

Quedan
el retrato de la madurez
el dolor atrapado
y el increíble ademán
ahora fugitivo.

Ah la soledad del sueño
y la pasión terrena
roída por la divinidad.

Aún con los ojos abiertos
ya no verá más.
No será la lucidez
ni el altar del caos
sino el puro derrumbe
de la comunión.

PRESAGIO

Eres
la otra
y también el prodigio
y su evidencia
en el retorno de la ola
en el ápice de la espuma
y siempre
rumbo del aroma
impaciencia del indicio
destrucción del tacto
creación mortal
del sueño.

Eres
la sed de finalidad
el hambre de lo necesario
acaso
el reposo de la perfección
o la irrupción del ser
en tanta semejanza.

de *El huésped*, 1983

VIAJE

Podría sucederte —me digo—
que hoy mismo, ahora, ya
o acaso una noche, entre sombras,
volviendo hacia la mañana,
tu hombro, el izquierdo, por ejemplo,
al que sólo conoces por los espejos
—sobre el que nunca llevaste nada
a la espera de un futuro abrazo—
no sirviera, de pronto, para sostener
un intento de inolvidable rostro.

de *Cántico*, inédito.

PREGUNTAS

De pronto
todo un mundo destrozado.
Ahora
¿ya es la eternidad?

La vida sigue su curso
y donde el niño crece
el hombre contempla
su fruto frío.
Mientras el sol engendra
estas tinieblas
el tiempo y el silencio
esperan.

Me abrazo a la luz
donde arde su inocencia.

Profunda
y madura noche
¿cuánto demoras!
apenas si extraigo
de tu sombra desesperada
un resignado error.

¿Cómo entender
este nombre borrado?
¿Cómo salir
de esta prisión del olvido?

HAMBRE

Qué esperas
después de este festín
de aterrorizados
¿masticar estiércol?
¿tragarse quimeras?

Celda deslumbrada
protege esa estrella
dormida en la oscuridad
caída en la deshecha
red del universo.

Qué pretendes ahora
máscara hueca del héroe
y de la predestinación
¿morder fracasos?
¿devorar dioses?

Hay un tiempo para el verdugo
y hay un tiempo para la víctima.

NAVIDAD 1976

Todos lo hacen
a la hora del mejor sol
pero nadie lo haría
en el peor instante de su alma
con la desfoliada glosa
de su balbuceante final.

Quizás por esto y aquel
“¿Padre, por qué,
por qué me has desamparado?”
un espectro sigiloso
—el de la secta sombría—
entre brumosos aromas
y sentencias corrompidas
predecía pactos y promesas.

Pero sobrevino la tregua
y este aparente día y yo
—tomados de las manos—
junto al niño estelar
nos fuimos disipando
en el maternal sin fin
de un escarnecido ocaso.

Por último la noche natal
dejóse caer, invulnerable,
sobre el establo del mundo.

EL HABITANTE

Nunca más
volveré la mirada al caos
que ardan y se derrumben
ciudades y criaturas.

¡Desplómate siglo
y sucumba todo nombre!

La discordia y el mundo
alzarán sus secos patibulos
y el habitante clamará
para que no pase
ese cáliz de iniquidad.

Habrá dominio del estéril
sobre la nulidad del siervo
y hasta generaciones hartas
de oropeles y de oprobio.

¡Apasionado y errante
fueron sus nombres!

Arida luz de la revelación
acosando una atroz apariencia:
fuego de otra hoguera
consumará el cautiverio
y esta nueva dispersión.

de *Poemas contra el tiempo*, inédito.

Una interpretación de Borges

"Cada día, cuando por uno u otro motivo me miro en el espejo, acepto sin asombro, con la indiferencia que provoca lo habitual, que esa imagen que aparece de pronto frente a mí y que mira tanto como la miro, soy yo, yo mismo. Pero a veces, unas pocas, inesperadas veces, ocurre algo extraordinario que desborda el *'usual y gastado repertorio / de cada día'* (*'Los espejos'*). A veces el hábito se transforma en experiencia", anota Alberto Giordano en este trabajo, leído en la mesa de Literatura Argentina del Encuentro de Literatura Argentina e Iberoamericana "Angel Rama", realizado en Rosario, en octubre de 1988.

por Alberto Giordano

No hay belleza exquisita sin alguna extrañeza en la proporción.
Lord Bacon, citado por E. A. Poe.

Por pereza, por conformidad con lo que se presenta como más evidente (eso que Barthes llamó, con acierto, "sentido obvio"), o quizá por temor a dejar que el pensamiento avance en una dirección poco familiar y se extravíe, se ha vuelto un hábito de la crítica interpretar la obra de Borges en términos binarios. Se dice que el estilo borgeano está dominado por las estructuras simétricas (los ejemplos que se ofrecen son el oxímoron, la doble negación y el quiasmo); que la visión del mundo que expresan los textos del autor de *El Aleph* es la coincidencia de los opuestos; que la ideología que anima a esas ficciones encuentra en las referencias de Borges a su doble linaje un núcleo explicativo. Estilística, genética o ideológica, la crítica recurre a la más tradicional de las formas (la posición binaria, la complementariedad de los opuestos) para hacer comprensible el sentido de una obra de la que acaso sospecha su esencial incomprendibilidad.

Menos apegada a la tradición, a las formas que ella ha transmitido como las únicas posibles, otra interpretación, quizá, es pensable. Una interpretación que no inmovilice la obra de Borges sujetándola a un fundamento, sino que dé nueva vida a la inestabilidad que se reserva en su origen. Una interpretación dispuesta a dejar oír el silencio al que la comprensión le quita la palabra, a ser el recomienzo de la búsqueda incierta que esa obra es. De esta otra interpretación, que está privada de los recursos del comentario general, que no puede llegar a ser nunca una interpretación de conjunto (porque el olvido del fundamento arruina sin remedio la evidencia del todo); de esta otra interpretación, propongo aquí algunos fragmentos. El gesto, lo reconozco, puede pecar de ligereza, pero la ligereza, aquí, tal vez sea necesaria.

Para la retórica clásica, de la que nadie desconoce el afán disciplinario (dar nombre

y lugar a un desvío es imponerle una dirección), el oxímoron es una forma de la antítesis, "una variante especial —según Lausberg¹— de la antítesis de palabras aisladas". En otro de los áridos párrafos de ese manual se nos informa que la antítesis es el modelo de las figuras de bipartición, figuras en las que "las dos partes están en oposición una con otra y se mantienen unidas por la totalidad del todo". Confrontada con nuestra experiencia de lectores, esta definición del oxímoron como todo total, como lugar cerrado en el que conviven en reposo sentidos contrapuestos, decepciona. Ella no retiene casi nada del vértigo que soportamos cada vez que una de esas "figuras" sale a nuestro encuentro, cada vez que somos atraídos a la aventura irrealizable de su interpretación.

Transcribo una frase tomada de "Pierre Menard, autor del Quijote". Resguardado entre sus límites precisos, como espejos contrarios en medio de un corredor por el que se transita desprevenido, un oxímoron acecha. Este oxímoron representa tal vez toda la literatura. "El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico". *Casi infinitamente*. No hace falta recordar aquí la anécdota, el insensato (jirónico?) proyecto del simbolista de Nimes. Tal vez sí sea oportuno señalar el lugar que ocupa este oxímoron en la narración de Borges: él está emplazado en su centro, allí donde se encuentra, donde debería encontrarse la clave que permita dar respuesta a todas las preguntas. "Casi infinitamente" nombra la diferencia entre esos dos textos "verbalmente idénticos", el verdadero sentido de la empresa de Menard. Comprender, darse una representación de esa unión y esa distancia casi infinitas (la misma que instituye cualquier traducción, para algunos, cualquier lectura, para otros) sería poner fin a la incertidumbre hermenéutica. Pero a quien se entrega al movimiento del oxímoron, el inexplicable movimiento por el que la narración queda definitivamente descentrada, ni la comprensión ni la representación le son dadas.

"Casi infinitamente": afirmo que se trata de un oxímoron porque reconozco la inadecuación entre los términos, la tensión semántica entre el "casi" que es adverbio

de cantidad, y el otro adverbio que menta lo inconmensurable. Al infinito, que es sin fin pero también sin origen, no hay aproximación posible: nunca se llega a él, así como tampoco se sale nunca de su dominio. Decir "casi infinitamente" es tan impropio como decir, a propósito de una distancia, que es un poco o bastante infinita. ¿Eso es todo? Por el contrario, es sólo el comienzo. Menos que un punto de llegada (la confirmación de lo que los manuales nombran y clasifican, de lo que la crítica afirma como propio del estilo borgeano), el reconocimiento es un punto de partida: la apertura de un desvío, el llamado a una fuga. Aunque la sé impertinente (¿pero hay algo aquí que no lo sea?), la pregunta por el sentido del oxímoron se enuncia en mí con la fuerza de una

"Entre el todavía de la vida y el ya de la muerte no hay continuidad, sino más bien un salto, un intervalo sin espesor"

obsesión: ¿qué quiere decir, qué es esto de una diferencia casi infinita? Más allá de la familiaridad que comunica el reconocimiento, punza la extrañeza de la incomprensible reunión. Lo que me atrae no es la presencia antagonista de los dos términos sino el intervalo que, entre ambos, los une y los separa. Hacia el encuentro de ese intersticio olvidado en lo presente, que une separando y separa uniendo, se orienta la búsqueda. Búsqueda soberbia, búsqueda ridícula, animada por el deseo paradójico de querer pensar lo impensable, de querer asir lo inasible. Decidido a emprenderla, apenas salido, incluso antes, siento, con asombro y fastidio, que fui devuelto al punto de partida, al punto de comienzo, que no es sin embargo punto de partida ni de comienzo porque es punto de inquietud, punto que pertenece ya al movimiento de esa búsqueda para la que no estoy preparado, para la que no dispongo de medios, pero a la que ya fui atraído y que, aunque es sólo mía, ha comenzado sin mí. De ese lugar inhabitable que a la vez me atrae y me expulsa, de esa tensión irreductible que instituye el oxímoron, salgo como entré: de golpe. Dispuesto a olvidar una experiencia tan apasionada como improductiva, a reponerme del aturdimiento sufrido por fidelidad a

esa pasión inútil, retomo el curso natural de las frases.

Propuesto al examen de los miembros de un Seminario sobre el ensayo literario, "casi infinitamente" dio lugar a lúcidos balbuceos, a interrumpidos desarrollos, y a un breve ensayo de Sergio Cueto. De ese ensayo que es la repetición, el "despliegue improbable" del oxímoron, cito aquí algunos momentos.

"'Casi' anula la identidad y la diferencia de los textos. 'Casi infinitamente' dice el vacío sin dimensiones que hay entre ellos y que es la ambigüedad misma, esencial, es decir despojada de todo valor, de todo atavío, de toda gordura". "...los textos no son idénticos, aun siendo verbalmente idénticos, porque su diferencia es de otro orden, no corresponde a lo que se mira en un recorrido sino a lo que se disimula en cada encuentro. Digámoslo así: sin haberse movido de su lugar, el texto difiere, casi ha comenzado a diferir, en la inmovilidad misma, infinitamente. En él (o entre uno y otro, pero todo texto es entonces este *uno y otro*) se habrá abierto una distancia imperceptible, inconmensurable: infinitamente leve, infinitamente casi." "¿No nombra 'casi infinitamente' el paso inmóvil, la pasividad ingente de la lectura; la línea sin dimensión pero infinita de su espacio, lugar silencioso al que se hace justicia callando, quemando, como Pierre Menard, los manuscritos tediosos de la argumentación como para que el texto mismo, infinita e infinitesimalmente el mismo y otro, resplandezca en su pureza?"²

La necesidad de encontrar un soneto "ejemplar", uno que sirva como ilustración de ciertos postulados estructuralistas, me devuelve a la lectura de Borges. En busca de ese poema destinado a sufrir la violencia, la indiferencia de la teoría y la enseñanza literarias, doy con "All our yesterdays", uno de los sonetos recogidos en *La rosa profunda*. Lo transcribo: "Quiero saber de quién es mi pasado. / ¿De cuál de los que fui? / ¿Del ginebrino / que trazó algún hexámetro latino / que los lustrales años han borrado? / ¿Es de aquel niño que buscó en la entera / biblioteca del padre las puntuales / curvaturas del mapa y las feras / formas que son el tigre y la pantera? / ¿O de aquel otro que empujó una puerta / detrás de la que un hombre se moría / para siempre, y besó en el blanco día / la cara que se va y la cara muerta? / Soy los que ya no son. Inútilmente / soy en la tarde esa perdida gente."

Olvidado de los estrictos juegos de equivalencia, de las correspondencias prolijas entre estrofas pares e impares, entre estrofas externas e internas, me detengo, quedo detenido, en un verso: "la cara que se va y la cara muerta".

Aunque sé de mi gusto por las simetrías, de la atracción que ejercen sobre mí los paralelismos, no es —me digo— la presencia de un orden bímembre lo que aquí me detiene. Más

allá del enfrentamiento de las dos caras, de la oposición entre una cara todavía viva y esa misma cara ya muerta, es otra cosa —sospecho— lo que me convoca. Me distraigo en el reconocimiento de las diferencias métricas y sintácticas, cuando de pronto, sin darme tiempo a saber del todo, con claridad, lo que ya estoy sabiendo, el misterio se hace presente. No hay tal enfrentamiento, no hay tal oposición, no hay tal simetría. Tal vez fueron los adverbios, empleados casi inadvertidamente, los que precipitaron la revelación: la cara que *todavía* vive no es la misma que *ya* está muerta. Entre el *todavía* de la vida, incluso si se trata del último momento, y el *ya* de la muerte no hay continuidad en absoluto sino más bien un salto, un intervalo sin espesor. Vida y muerte no son, como se dice, las dos caras de una misma moneda. Entre una y otra no hay *entre*, nada que las una, que las vuelva homogéneas, como dos momentos de un mismo desarrollo. La vida acaba en la muerte, lo sabemos con certeza, con la misma certeza con que sabemos que esta noche habrá un momento, un inaprehensible momento, en el que dejaremos de estar todavía despiertos para estar ya dormidos. La vida acaba en la muerte, pero la muerte no es su fin. Si ocurre, el fin de la vida ocurre antes, un instante antes de que comience la muerte. Entre la vida de alguien (lo que para él y los demás es su vida) y su "propia" muerte (su presencia de cadáver sólo para los demás) falta un instante, ese que el infinitivo *morir* nombra. Un instante que o va a ocurrir o ha ocurrido pero que nunca ocurre, que cuando ocurre, ocurre para nadie, ni siquiera para el que muere, porque nadie puede atestiguar su ocurrencia, porque en él nadie está presente: el que "se va" todavía no ha llegado y el muerto... Disimulado en la conjunción, en la levedad de la "y", es esa presencia sin presente, ese instante sin duración lo que el verso, sin decirlo, hace presente. El misterio del morir. El misterio del tiempo.

Por gracia de la literatura, un hombre que duda de su identidad recupera un fragmento del pasado. Sujeto a exigencias métricas y rítmicas, convertido en una escena, vuelve el momento aquel en el que ese hombre acompañó, quiso acompañar, con dos besos conmovidos, la agonía y la muerte de su padre. Me asombra que una emoción tan intensa pueda convivir con un rigor tan extremo. Que el poema haya encontrado, acaso por azar, en la forma de un medido verso bímembre, el modo de repetir la escena pretérita, de reanimar todo lo que en ella hay de patético, de recordarla como lo que fue: un irrecuperable fracaso.

El hijo que cruzó la puerta para acompañar a su padre, para hacerle saber, con un beso, que estaba a su lado mientras él moría, no pudo llegar a tiempo. Llegó demasiado pronto, cuando el padre todavía agonizaba —nadie sabía hasta cuándo

(Sigue en pág. 34)

(Viene de pág. 33)

do—; llegó demasiado tarde, cuando el lugar del padre ya había sido ocupado por un muerto. En el instante de morir, la soledad más increíble, la más absoluta, les negó al padre y al hijo la posibilidad de un último, definitivo encuentro. En el instante de morir, mucho más breve que el instante del más breve beso, nadie, absolutamente nadie, estuvo presente.

La comparación del arte con un espejo, o más precisamente, del efecto artístico con la reflexión especular, es un lugar común al que no estamos dispuestos a prestar, en principio, demasiada atención. Pero si la comparación se realiza en el interior de una obra de arte, por uno de esos gestos que llamamos "de autorreferencia", y si lo especular no es sólo uno de los términos comparados sino también la forma en que se realiza la comparación, entonces sí comenzamos a sentirnos interesados.

En una de las estrofas del conocido "Arte poética" de Borges tiene lugar el redoblamiento que acabo de referir. Recuerdo esa estrofa y ensayo, a partir de los juegos formales que la estructuran, su comentario: "A veces en las tardes una cara/nos mira desde el fondo de un espejo; / el arte debe ser como ese espejo / que nos revela nuestra propia cara"

La bipartición y la simetría parecen ser, a primera vista, las leyes que gobiernan la construcción de este cuarteto. Bipartición en la sintaxis (dos frases que ocupan dos versos cada una) y en la rima (dos agrupamientos de dos versos cada uno). Simetría en la distribución quiástica de las rimas (el verso primero rima con el cuarto y el segundo con el tercero), puesta de relieve por la repetición, al final de los versos que riman entre sí, de la misma palabra. En la estrofa que propone la semejanza entre la experiencia estética y el acto de mirarse en un espejo, los atributos de lo especular (la duplicación y la simetría) funcionan como leyes artísticas. Además, y es tal vez la correspondencia más perfecta entre lo que el cuarteto dice y lo que en él se muestra, el quiasmo entre las palabras finales de verso reproduce, al modo de un diagrama, lo que observamos "en la realidad" cuando una cara se refleja en un espejo: las dos imágenes del mismo rostro enmarcan la superficie doble.

El arte es un medio de conocernos a nosotros mismos, de saber cuál es nuestra propia cara, quiénes somos en verdad. Como las formas que parecen dominar su composición (la simetría perfecta y la correspondencia absoluta), el sentido que el cuarteto parece comunicarnos es el más tradicional: el arte debe ponerse al servicio de la identidad, de la verdad. El lector menos advertido, el menos informado, sospecha ya que esta interpretación es, sino falsa, al menos incompleta, que ni la forma ni el sentido puestos en juego son tan tradicionales como, a primera vista, parecen.

Volvamos a la estrofa, a su extremo derecho: cara-espejo-espejo-cara: la simetría es perfecta. Pero si nos despla-

zamos un paso hacia la izquierda, como quien desanda el camino, encontramos que "cara" está precedida en el primer verso por el artículo indeterminado "una", mientras que en el verso final los dos adjetivos que se le atribuyen determinan su identidad sin dejar lugar a dudas. De este lado, "una" cara, una cualquiera; del otro, nuestra propia, única cara. Sobre el horizonte perfecto de la simetría se recorta este desajuste, esta falta de correspondencia que hace vacilar la identidad, que divide el sentido. La estrofa dice (y muestra), a un mismo tiempo, que el arte es la posibilidad del encuentro con nosotros mismos y el acontecimiento por el que se confunden lo propio con lo indeterminado, lo mismo con lo diferente.

Cada día, cuando por uno u otro motivo me miro al espejo, acepto sin asombro, con la indiferencia que provoca lo habitual, que esa imagen que aparece de pronto frente a mí y que me mira tanto como la miro, soy yo, yo mismo. Pero, a veces, unas pocas, inesperadas veces, ocurre algo extraordinario, que desborda el "usual y gastado repertorio / de cada día" ("Los espejos"). A veces el hábito se transforma en experiencia. Por un debilitamiento de la atención, o acaso por un exceso, la imagen puesta frente a mí se vuelve extraña: deja de ser mi propia imagen y, sin llegar a ser la imagen de otro, queda suspendida ante mi vista como sólo una imagen: la imagen de ningún objeto, un doble sin original. El asombro, la inquietud o el horror, si la experiencia se prolonga demasiado, testimonian que algo esencial fue tocado. Como por un reenvío, igual de misterioso que el primer movimiento, la extrañeza en la que se hunde la imagen es la misma extrañeza en la que yo me hundo. Yo mismo me soy extraño. Sin llegar a ser otro y sin borrarne en la nada, como suspendido (pero ¿dónde?, ¿hasta cuándo?), dejo de ser yo, el que hace un instante, como cada día, se miraba al espejo.

A veces en las tardes, desde el fondo inhabitable de un espejo, nuestra cara insiste en mirarnos sin importarle que nosotros ya no la podemos ver. Sucede. Como sucede el arte, para hacernos sentir, en el olvido de nosotros mismos, la "rareza fundamental" de ser lo que somos, el misterio de ser.

* Este trabajo fue leído en la mesa de Literatura Argentina del Encuentro de Literatura Argentina e Iberoamericana "Angel Rama", organizado por la Escuela de Graduados y la Escuela de Letras de la Facultad de Humanidades y Artes de la U.N.R., en la ciudad de Rosario, octubre de 1988.

1 *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Editorial Gredos, 1983.

2 Sergio Cueto: "Casi infinitamente". De seguro es éste, marginal, discreto, el lugar apropiado para establecer que es el autor de ese ensayo a quien están dedicadas estas notas.

BOTELLAS VACIAS MUJERES Y T.V.

Charles Bukowsky, *Una de las más ardientes y otros poemas*, nota introductoria por Fernando Kofman, versiones por Esteban Moore, Ediciones Calle Abajo, Bs. As., 1988, 48 páginas.

La tapa del libro exhibe un cuadro de historietas. En la bermeja base dispuesta para los títulos se recorta el gesto de una mujer que sostiene con su mano izquierda una botella de coca-cola, la botella no llega a tocar sus labios lo que permite que su mirada se dirija, ambigua y provocativa, hacia otro lado, procurando quién sabe qué. La mujer, que no parece muy serena y tiene cara de mala, deja ver apenas la pendiente de sus tetas. Por encima del bonito dibujo aparece, en letras que una lapicera cubre, el título del libro y, sobre el título del libro, el nombre del autor, para el que los tipógrafos dedicaron el ancho de cinco lapiceras uniball; las letras son negras. La ansiosa dama vincula ambos elementos: Charles Bukowsky es el autor, *Una de las más ardientes y otros poemas* es el título electo para esta breve antología.

"Ella confesó / sus motivos: / cuando entré / por primera vez / en tu casa / miré a mi alrededor / ...vi toda esa mugre / esa suciedad... / pero / vos eras / el primer hombre / en mi vida / que no poseía / un aparato de t.v. / fue en ese momento / que pensé / a este fulano / me lo volteo." (pág. 23) Un libro de poemas de un narrador, pienso, es un libro de poemas de un narrador y este básico juicio previo pesa en mi lectura. Y se nota el oficio en este caso, se reconoce el tono y la sintaxis del relato y no resulta un despropósito considerar buena parte de estos poemas como relatos, condensados relatos, transcripciones poéticas donde permanecen registros narrativos. Las palabras convienen a los temas y carecen de artificios los versos. La economía de adjetivos es, en este sentido, la forma usada para sostener el sentido y la capacidad descriptiva de los poemas. Prevalece en estos rasgos la influencia de Hemingway, una presencia difícil de soslayar para cualquier escritor norteamericano digno, más allá de las particularidades de cada género literario. Pero, de todas maneras, estos minúsculos relatos describen otra secuencia rítmica y otra disposición sobre la página y se transforman en poemas ilustrados por botellas vacías y televisores y mujeres que uno imagina en los comienzos de su fase decadente y que, no obstante, calientan a más de uno y estimulan la producción poética de Bukowsky: "Bebimos vino durante horas y miramos t.v. / y cuando nos metimos en la cama / a dormir todo el alcohol / ella no se sacó la dentadura postiza / en toda la noche". (pág. 12)

Existe, por otra parte, la añoranza de una época desde donde el autor fija su mirada en el presente. La situación es anacrónica y una divisa retrógrada resume tal perspectiva: todo tiempo pasado fue mejor, diría Bukowsky y escribe lo que

sigue: "... ahora la gente dentro y fuera / de sus profesiones / es totalmente inepta. / a veces no comprendo cómo hacen / para limpiarse el propio culo". (...) "ellos no tienen la culpa supongo / de no haber vivido la década del '30 / pero yo / no los adoro / ni sentiré tentaciones al respecto." (pág. 13/14)

La presente antología contiene una introducción de Fernando Kofman que pondera la impudicia lingüística del autor; la traducción de Esteban Moore (o sus versiones) no descuida los áridos matices ni el ritmo de los versos.

Pablo Bari

SIN AYUDA DE NYARLATOTEP

Héctor Berra, *De límites y murallas*, Editorial Galerna, Bs. As., 1988, 160 páginas.

En el índice, después de la dedicatoria, figuran los nombres de las doce partes en que se divide este libro. La primera se llama "La ciudadela al borde del abismo", y su título, más las citas de Howard P. Lovecraft, hacen que uno recuerde los mitos de Cthulhu, y en especial, de esos relatos, aquél sobre una expedición al continente antártico a principios de siglo. En él descubrieron las ruinas de una ciudad entre las montañas heladas, y en las paredes, en los frisos erosionados de los edificios, una historia que se remontaba a millones de años.

Un tal Lake se había separado del grueso de la expedición, y con un grupo habían excavado en el hielo hasta dar con unas cuevas donde hallaron lo que creyeron extraños restos fósiles. En las transmisiones radiofónicas, que dieron paso a un absoluto silencio luego de la tempestad, Lake hablaba del trascendente hallazgo, del olor nauseabundo que se desprendía de esos seres increíblemente conservados, y de la dificultad creciente para contener a los perros.

El libro de Héctor Berra (1946) no contiene nada de esto.

Uno hubiese deseado leer un largo poema narrativo que reviviera, aunque sea por un momento, aquel primitivo y ya olvidado horror. Algo como "At the mountains of madness" o como "The whisperer in darkness" pero en verso. En su lugar, en vez de oscuros sonetos o largas tiradas prosaicas nos encontramos con la llamada prosa poética. La ciudadela resulta ser una vaga alegoría con atardeceres, pájaros y vagabundos, tan escasamente dramática como para que en la puesta del sol se diga de ella que parece un castillo de arena abandonado en la playa por los niños.

Y después, con las "Plegarias a un dios de otra galaxia", la sección de poemas dedicados al dios inventado por Lovecraft, pasa algo similar. No es el mismo Lovecraft el que lemos.

Se suceden luego, sin solución de continuidad, poemas sobre ángeles de circo, prosas sin puntuación, prosas hechas con oraciones unimembres, una saga con Alicia —pero aho-

ra en el país de "los herbarios"—, y algunas fábulas, donde están los mejores renglones del libro, sin moralejas.

Naturalmente, no habría que achacarse a Héctor Berra no haber escrito el libro que no tuvo intención de hacer. Valéry decía que si alguien pone en el poema sus propias esperanzas, las volverá a encontrar. Sin embargo, a favor de *De límites y murallas* está el hecho de haber decepcionado. No es usual que ante un libro que, salvo la envidiable encuadernación, no escapa de lo común —y lo común es algún verso feliz, adjetivaciones inútiles, ideas vagas o mal resueltas, la impresión de que el autor no ha dado con una simbología lo suficientemente apta para expresarse sin confusión—, quede, en la mente de alguno de sus lectores, la idea de un libro que pudo haber sido.

O. Taborda

CIERRES Y APERTURAS

Espejo negro, de Rafael A. Bielsa, Ediciones el lagrimal trifurca, Rosario, 1988, 29 páginas.

Los primeros siete versos del primer poema de *Espejo negro* podrían perfectamente integrar cualquier antología de la mejor poesía argentina contemporánea: "Una mano destapó el perfume, / la copa / humedeció los labios. / Así eran aquellos objetos, establecidas sobre anaqueles, dispersos / por el cuarto; / ahora, porque faltan la mano, los labios, cambia / su espesor a causa del desapego, / y su belleza va en aumento". La obsesión por los objetos, por las formas y la belleza que esos objetos y formas adquieren ante la ausencia humana conformaría casi una construcción emblemática de una poesía nueva: la que se aleja violentamente de cualquier principio romántico, la que desatiende el regodeo sonoro, musical en pos de una precisión, si se quiere, semántica. Rafael A. Bielsa (Rosario, 1953), como Lucio V. Mansilla (Buenos Aires, 1831-1913) en sus *Memorias* podría declarar: "La naturaleza es pródiga. Si no me ha dado órganos musicales sensibles, privándome así de un placer incomparable... en compensación me ha dotado de un ojo estético, que fácilmente percibe las bellezas del colorido y de la forma". Pero en rigor Bielsa no suscribiría estas palabras: no parece creer que la Naturaleza sea pródiga sino, más bien, mezquina; y el ojo estético no percibe la belleza sino con dificultad: el ojo estético no como un don sino como un instrumento imperfecto, mejorable sólo a partir de la ejercitación y de su empleo sistemático. Es tal vez por eso que ese primer poema de *Espejo negro*, sobre todo a partir de su final, de un inadecuado tono sensiblero ("No son una copa, ni un perfume; son / un adiós contenido, / una defecación / que ya no habrá de ser perdonada.") no pueda convertirse en emblema de nada. Sí, en cambio, en programa: una poética que no se asienta en dones naturales sino en instrumentos adquiridos

y perfectibles, una poética que de las musas no espera nada sino que sale a buscar los ámbitos propicios donde desarrollarse, una poética que se anima a contar una historia, es una poética que trabaja permanentemente al filo del error y de la equivocación: si el ojo estético no está bien ejercitado, si no mira allí donde debería mirar, si cuenta una historia poco interesante, fracasa.

Por eso Bielsa, al equivocarse tan rotundamente como se equivoca en el final de ese primer poema no hace más que poner en escena los límites de esta poética; y al acertar, con la precisión y belleza con que acierta en los primeros siete versos de ese poema, no hace más que poner en escena sus alcances, poco explorados todavía.

Los demás poemas de *Espejo negro* (son once en total) nos remiten al Bielsa que ya conocíamos: al de los poemas de corte dramático, de un desarrollo que recuerda al de la prosa, con un par de personajes que mantienen diálogos parcos y significativos en ambientes refinados. En ese sentido, Bielsa parece ser el primer poeta argentino que leyó con cierto detenimiento la obra de Kavafis y que a partir de ella intentó construir un mundo propio.

El último poema del libro es lo que llamaríamos un poema "de estilo": un poema de esos por los que se reconoce a su autor, un poema que trabaja sobre un tono ya conocido y depurado y cuya funcionalidad no es otra que resignificar, por insistencia, una producción anterior: "Le hablé de todo lo que habla de / disperso e improbable en mi corazón. / Del amortiguado de pasos / en tránsito a ninguna parte. / Ira, expiación, palabras / murmuradas por labios apenas entrevistados. / Le hablé de habitaciones que recordaba, / con sus sombras suspendidas en el resplandor. / Ella, cómo no, concedió después / de haber oído. / Y de tal modo (...)." Con este poema que cierra el libro Bielsa cierra, de manera magnífica, una producción que se inició en 1979 con la publicación de *En mayor medida* y que incluye *El sol amotinado* (1980), *Un rumor descalzo* (1981), *Palabra contra palabra* (1982) y *Tendré que volver cerca de las tres* (1983). Con el primer poema abre un nuevo campo poético, de resultados, como se vio, todavía imperfectos, pero a cuyo desarrollo, sin dudar, habrá que apostar.

Martín Prieto

LA OTRA CARA DE LO MARAVILLOSO

Jazmín del país, de Rodolfo Alonso, Ocruxaves, Buenos Aires, 75 páginas.

"La poesía me ha salvado", declaró en 1952 Rodolfo Alonso a *Poesía Buenos Aires*. Alonso, de 17 años, era entonces el miembro más joven del grupo, y así respondía una encuesta sobre las consecuencias de la vida privada en la poesía y de la poesía en la vida privada. Casi 30 años después, Marcelo A. Moreno lanzaba una réplica: "Dice que lo salvó, pero no dice de qué", susurró, en

uno de los más inteligentes y demolidores trabajos escritos hasta ahora sobre aquella etapa de la vanguardia local. Irónico, ingenioso y displicente como muchos intelectuales de su generación (hijos de la exacerbación de un costado de Borges), Moreno no veía o no quería ver que ahí se hablaba de *salvación*, no de *ponerse a salvo*. De un modo de vida superior, o al menos distinto, no de una función práctica. El propio texto del adolescente Alonso, por lo demás, aclaraba que había encontrado un *sentido a la vida* en la lectura y escritura de poemas. Moreno, obviamente, no podía ignorarlo, y no sólo por haberlo leído sino porque todo su artículo se orientaba hacia la demolición, por vía del ridículo, de la noción de "poesía como modo de vida". Su observación —perteneciente al género retórico de las preguntas que contienen la respuesta de un modo tan contundente como

humano con sus semejantes", así como su vanidosa adhesión al mito francés del poeta como santo, profeta y mártir, a la vez héroe y marginado (ver *dossier* del número 11 de *Diario de poesía*), coincidentemente, Rodolfo Alonso ha demostrado, en sus poemas y en sus escritos sobre poesía, un igualmente lúcido rechazo a las premisas que, en buena medida, contribuyeron a erigir el orgulloso y auto-complaciente ghetto en el que simula moverse —como un hamster en la rueda de su jaula— la mayor parte de nuestra poesía actual. Samoilovich, entonces, tiene razón cuando le agradece a Alonso una "lección" fundamental: "La oposición al poeta iluminado se ahonda, la utopía termina y el poeta tiene aún razones para persistir en la poesía". Asumir profunda y sinceramente esa actitud, reconocer en uno mismo cuáles son las razones para persistir, ya sin grandes utopías, en la escritu-

dos. Me refiero al trasfondo vitalista, antiintelectual, agónico y en cierto modo religioso, que todavía anima los poemas de *Jazmín del país*.

Si acaso existe una ideología surrealista, sus valores centrales serían la libertad, lo vital y lo maravilloso. Si por "maravilloso" se entiende no únicamente lo extraordinario o asombroso sino también un sesgo de eternidad, plenitud e intensidad en las percepciones y en los actos humanos, es posible notar que no siempre esa ideología guió a quienes practicaron la retórica surrealista, y que sí está presente en muchos que no la practicaron: Ginsberg, Gelman, Parra o Dylan Thomas, por ejemplo, y también todo PBA, incluido Alonso. Lo maravilloso, la libertad y lo vital (uno de sus últimos libros se llama *Señora vida*) constituyen, para el Alonso de 1952 y para el de hoy, la tríada que da sentido a la poesía y a la vida.

Pero nadie, se sabe, puede escribir a los 54 años como a los 17. Alonso no sólo lo sabe —es evidente— sino también, desde hace por lo menos dos décadas, viene intentando formas expresivas mucho más "modestas" y "prosaicas" que las de su deslumbrante "La muchacha de las islas Canarias" (1954), no tanto en la línea de Pavese y Montale como en la de Drummond de Andrade. Precisamente en Pavese, Montale y Drummond de Andrade, lo que vuelve valioso su discurso "prosaico", "objetivista" o "coloquial" es una rigurosa actividad intelectual, un cierto distanciamiento que lo carga de sentido ahí donde sólo parece haber descripción o apuntes casuales, generalmente a través de la ironía o del tono reflexivo. Ya Raúl Gustavo Aguirre pagó cara, en algunos poemas, su doble fidelidad a René Char y a Drummond. Alonso, que en varios aspectos es el más cabal discípulo de Aguirre, tiene claro lo que cabe hacer (véase el más que recomendable reportaje incluido como post-facio en este libro), pero no encuentra cómo hacerlo de un modo propio. Creo que también, al igual que Aguirre, es consciente de esa dificultad, y honestamente se asume como un registrador de apuntes, como si cada libro fuera una especie de diario donde constan las marcas escritas de una búsqueda. De hecho, esa idea se afianza con la disposición de los poemas, en orden cronológico e indicando la fecha en que fueron escritos.

Como tal, la lectura de *Jazmín del país* me conmueve, por lo que el autor dice (sigo amando en el fondo el ideario surrealista), por su franqueza y sinceridad, por su absoluta falta de petulancia y su renuencia a encandilar con juegos de artificio o muestras de sapiencia, por la valentía y generosidad que implica exponer los indicios de una lucha entre el "qué" y el "cómo". Cuando uno de los rostros (el rostro Char o el rostro Drummond) logra imponerse al otro, puedo también gozar poemas como "Cielo de los Hombres" ("*Todos los actos retumban sordamente contra la cóncava oquedad / y se diluyen de inmediato en esas dulces praderas inmensas y desiertas. / Pero el azul preciso y frío resulta una escandalosa razón de más para vivir, / igual que cualquier otra.*")

ría de *Señora vida* (1979) y *Sol o sombra* (1981), pero con respecto a estos libros *Jazmín del país* tiene un premio: seis poemas en gallego, brevísimos, sugerentes y precisos, que leo y releo con un placer casi físico. Tal vez sea por el idioma extraño, por esa fascinante presencia de las equis y las zetas, por la dulzura del sonido, pero se me ocurre que también hay otra cosa: la fuerza que la escritura recibe de una tradición antigua y mágica, de una sabiduría de la lengua en la que el poeta —acaso porque es la de sus padres y no la suya— encuentra un filón de inusual riqueza.

Daniel Freidemberg

LA "COMMEDIA" POPULAR

Leónidas Lamborghini, *El solicitante descolocado*, Libros de Tierra Firme, Bs. As., 1989, 144 páginas.

Una contratapa suele ser el lugar donde, a veces por mano del autor, en general por alguna mano desconocida e interesada, se nos explica o resume el contenido de un libro que consultamos, dudosos. (En su gula por la terminología, ciertos aparatos críticos no han dejado este bocado sin probar: lo llaman "paratexto"; nunca tienen bastante.) En el caso de *El solicitante descolocado*, la nota de contratapa (aparecida en la edición original de 1971) nos sugiere una forma de lectura: los tres poemas que lo integran —"Las patas en las fuentes", "La estatua de la libertad" y "Diez escenas del paciente"— configuran "un solo y único poema", dice Lamborghini. Y define: "Delirio en que mira y en el que se mira la realidad política del país y Latinoamérica". También, una "commedia" a su modo.

El término "commedia" remite, como bien sabe el lector avisado, a la *Divina Comedia* del Dante. No tiene nada que ver con el género teatral. Los críticos medievales hicieron malabarismos para encajarlo en sus taxonomías estilísticas. El propio Dante, escribiendo a su potector Cangrande della Scala, vacila a la hora de definir su obra. Erich Auerbach, por su parte, ha puesto de relieve aquello que la hace inclasificable: los contenidos de la "commedia", dice, son una mescolanza monstruosa de sublimidad y bajeza; su forma reúne giros populares, el habla "de las mujeres en sus conversaciones diarias" con formaciones de un alto *pathos*, verbalmente excelsas en el sentido antiguo. Simultáneamente, Dante recupera un elemento que la tradición de su tiempo estaba perdiendo: la aprehensión directa de la vida popular, pero —a diferencia de la comedia antigua— incluyendo a la historicidad y al cambio en esa aprehensión. En su poema, cada personaje manifiesta una índole peculiar que es, a la vez, índole de alguna de las fuerzas en pugna en la sociedad medieval. La "commedia" es otro ámbito de choque entre el ideal imperial de Dante y el insolente estado capitalista de Florencia.

(Sigue en pág. 36)



para anular cualquier otra respuesta— forma parte de una polémica entre poéticas, quizá entre generaciones, extendida a través del tiempo y que acaso no esté tan concluida como aparenta.

Alonso, sin embargo, parece ahora más cercano al pensamiento de Moreno que a sus feroces opiniones tempranas: es lo que sugiere la inclusión, en la contratapa de este libro, de un fragmento de un trabajo de Daniel Samoilovich que, en 1981 y en *Punto de vista*, elogiaba su apartamiento del romanticismo mesiánico implícito en la propuesta de *Poesía Buenos Aires*. Ahí reside, creo, la irresuelta tensión que en ocasiones hace resplandecer los poemas de sus últimos libros y en otras los frena, los contamina de una indecisión no asumida y molesta. Trato de decir que el cambio de Alonso no es tan profundo como supone Samoilovich y, por eso, no siempre son felices sus resultados.

El artículo de *Punto de vista* es particularmente sagaz —y, en mi opinión, irrefutable— cuando denuncia en las vanguardias cincuentistas su cándida y omnipotente aspiración a un lenguaje que sea "eficaz instrumento de comunicación humana" y al poema como "objeto útil a las relaciones del ser

ra de poemas, es —a mi criterio— algo más que una obligación para cualquiera que hoy se presente como poeta: es la condición básica y excluyente a partir de la cual se puede, en estos tiempos, conformar un proyecto de escritura capaz de producir obras necesarias. Pero lo que no advierte es que Alonso no terminó de ajustar las cuentas con su pasado, probablemente porque el propio Samoilovich tiene una visión demasiado parcial de ese pasado. Lo revela al señalar en la "dicción breve y ajustada" del primer Alonso la "premisa de su diferencia" con *Poesía Buenos Aires*, siendo que la "dicción breve y ajustada" como soporte del credo francés es justamente una característica común a casi todos los poetas de PBA (y que los diferencia, por ejemplo, de los nucleados en las revistas de Aldo Pellegrini). Es que, en su empeño por absolver a Alonso de la pertenencia a un grupo, Samoilovich no advierte otros rasgos decisivos de PBA y del "cincuentismo", en general y a los que Alonso sigue fiel. No es un defecto esa fidelidad, por supuesto, sino el no asumirla como un desafío, como una contradicción objetiva entre una ideología poética y una forma que —en caso de ser encarada abiertamente— permitiría abrir quizá rumbos inespera-

(Viene de pág. 35)

En *El solicitante descolocado* están presentes, a su modo, esos dos caracteres de la "commedia": la mezcla de lo "culto" y de lo popular y la reflexión sobre una circunstancia histórico-social. El hecho de declarar al libro como "commedia" es, ya, un guiño para el lector "culto". A la vez, Lamborghini textualiza ciertos giros de los que no se borran, todavía, las marcas de *Sur*, *La Prensa* — aquellos lugares por donde se creyó que pasaba la cultura—. Giros acuñados para aludir al peronismo que, en el contexto del poema, resultan parodiados: "Cuando los elementos adictos/ tomaron las fábricas/ La Prensa/ se descompuso/ en varios editoriales." Por otra parte, la captación directa de la vida ciudadana ("que tu verso/ dé la vida/ antes que su comentario") hace irrumpir formas verbales espontáneas y desacomodadas. Letras de tango, consignas políticas, refranes, términos de la jerga periodística, concurren en el poema, haciéndolo novedoso y problemático dentro del marco de "lo poético" adocenado.

Se sabe que el autor es peronista. Se sabe (basta una rápida lectura del libro) que tematiza hechos políticos: la operación masacre decretada por la Libertadora, la farsa electoral de los años '60, etc. "El 17 de octubre de 1945 tenía dieciocho años —dijo, al respecto, Lamborghini (cf. *El Porteño*, n° 23)— y recibí todo eso a nivel emotivo. Con los años, la experiencia ha ido trabajando en uno hasta llegar a un nivel más consciente, que me permitió hacer el plan del poema y desarrollarlo en cierta dirección." Ese nivel de conciencia (poética y política) cristaliza en el momento de la derrota. Lo que Lamborghini canta es la derrota, no el triunfo del peronismo. Y ese canto alterna con otro, el de la historia personal, con el lamento del desempleado que vagabundea "mientras el sol/ golpea cada vez/ con más fuerza". "Como una cosa de gritar que todo se fue al carajo y qué vamos a hacer ahora" (op. cit.). La única salida que parece dar el poema a esta situación donde todo está podrido es la humorística: "ya qué no hubiera/ llegado yo/ dictó la cabeza del juglar/ si continuaba estudiando/ la vida/ de las verdes plantitas". Hasta aquí, los tres poemas forman, como quiere el autor, un único poema, que recupera la edad de oro del peronismo como trasfondo de un presente nocturno.

Las patas en las fuentes contiene la declaración de un arte poética: el centro, parece, del libro; al menos aquello que centra este lente que mira y en que se mira la realidad política. Declaración, a la vez, de guerra: el que habla en el poema asoma tras una barricada, desde donde cascotea a "lo poético", a "lo bello". E indica: "que tu ritmo/ sea pulso de la vida... / golpea/ golpea/ en la llaga...".

Escrito "al paso/ al paso", el poema se desplaza desde el tren suburbano al colectivo, del barrio al Riachuelo, incorporando las voces y los ruidos de la ciudad. Ese recorrido está cortado por movimientos que determinan, en apariencia, una suspensión de la historia. Pero que en verdad, haciendo irrelevante la anécdota, refuer-

zan el impulso rítmico del cual resulta el poema. Ritmo sostenido en toda la barahúnda de ruidos que aparecen en el poema: el rechinar de un puente, el traqueteo de los batanes, el grito de un gol, el bocinazo en la calle atestada.

Ocurre que cada palabra tiene un ruido que es independiente de su sentido. Su incorporación al verso, su combinación con otras palabras, plantea, en consecuencia, el problema de la adecuación entre ruido, o pulso, y sentido. En este caso, prima la combinación según el ruido: hay versos, hay partes o segmentos de versos que recurren con insistencia, entrando en nuevas relaciones con otros versos, partes o segmentos de versos y dislocando, en definitiva, la unidad sintáctico-semántica ("permite que/ quise salir/ quise salir/ pero los barrotos/ en el séptimo"). Eliot dijo que la oración poéticamente correcta es aquella "donde cada palabra está en su lugar, asumiendo su puesto para sostener a las otras". Lugar que parece estar balanceado por el ruido, la música en Eliot, entendido "como un punto de intersección que establece la relación entre las palabras inmediatamente precedentes y las que lo siguen". (1)

Esa primacía del ruido sobre el sentido se hace estentórea en *La estatua de la libertad* y en las *Diez escenas del paciente*. Lo anecdótico de *Las patas...* puede ser reelaborado por el lector, si bien como quien reúne restos de un todo despedazado. Pero en los primeros versos de *La estatua...* ya está despachada toda la anécdota; en la primera escena, las diez del paciente. Y lo que sigue no es sino la variación sobre el tema propuesto, su transformación melódica, contrapuntística y rítmica. En una casa llena de ruidos, con el lenguaje "destruyéndose, / a sí mismo —quebrándose a sí mismo— / repitiendo su destrucción". Ese proceso de destrucción, por la continua desmembración del verso y aun de la palabra, acaso sugiera el estado anímico del que habla, reproduzca "el disco rayado/ de la cabeza". Pero más bien parece apuntar a la exploración de los diferentes ruidos de los residuos verbales resultantes. En este sentido, se aproximan, o preanuncian, a "Villas", "Plegarias" y otros poemas incluidos en *Partitas* (1972). Disintiendo, modestamente, con el autor diremos que, en cuanto al tratamiento de los temas, estos poemas se separan de *Las patas en las fuentes*.

(1) Cf. T. S. Eliot, *Retrato de una dama y otros poemas*, Corregidor, Bs. As., 1983, p. 8.

Oswaldo Aguirre

A CUATRO MANOS

Silvina Ocampo - J. R. Wilcock. *Los traidores*. Ada Korn Editora. Bs. As. 1988. 181 páginas

Los traidores es una obra de teatro en verso escrita en colaboración por Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock. Constituye un caso extraño en

la historia de la literatura argentina, por su definición genérica y por la doble autoría. Sin necesidad de hacer una investigación minuciosa surgen como antecedentes las obras de Eliot, Fry, Yeats, Lorca, Claudel, etcétera. Aunque por una serie de datos se pensaría más en Eliot que en cualquier otro poeta. Entre dichos datos podemos mencionar: a) que Eliot usó en su poesía la tradición del teatro isabelino, y también le dedicó una gran cantidad de ensayos, convirtiéndose en una doble autoridad, poética y erudita del drama en verso; b) que Eliot era ya un poeta formado cuando emprendió la tarea de investigar las posibilidades de un drama poético moderno y, por tanto, se conserva siempre un margen para integrar su teatro a su producción poética; c) que Wilcock fue uno de los traductores más brillantes de Eliot. Sin embargo, sólo estos datos, productos de nuestra

casos, resulta dilatar los límites imprecisos entre la labor de creación y lo creado, aun cuando una más amplia autonomía de lo creado posibilite una relatividad fácil. El problema reside tal vez en que asignamos como dificultad de la doble autoría lo que en rigor no es más que incertidumbre respecto de la valoración, de la autenticidad, de las obras. La doble autoría sólo aviva una incertidumbre anterior.

Los traidores se inicia con un prólogo en el que las Euménides (las tres Furias) son los personajes que anuncian la obra que se desarrollará. Le siguen a este prólogo tres actos, dividido cada uno en dos cuadros, y un prólogo más el segundo cuadro del tercer acto donde reaparecen las Euménides. El argumento consiste en una rivalidad bastante ambigua entre dos hermanos (Basiano y Publio), que tras la muerte del emperador, su padre, anhelan

Potentes, prepotentes e impotentes.

Quino

Inodoro Pereyra N° 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

Anchoris 27, 1280-BA

imaginación común y arbitraria, relacionarían a *Los traidores* con la obra teatral de Eliot. La gran diferencia empírica, dicho de manera brutal, sería que la obra de Eliot nace de un programa de revitalización teatral, o en todo caso, se puede adjudicar su existencia a una continuación de su inspiración poética; *Los traidores*, en cambio, debería su existencia a la colaboración literaria de dos amigos. El hecho de la colaboración, de la doble autoría, impediría pensar a *Los traidores* como si fuera una sección de la poesía de Ocampo o de Wilcock, porque toca un punto débil de nuestras concepciones, y nos hace mirar con recelo un verso agradable, pues insinúa que puede ser una estafa, un dije falso; en definitiva, dudamos del verso con el argumento de la autenticidad y de la labor unipersonal de la creación poética. Un prejuicio, sin duda. Y si algo puede evitar el dominio del prejuicio, ese algo es la capacidad de anonimato de la obra: el olvido de nuestro nombre y del nombre de los autores en el transcurso, o al menos un tramo de la lectura. Olvido, anonimato, momentáneos. La obra de doble autoría quedaría entonces sujeta como cualquier obra a su capacidad de anonimato. Es decir, que lo más conveniente para la crítica, en es-

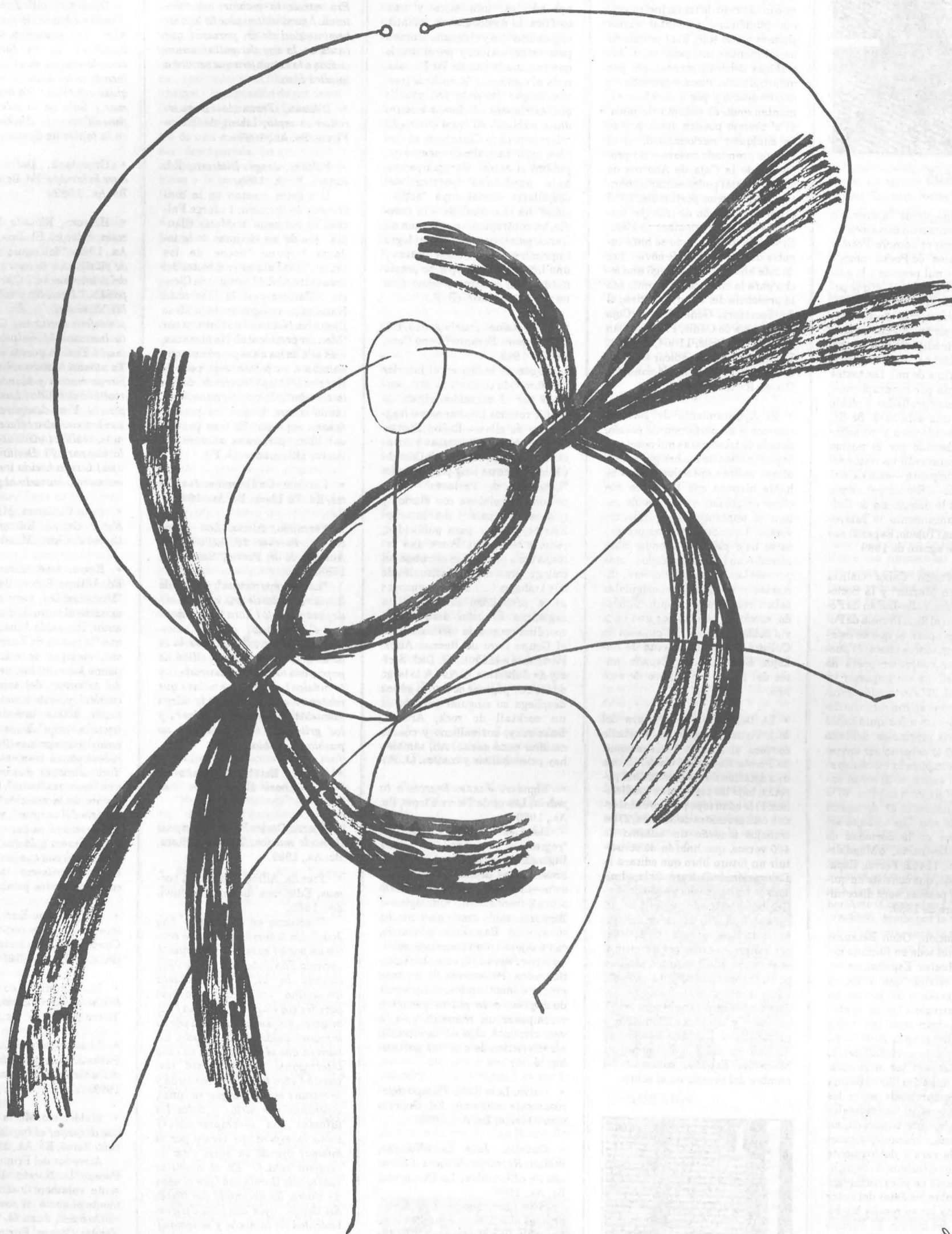
el trono, y en los "pesares" que causan a su madre (Julia) con esa rivalidad; no obstante se afirma, reiteradamente, que ella los incitó a su odio mutuo. Basiano, el hermano mayor, acepta una conspiración urdida por Macrino (un general) y Flavio Alejandro (un gobernador de provincia). La conspiración da su fruto y obviamente Publio, el hermano menor, es asesinado. Al final, el mismo Basiano será asesinado por los mismos traidores. Julia, soportada bien, demasiado bien a juicio de sus amigas y un pariente, la muerte de Publio. Ante la muerte de Basiano se derrumba y recibe callada, sin un gesto, una avalancha de parlamentos: de su amiga, de su pariente (al que nunca escuchaba), de Macrino y de Flavio Alejandro. Todo esto está situado en el siglo III d.C.

Un argumento así recuerda a los isabelinos. Cómo no pensar en las tres brujas que preludian *Macbeth* a partir del prólogo de las Euménides. O cómo no recordar a partir de *Todos los hombres son traidores*, palabras pronunciadas por Aleto (una de las Furias), el monólogo de Póstumo (*Cimbelino* II, III) que comienza con: "¿No hay forma de que los hombres nazcan/ sin que las mujeres realicen/ la mitad de la tarea? Todos los hombres, / todos, somos

bastardos". Pero no es quizá tanto el argumento como un tono que recuerda a los isabelinos. En algunos momentos parece que los personajes están recitando poesía de Shakespeare. Un tono sentencioso, de algo aprendido de memoria. Versos ejemplares de ser presentados aislados pasarían por un modelo perfecto de poesía isabelina traducida, por ejemplo un parlamento de Publio burlándose de su madre, en el estilo lastimoso de las plañideras, dice: "Noble es el freno de tu augusta boca/ sobre nuestras querellas, / al dividir los vientos de la ira/ como un barco las olas" (pág. 50). Contextualizados (los versos) resultan una broma, un despliegue espléndido, en ocasiones, de histrionismo; como si cada personaje llevase un manual de Shakespeare. El mejor manual lo posee Julia, lo comprobamos en la escena en que indica los colores y los adornos de su vestido fúnebre; sabemos que exagera su sentimiento, que miente un poco, y los versos salen más fácilmente que nunca de su boca: "Rojas tendría que ser, como las lágrimas/ que no pude llorar y que me quemaron. / Rojas como los soles del poniente/ como el Siroco destruye/ las flores que en su seno se han abierto. / Quiero que en estas flores deshojadas/ borden gotas de sangre..." (pág. 128). Esto plantea el arduo y escurridizo problema de la sinceridad, o la autenticidad, en el arte: ¿se altera un verso por la sinceridad de la persona, o el personaje que lo dice?, ¿estamos ante un anacronismo? O, más estrictamente, ¿son los parlamentos de Julia poesía como parecen, o son otra cosa? Creemos que son otra cosa, es decir retórica. Julia no piensa ni siente en voz alta, solamente está declamando. El silencio de su final lo confirma. Los demás personajes se mueven entre poesía y retórica (el manual de Shakespeare), sin que ello sea un defecto de la obra. En la oscilación que los personajes hacen entre retórica y poesía se trama la dramaticidad de la obra. Un parlamento de Basiano da una de las pistas de por qué ella los incitó a su odio mutuo. Basiano, el hermano mayor, acepta una conspiración urdida por Macrino (un general) y Flavio Alejandro (un gobernador de provincia). La conspiración da su fruto y obviamente Publio, el hermano menor, es asesinado. Al final, el mismo Basiano será asesinado por los mismos traidores. Julia, soportada bien, demasiado bien a juicio de sus amigas y un pariente, la muerte de Publio. Ante la muerte de Basiano se derrumba y recibe callada, sin un gesto, una avalancha de parlamentos: de su amiga, de su pariente (al que nunca escuchaba), de Macrino y de Flavio Alejandro. Todo esto está situado en el siglo III d.C.

Esta bella obra de teatro en verso no ha pretendido bastardear, a nuestro entender, ninguno de los géneros que participaron en su construcción. Por lo demás, hubiese sido una labor árida y decepcionante, ya que los géneros tienen una alta certeza de las palabras de Póstumo: "todos, somos bastardos".

Fernando Toloza



Pereyra

LUIS PEREYRA nace en Córdoba en 1952. Arquitecto y artista plástico. Estudió en el taller de Luis Felipe Noé y teoría del color con Juan Pablo Renzi. Expone individual y colectivamente desde 1974. En 1981 proyecta y organiza las muestras "Hojas para dibujar y colorear" (Galería Atica) y en 1983, "Objeto del objeto" (C.C.C.B.A.). Ha expuesto en las galerías Jacques Martinez, Arte Múltiple, Arte Nuevo, Adriana Indik, CAYC y en los Salones Municipales, Nacionales y Premios ES-

SO desde 1982. En el exterior, en la IV Bial Domecq, México, Museo del Cairo, Egipto, Museo Alvar Aalto, Finlandia entre otros. En 1988 fue invitado a exponer en Nantes, Francia y en 1989, junto a otros artistas argentinos, expone en el Museo del Bronx, USA.

Escribe Luis Pereyra: "Figuraciones": Figuras primarias, elementales. / Lineal y sutil, una / pesada y maciza, la otra. / Saltan, danzan, se relacionan. / Los febr-

les movimientos de / sus miembros, configuran el / espacio donde actúan, el cual / resulta lineal, circular, o en / forma de compleja telaraña. / Por momentos las figuras / se diluyen, se desenfocan, / para reaparecer más tarde / con renovada energía. / Esperadamente, el espacio / circular, comienza a girar / frenéticamente hasta / ofrecer un perfecto centro. / Ahora son tres figuras. / Y la danza continúa...

Julio de 1989.

- Mazar, Silvia. *Amuletos*, Ed. Filofalsta, Bs. As., 1988.
- "Ancestros": *Es una navaja muy fina / con puño de nácar que dice Toledo / que de un golpe seco se abre / en el aire / y me corta en cuatro o en cinco pedazos.*
- Mazzei, Norma. *Alucinaciones Tres*, Grupo Editor Mensaje, Lanús (Pcia. de Bs. As.), 1988.
- Nachon, Andi. *Siam*, Nusud Colección, Bs. As., 1989.
- Núñez, Claudio. *Tangos, poemas y ausencias*, Ed. La Lámpara Errante, Bs. As., 1989.

• Ojeda, Alvaro. *En un brillo de olvido*, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 1988.

ALCIMO ECDICIO AVITO / MAGNO FELIX ENNODIO / AMILIO MANLIO TORCUATO / y sus cinco libros / SISEBUTO / rey visigodo que caminaba sobre brasas / porque brillaba él mismo / QUIRICO obispo de Barcelona / que cantó a Santa Eulalia / en el potrero de la luna / agostado de tanta fe y herejía / EUGENIO primado de Toledo / de aliento perezoso / como una luna de dientes azules / y VENANCIO / y FLAVIO / y MAXIMIANO / tendrán su pretil en primavera / su augusta veneciana / allá lejos / como una manzana del barrio Sur / llena de malvones esponjados / que nacen sin morir en tierra / quinalda escrita de ociosa lentitud / Todos forjaron su fugacidad / en el quieto navío de esta tierra / quieta de nombres / repleta de abisales ecos / que nadie trueno ni aminora / ni llora ni proclama / fulgida navegación de soledad.

- Paoletti, Adrián Cayetano. *Vapores*, sin mención editorial, sin lugar de publicación ni fecha.
- Paoletti nació en Monte Grande el 7 de febrero de 1968. Según indica en la contratapa, "en la actualidad vive en el mismo lugar, y cumple los años en la misma fecha". Su libro, de factura artesanal, tiene su punto fuerte —o débil, porque no necesariamente todo el mundo comparte su sentido del humor— en los chistes. Un ejemplo es "Poesía Nº 271": *Me gustaría ser un perro. / Para mear todos los árboles del barrio. / Defecar en la puerta de todas las casas. / Y montarme todas las perritas de mis vecinas. / Me gustaría ser un perro. / Perro no puedo.*
- Peltzer, Federico. *Los oficios*, Ed. Agón, Bs. As., 1989.
- Piro, Carlos. *Delfín*, Nusud, Bs. As., 1989.

pinto su cuerpo / no un pincel / sobre la tela / más bien / ceniza de mí / sobre su piel / sin tocarme / teje / fugaz su tela / viene / de la ventana / como luz / y se duerme / en el umbral.

• Proietto, Ingrid. *Juegos*, Nusud Colección, Bs. As., 1989.

• Puccia, Enrique. *Animales de a bordo*, Lar, Bs. As., 1989.

"Versiones de la espera": *La aventura consiste / en dejar que los días / hablen por los días / y que el tiempo descorra / su patina en el tiempo. / Este tiempo (o su ardid) / en que el frío se pega / y proyecta la luz / su muerte en los rincones. / Son los días sin habla / en que un brillo apagado / va herrumbrando la casa. / Esta casa olvidada / al viento de la costa.*

- Redondo, Víctor. *Mercado de ópera*, Ultimo Reino, Bs. As., 1989.
- El que posa de maldito no es maldito: posa. Cientos de fervorosos aspirantes a Rimbaud, desde hace mucho, crearon en los buenos lectores de poesía una natural prevención a la que desafia ahora Redondo,

al parecer cada vez menos interesado en la fidelidad a una poética y cada vez más en ajustar la escritura a una actitud existencial, a algo que puede denominarse un destino. Ginsberg, Mallarmé, Breton, Novalis, Blake, aparecen nombrados, no porque sí, en esta inquietante serie de prosas poéticas, asentadas en el libre fluir de la imagen y la captación de sus destellos secretos y contradictorios, al modo del registro de los movimientos de una mente ávida de esplendor, desesperada. Lo que en otros era gesto, es aquí una aventura rabiosa a la conquista de la belleza (D. F.).

- Ressa, Luis O. *La isla*, Ed. La Lámpara Errante, Bs. As., 1989.
 - Rizo, Ana Marcelina. *La hostigada*, sin mención editorial, La Plata (Pcia. de Bs. As.), 1988.
- Ana Marcelina Rizo ganó el Segundo Premio de Poesía (el Primero fue declarado desierto) en la categoría "escritores ciegos" del "III Premio Literario Tiflos", en España. De *La hostigada* es "Tristeza": *No alcanza para dolor. / Apenas / horizonte anudado / escarcha en los espejos / fulgor que huye con los peces / (y creí tenerlo entre mis manos). / No alcanza para dolor. / Apenas / pétalos sin fragancia / galope de humo desterrado / una cicatriz más / pálido escozor de nieve y lepra / marzo sin vendimia / alas quebradas —sin remontar el sueño— / paisaje tejido con lluvia / / Su espectro / se filtra entre la sombra de la vela empurpurada. / No da para morir / pero envejece. / No alcanza para dolor / pero desangra.*

- Rodríguez Mujica, Daniel. *EX LIBRIS, el elogio de la dispersión*, Xul Ediciones, Bs. As., 1979.
 - Romero, Armando. *Las combinaciones debidas*, Ed. Ultimo Reino, Bs. As., 1989.
 - Salpeter, Azucena. *Y el cielo sonrió*, Cuadernos de Sudestada, La Plata (Pcia. de Bs. As.), 1989.
- "Pregón de domingo": *toc toc toc / el carro del botellero / no junta vidrios / levanta desaparecidos / de la infamia de mi cráneo.*

• Siccardi, Gianni. *Ella*, Ediciones del Sol, Bs. As., 1969.

Tras dos décadas de ausencia en las librerías, Gianni Siccardi retorna con una recopilación de poemas escritos entre 1962 y 1988, incluidos varios de *Travesía* (1967), el segundo libro del autor y literalmente una obra "de antología" (son pocas las de poesía argentina contemporánea que no incluyen alguno de sus textos.) Una sabia administración de la escritura, que aplica lo mejor de la retórica surrealista a un tono conversacional y a una tranquila transparencia expresiva, hace del discurso amoroso un acceso a (o contacto con) un modo intenso de vivir, revela la posibilidad de una densidad "maravillosa" en la vida "normal". Sugiere, así, que aún vale la pena buscar algún sentido a las cosas, que las palabras pueden no resignarse a ser sólo información u ornamento. (D. F.)

- Solans, Pedro Jorge. *La Carga*, Ed. Ultimo Reino, Bs. As., 1989.
 - Squeo Acuña, Francisco. *Diente de león*, Milton Editores, Bs. As., 1988.
- Francisco Squeo Acuña nació en 1938 en La Rioja, donde dirigió la revista literaria *Arauco*. Publicó en 1972 *Cantos cisandinos*, su primer y hasta ahora único libro, además de algunas carpetas y ediciones de poemas serigrafados. *Diente de león* —dice J. C. Martini Real en la solapa— "promueve un diseño lírico que, por retomar los orígenes del mito natal (he allí su eufórica nostalgia), va más allá de la fugacidad de las cosas". La provincialidad concebida como ámbito, atmósfera y, sobre todo, valor; la metáfora como principal y asiduo recurso, y un tono rebelde, vital, viril y celebratorio, en poemas en general breves y concisos.

• Toro Leontic, Emilia. *A ojos cerrados*, sin mención editorial, Santiago de Chile, 1988.

• Urriola, Marilú. *Piedras rodantes*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1988.

"XI": *Lo estropearon todo, baby / y te bailas un rock de malas ganas / porque ellos quieren verte / reventar de noche / ebria / sin hablar con nadie / y de día se lo pasarán pateando gatos / es entretenido verlos pavonearse / con sus chascas y ropitas excéntricas / pretendiendo volver al divino tesoro / que va, si son iguales a los demás / las grandes lumbreras del mundo / devorando ratas en las bibliotecas / bebiendo de noche en algún bar snob / de algún barrio snob / y salir snobmente borrachos / trágate esa vaga sensación de techos / despoñados, pendeja / y ve a emborracharte hasta que revientes / con tus amigos oligofrénicos / a quién le importa / que el último gato gris se aleje / en medio de los cachureos del techo / y que a lo lejos Bob Dylan gima / "like a rolling stone".*

- Velazco, Carlos Ernesto. *La Hoguera de Barro*, Ed. Meridies, Bs. As., 1988.
- Villalba, Susana. *Susy. Secretos del corazón*, Ed. Ultimo Reino, Bs. As., 1989.
- Vitier, Cintio. *Palabras a la aridez*, ensayo y antología de Ricardo Herrera, Ed. Ultimo Reino, Bs. As., 1989.
- Vivanco, María. *Los infiernos solares*, Fundación Argentina para la Poesía, Bs. As., 1988.
- Zabaljauregui, Horacio. *Fondo blanco*, Ed. Ultimo Reino, Bs. As., 1989.

MASCARON de proa, / el perfil que en la piedra muerde el señuelo, / instante en que el águila devora el hígado: el horror de los árboles dormidos en la forma, / las raíces en el mar, / como tumba, señal o idea más precisa, / contendiente ineludible que impone el destino / o nudo en la piedra; / (Entra tropezando con las botellas vacías / encuentra, entre el polvo, / dos o tres versos que no recuerda haber escrito) / similar al recurso del vacío / en la reparación de cualquier acto, / en la paciencia diligente de las explicaciones / en el enjambre hipotético que le teje una red al gladiador / como siempre, / la noche espera allá abajo.

- Zondeck, Verónica. *El hueso de la memoria*, Ed. Ultimo Reino, Bs. As., 1988.



Ensayo

- Alonso, Rodolfo. *Liturgias de una lengua*, Edición de Castro, La Coruña (España), 1989.

Dividido en tres partes ("Pruebas al canto", "Liturgias de una lengua" y "Contiguos dominios") y un ensayo final, el muy activo Alonso agrega a su ya muy larga serie de ensayos y libros de poesía uno más, significativamente publicado en España. Siempre amenos, originales y no faltos de agudas reflexiones, los ensayos de Alonso, en esta oportunidad, se refieren a la cultura gallega, la poesía de algunos de los más notables escritores de Galicia y a Brasil y su literatura. (J.F.)

- Benarós, León. *Antonio Porchia*, Hachette, Bs. As., 1988.
- Se trata de un volumen que compila testimonios —Roberto Juarroz, Caillois, Aldo Pellegrini—, pensamientos sobre la escritura, cartas dirigidas a Porchia y una antología temática. Un montón de papel sobre un aforista —y valdría la pena tratar de averiguar si aforismo y poema pueden identificarse—, cuyo mérito parece consistir en haber sido económico y breve. (J. F.)

- Ponzó, Alberto Luis. *César Vallejo: Verbo, destino y unidad*, Ed. Ultimo Reino, Bs. As., 1988.

• Wellinga, Klaas S. *Nueva cultura nicaragüense*, Utopías del Sur, Bs. As., 1989.

Completo informe sobre los logros, las dificultades y las contradicciones de la política cultural sandinista en sus primeros cinco años. Una mirada crítica y sin concesiones, pero que no oculta su posición favorable al proceso iniciado en 1979, enfoca los hechos culturales concretos, las manifestaciones programáticas de los dirigentes y, con particular provecho, la ruidosa polémica en torno a los famosos "talleres de poesía", un movimiento masivo que singulariza más que cualquier otro fenómeno a la actual cultura nicaragüense. Expuesto en detalle y con sus múltiples matices el debate que cuestionó la uniformidad generada por la imposición de un modelo poético (el "exteriorismo" de Ernesto Cardinal) y de una temática (la visión paradisíaca de la revolución) merece seguirse por todo lo que pone en juego. (D.F.)



Y además

- Bajo el lema "Poesía y Ciudad", Daniel Link dictará un seminario todos los viernes de julio y agosto en la sala H del Centro Cultural General San Martín sobre la obra de Carrera, Gelman, Lamborghini, Perlongher y Urondo. Para los interesados la cita es siempre a las 20 hs. Por las dudas, vayan bañados.
- El viernes 18 de agosto, a las 20 hs., en el Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.B.A. (Puán 470) se presentarán los libros *per/canta*, de María Negroni, *Yuyo verde/Noticias*, de Ana Sebastián, *Carta a mi madre*, de Juan Gelman, *El solicitante descolocado*, de Leonidas Lamborghini, y *Pasaje Renacimiento*, de Javier Cófreces, todos publicados por Libros de Tierra Firme. Se referirán a los textos Mirta Rosenberg, Marta Vasallo, Jorge Fondebrider y María del Carmen Colombo, respectivamente.
- María Negroni, corresponsal de *Diario de Poesía* en Nueva York, aprovechando su paso por Buenos Aires, realizará dos lecturas de poemas durante el mes de agosto: la primera, que compartirá con Diana Bellessi, tendrá lugar en la Biblioteca de la Mujer —Venezuela 1538, Capital— el martes 22 a las 20 hs.; la segunda, en la que también leerán poemas Daniel Samoilovich, Daniel Freidemberg y Jorge Fondebrider, se realizará el jueves 24 de agosto a las 19 hs. en el Museo "Ricardo Rojas" (que no debe ser confundido con el Centro Cultural "Ricardo Rojas"), ubicado en Charcas y Anchorena, justo enfrente de la comisaría!
- Durante el mes de agosto, todos los sábados a la 1 de la mañana, se continúa representando la obra *El deleite fatal*, dirigida por Vivi Tellas, en el Teatro El Vitral, Rodríguez Peña 344, Capital.
- A lo largo de todo el mes de septiembre, Liber/Arte, el grupo Bardus, el Centro de Estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.B.A., la editorial Libros de Tierra Firme y *Diario de Poesía*, con la adhesión de Ed. Ultimo Reino, convocan a un *Encuentro de Poesía* que, contando con la participación de más de ciento cincuenta poetas del país y del exterior, se llevará a cabo en la ciudad de Buenos Aires. Entre las numerosas actividades previstas caben destacarse treinta mesas redondas sobre los más variados temas, jornadas de rescate sobre poetas argentinos del pasado, recitales y lecturas de poemas, informes sobre lo que pasa en las provincias de Argentina y en Uruguay y Chile con la poesía, espectáculos teatrales que giren alrededor de textos poéticos, *performances*, una importante feria del libro de poesía, etc. La apertura se realizará el viernes 1 de septiembre a las 19 hs. en Liber/Arte, con una mesa redonda sobre "Barroco y Neo-barroco", que contará con la participación de Sergio Bizzio, Arturo Carrera, María del Carmen Colombo, Ricardo Ibarlucea y Darío Rojo. Quienes deseen conocer por anticipado el programa completo de actividades así como las sedes de cada una de ellas, pueden dirigirse a Liber/Arte (Corrientes 1555, tel.: 40-7098/99), donde por la tarde Juano Villafañe evacuará toda duda con la simpatía que lo caracteriza.

ARTE Y DISEÑO

Producción de Libros - Revistas
 Alhajas - Faltas - Carteles
 Faltas - Reproducciones
 H. Bonaerense 1 852 Tel. 267338

EMEI

Serigrafista:
 Cursos
 Impresiones
 Grabados
 23 5941

Buenos Aires, setiembre de 1989

ENCUENTRO DE POESIA

SEDES DEL ENCUENTRO

Liber-Arte:

Liber-Arte (Bodega Cultural)
Corrientes 1555

F. Gandhi:

Foro Gandhi-Nueva Sociedad
Montevideo 453

C.C.G.S.M.:

Centro Cultural General San Martín
Sarmiento 1551

B. M. "M. Galvez":

Biblioteca Municipal "Manuel Gálvez"
Córdoba 1558

B. M. "Raúl González Tuñón":

Biblioteca Municipal "Raúl González Tuñón"
Honduras 3784

Fac. de Filosofía y Letras:

Facultad de Filosofía y Letras de la U.B.A.
Puán 470

PROGRAMA DE ACTIVIDADES

VIERNES 1/9 - LIBER/ARTE

19 hs. Apertura del Encuentro
19.15 hs. Mesa redonda: *Barroco y Neo-Barroco*, con la participación de Sergio Bizzio, Arturo Carrera, María del Carmen Colombo, Darío Rojo y Ricardo Ibarlucía (moderador).

21 hs. Lectura de Francisco Madariaga, Arturo Carrera, Alberto Laiseca y Diana Bellessi.

SABADO 2/9 - C.C.G.S.M.

20.15 hs. Jornada de rescate: *Raúl González Tuñón*, por Héctor Yánover y Nicolás Olivari, por Eduardo Romano.

21 hs. Lectura de Héctor Yánover, José Luis Mangieri, Eduardo Álvarez Tuñón, Sergio Mauricio Kisielewsky, Leonor García Hernando y César Bisso (Santa Fe).

LUNES 4/9 - B. M. "MANUEL GALVEZ"

18.30 hs. Mesa redonda: *Características de la poesía de los más jóvenes*, con la participación de Gerardo Foia, Sergio Marelli (La Plata), Gustavo Zappa, Nahuel Luna y Rodolfo Edwards (moderador).

21 hs. Lectura de Alberto Vanasco, Rafael Felipe Oterño (Mar del Plata), Violeta Lubarsky, Laura Klein, Rodolfo Edwards y Claudio Ingratta.

LUNES 4/9 - B. M. "RAUL GONZALEZ TUÑÓN"

19 hs. Lectura de Carlos Piro, Daniel Resnik, Juan Desiderio y Fernando D'Amen (quien presenta su libro *Daguerrotipo en sepla*, publicado por Libros de Tierra Firme).

MARTES 5/9 - B. M. "MANUEL GALVEZ"

18.30 Mesa Redonda: *Política Editorial de las ediciones de poesía*, con la participación de Alejandrina Devescovi (Ed. Botella al Mar), Víctor Redondo (Ed. Ultimo Reino), Raúl Artola (Fondo Editorial Rionegrino, Viedma), Sergio Kem (Ed. El Lagrimal Trifurca, Rosario), José Luis Mangieri (Libros de Tierra Firme), Daniel Mourelle (Ed. Filofalsía) y Ricardo Herrera (El Imaginero).

21 hs. Lectura de Reynaldo Jiménez, Miguel Gaya, Néstor Mux (La Plata), Raúl Artola (Viedma), Nahuel Santana y Azucena Racosta (Viedma).

MIERCOLES 6/9 - LIBER/ARTE

18 hs. Mesa redonda: *¿Para qué sirven los talleres de poesía?*, con la participación de Diana Bellessi, Graciela Perosio, Enrique Blanchard y Patricio Torne (San Luis).

20 hs. Lectura de Daniel Chirom, Antonio Requeni, Osvaldo Ballina (La Plata), Horacio Zabaljáuregui y Patricio Torne (San Luis).

MIERCOLES 6/9 - FAC. FILOSOFIA Y LETRAS

21.30 hs. Mesa redonda: *La enseñanza de poesía en la Universidad*, con la participación de Beatriz Sarlo, Eduardo Romano, Delfina Muschietti, Martín Prieto y Guillermo Saavedra (moderador).
22.30 hs. Lectura de Eduardo Romano, Martín Prieto y Guillermo Saavedra

JUEVES 7/9 - LIBER/ARTE

19 hs. Mesa redonda: *Ubicación actual de las vanguardias*, con la participación de Marcelo Di Marco, Alberto Vanasco, Juano Villafañe y José Villa (moderador).

21 hs. Lectura de Irene Gruss, Fabián Casas, Mónica Sifrim, Alejandro Seta, Marcelo Di Marco y Juano Villafañe.

VIERNES 8/9 - LIBER/ARTE

19 hs. Mesa redonda: *Poesía y Teatro*, con la participación de Ina Ledesma, Franklyn Caicedo, Batato Barea, Cristina Banegas y Susana Di Gerónimo (moderadora).

21 hs. Espectáculo de Batato Brea.

SABADO 9/9 - C.C.G.S.M.

20.15 hs. Jornada de rescate: *Horacio Rega Molina*, por Javier Villafañe y Leopoldo Marechal, por Jorge Lafforgue.

21 hs. Lectura de Alberto Pipino, Marta Oliveri, Javier Villafañe, Ricardo H. Costa (Neuquén), Gerardo Foia, Raúl Mansilla (Neuquén) y Macky Corbalán (Neuquén).

LUNES 11/9 - B. M. "MANUEL GALVEZ"

18.30 hs. Mesa redonda: *Romanticismo y neo-romanticismo*, con la participación de Ricardo Ibarlucía, Horacio Zabaljáuregui, Ricardo Herrera, Jorge Sánchez Aguilar (Corrientes) y Susana Villalba (moderadora).

21 hs. Lectura de Susana Villalba, Susana Cerdá, Alejandro Ricagno, Luis Bacigalupo y Jorge Sánchez Aguilar.

MARTES 12/9 - B. M. "MANUEL GALVEZ"

18.30 hs. Mesa redonda: *Función de las instituciones vinculadas a la poesía*, con la participación de Juan García Gayo, Oscar Sbarra Mitre (Fondo Nacional de las Artes), Rubén Vela (SADE), Carlos Alberto Débole (Fundación Argentina para la Poesía) y Horacio Ramos (moderador).

21 hs. Lectura de Carlos Alberto Débole, Nahuel Luna, Juan García Gayo, Mario Varela, Horacio Ramos y Rubén Vela.

MARTES 12/9 - B. M. "RAUL GONZALEZ TUÑÓN"

19 hs. Lectura de Ramón Plaza, María J. Martínez, Norberto Koffman, Esteban Moore, Ricardo Cerqueiro y Marta Baglietto.

MIERCOLES 13/9 - FAC. FILOSOFIA Y LETRAS

19.30 hs. Mesa redonda: *Crítica y poesía*, con la participación de Nora Domínguez, Noé Jitrik, Alfredo Veiravé (Resistencia) y Pablo Shanton (moderador).

21 hs. Lectura de Alfredo Veiravé (Resistencia), Noé Jitrik, Daniel Freidemberg y Raúl Silañes (Mendoza).

JUEVES 14/9 - LIBER/ARTE

19 hs. Mesa redonda: *Poesía y sociedad*, con la participación de Horacio Salas, José Luis Mangieri, María del Carmen Colombo, Miguel Gaya y Roberto Ferro (moderador).

21 hs. Lectura de Joaquín O. Giannuzzi, Sergio Bizzio, María del Carmen Colombo, Daniel Durand y Ernesto Aguirre (Jujuy).

VIERNES 15/9 - LIBER/ARTE

19 hs. Mesa redonda: *¿Cómo se le pone letra a una canción?*, con la participación de Enrique Cadícamo, León Gieco, Hamlet Lima Quintana y Juano Villafañe (moderador).

21 hs. Espectáculo de Ina Ledesma, Susana Di Gerónimo y Mario Carpi.

SABADO 16/9 - C.C.G.S.M.

20.15 hs. Jornada de rescate: *Carlos Mastronardi y Juan L. Ortiz*, por Alfredo Veiravé y Jacobo Fijman, por Juan Jacobo Bajaría.

21 hs. Lectura de Alejandro Archain, Paulina Vinderman, Mónica Tracey, Eduardo D'Anna (Rosario), Hugo Díz (Rosario) y Marcelo Birmajer.

LUNES 18/9 - B. M. "MANUEL GALVEZ"

18.30 hs. Mesa redonda: *Función de las revistas de poesía (I)*, con la participación de Jorge Fondevbrider (Diario de Poesía), Jorge Santiago Perednik (Xul), Víctor Redondo (Ultimo Reino), Jorge Spíndola (La Mineta), Tomás Harris (Tantalia, Chile) y Gerardo Foia (moderador).

21 hs. Lectura de Víctor Redondo, Enrique Blanchard, Jorge Spíndola, Jorge Santiago

Perednik y Clara Fernández Moreno.

MARTES 19/9 - B. M. "MANUEL GALVEZ"

18.30 hs. Mesa redonda: *Proyección de la poesía argentina en el exterior* con la participación de María Negroni (USA), Elvio Romero (Paraguay), Leopoldo Castilla (España), Elvio E. Gandolfo (Uruguay) y Aristóteles España (Chile, moderador).

21 hs. Lectura de Leopoldo Castilla, Elvio E. Gandolfo, Eduardo Sívori, Tomás Harris (Chile), Alberto G. Fritz (Viedma) y Sergio Kem.

MIERCOLES 20/9 - LIBER/ARTE

18 hs. Mesa redonda: *¿Cómo se hace una antología de poesía argentina?*, con la participación de Horacio Armani, Horacio Salas, Jorge Santiago Perednik, Jorge Ariel Madrazo y Daniel Chirom (moderador).

20 hs. Lectura de Horacio Salas, Horacio Armani, Jorge Ariel Madrazo y Alejandro Bekes (Concordia).

JUEVES 21/9 - LIBER/ARTE

19 hs. Mesa redonda: *Función de las revistas de poesía (2)*, con la participación de Rodolfo Alonso (Poesía Buenos Aires), Javier Cofreces (La Danza del Ratón), Néstor Colón (Lamás Médula), Hernán Miranda (Chile), Jorge Enrique Móbili (Poesía Buenos Aires) y Daniel Durand (moderador).

21 hs. Lectura de Rodolfo Alonso, Javier Cofreces, Jorge Enrique Móbili, Hernán Miranda (Chile), Néstor Colón, Pedro Solans (Córdoba) y Nicasio Troj.

VIERNES 22/9 - LIBER/ARTE

19 hs. Mesa redonda: *Poesía mural*, con la participación de Alberto Fritz por Cavernícolas (Viedma), Sergio Raimundi y Marcelo Díaz por Cuernopanza (Bahía Blanca), Jorge Dileo y Alejandro Seta por Percanta (Capital) y Juano Villafañe (moderador).

21 hs. Espectáculo de Los Melli y Noche Demorada.

VIERNES 22/9 - B. M. "RAUL GONZALEZ TUÑÓN"

19 hs. Lectura de Alexis Figueroa (Chile), Sergio Parra (Chile), Malú Urriola (Chile), Alvaro Miranda (Uruguay), Rolando Faguet (Uruguay) y Alba Roballo (Uruguay).

SABADO 23/9 - C.C.G.S.M.

20.15 hs. Jornada de rescate: *Alberto Ghirraldo, modernidad y anarquismo*, por David Viñas y Juan Antonio Vasco, por Ricardo Herrera.

21 hs. Lectura de Ricardo Herrera, Marcelo Leites (Concordia), Rogelio Ramos Signes (Tucumán), Jorge Felippa (Córdoba) y Marta Muriago.

LUNES 25/9 - B. M. "MANUEL GALVEZ"

18.30 hs. Mesa redonda: *Poesía y crítica periodística*, con la participación de Mónica Sifrim, Jorge Ricardo Aulicino, Jorge Dorio y Jaime Quesada (Chile, moderador).

21 hs. Lectura de Jorge Aulicino, María de los Angeles Reyes, Ricardo Maldonado (Concordia), Jorge Dorio, Elder Silva (Uruguay) y Jaime Quesada (Chile).

MARTES 26/9 - B. M. "MANUEL GALVEZ"

18.30 hs. Mesa redonda: *Poesía femenina latinoamericana*, con la participación de Gwen Kirkpatrick (USA), Carmen Berenguer (Chile), Ivonne Zúñiga (Ecuador), Laura Klein y Lea Fletcher (moderadora).

21 hs. Lectura de Graciela Perosio, Susana Pujol, Agustina Roca, Hedy Navarro (Chile), Ivonne Zúñiga (Ecuador) y Carmen Berenguer (Chile).

MARTES 26/9 - F. GANDHI

19 hs. Lectura de Liliana Lukin, Roberto Miranda (Córdoba), Daniel Gutman, Enrique Puccia (Necochea), Bruno Serrano (Chile), Víctor Hugo Díaz (Chile) y Nadia Prado (Chile).

MIERCOLES 27/9 - F. GANDHI

19 hs. Lectura de Omar Flelím (Córdoba), Jesús Sepúlveda (Chile), Guillermo Valenzuela (Chile), Alberto Ponso, Aristóteles España (Chile) y espectáculo de Luis Bravo (Uruguay)

MIERCOLES 27/9 - LIBER/ARTE

18 hs. Mesa redonda: *¿Cómo se llega a escribir un poema?*, con la participación de Hugo Padeletti, Gianni Siccardi, Daniel Samoilovich y Jorge Fondevbrider (moderador)

19.30 hs. Lectura de Hugo Padeletti, Gianni

Siccardi, Daniel Samoilovich y Jorge Fondevbrider

JUEVES 28/9 - FAC. DE FILOSOFIA Y LETRAS

19.30 hs. Mesa redonda: *La traducción de poesía*, con la participación de Gerardo Gambolini, Mirta Rosenberg, Gianni Siccardi, Rubén Rechés, Roberto Raschella y Jorge Fondevbrider (moderador).

21 hs. Lectura de Gerardo Gambolini, Mirta Rosenberg, Néstor Perlongher, Rubén Rechés, Norberto Raschella y Santiago Corona.

VIERNES 29/9 - LIBER/ARTE

19 hs. Mesa redonda: *La poesía y lo real*, con la participación de Daniel Samoilovich, Daniel Freidemberg, Francisco Linares y Edgardo Russo (Santa Fe, moderador).

21 hs. Lectura de Dolores Etchecopar, Vicente Muleiro, Edgardo Russo (Santa Fe), Jorge Arbeleche (Uruguay) y Saúl Ibargoyen (Uruguay).

VIERNES 29/9 - B. M. "RAUL GONZALEZ TUÑÓN"

19 hs. Lectura de Jorge Zunino, Mirtha Defilpo, Elsie Vivanco, Roberto Genta Dorado (Uruguay), Silvina Sazunic, Marcelo Eckart, David Wapner y Julio Leytes (Ushuaia).

SABADO 30/9 - B. M. "RAUL GONZALEZ TUÑÓN"

20 hs. Fiesta de calusura al aire libre y espectáculo.

FERIA DEL LIBRO DE POESIA EN LIBER/ARTE

(del 1 al 30 de setiembre)

Participan las editoriales y revistas: Ultimo Reino, Colmillo Blanco (Perú), Libros de Tierra Firme, Lar (Chile), Filofalsía, La lámpara errante, Cuarto Propio (Chile), Botella al Mar, Trocadero, La Mineta, Lamás Médula, La Castaña (Chile), Tantalia (Chile), La Peste (Chile), Narapot (Chile), Epitafio Ex Cultural, Un Huevo y Medio, Losada, Corregidor, Catálogos, Sudamericana, Legasa, Ed. de la Flor, Libros de Utopías del Sur, El Imagine-ro, Nordeste (Chile), Casa de las Américas (Cuba), Nuestra Vida (Perú), Bruguera, Torres Agüero, Universidad Nacional del Litoral, Fraterna, Quatro Editores, Castañeda, Plus Ultra, El Barco Ebrío, Rescate, Nueva América, Nueva Nicaragua, El Caimán Barbudo (Cuba), Mediterráneo (España), El Organillo (Chile), Grupo Cero, Letras Cubanas, Fondo Editorial Rionegrino, Ediciones del Pasaje, Sinfronteras (Chile).

AUSPICIAN

Asociación de Escritores del Uruguay (ASESUR)
Sociedad de Escritores de Chile (SECH)
Universidad Nacional de Lomas de Zamora (Prov. de Buenos Aires)
Ultimo Reino
La danza del ratón
Filofalsía
El lagrimal trifurca
Xul
Lamás Médula
La Mineta

ORGANIZAN

Juano Villafañe (Liber/Arte)
José Luis Mangieri (Libros de Tierra Firme)
Jorge Fondevbrider (Diario de Poesía)
Gerardo Foia (Grupo Bardus de Poesía)
Daniel Durand (La mineta)
Aristóteles España (Chile)