

23
información
reacción
ensayo

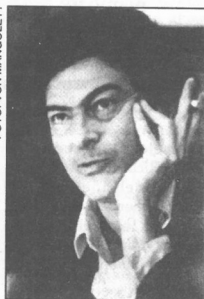
POESÍA

Invierno
de 1992.
Periódico
trimestral.



Los poetas como las putas, sólo son odiados por sus colegas (W. Wycherley) ★ Rilke fue la mayor poeta lesbiana que hubo desde Safo (W. H. Auden) ★ Dante me pone enfermo (Lope de Vega) ★ Y otras citas sangrientas o pacíficas en la página 32 y ss.

una historia de LOCOS: antonio CISNEROS



Antonio Cisneros

Poemas y una suerte de autobiografía del poeta peruano, en página 30.

auster



Paul Auster

El éxito de novelas como *Trilogía de Nueva York*, *La invención de la soledad* o *El palacio de la luna* situó a Paul Auster como uno de los narradores norteamericanos de mayor prestigio de los últimos años. En 1990, bajo el título de *Ground Works*, la editorial Faber & Faber dio a conocer una selección de sus ensayos y poemas. De esa edición eligió y tradujo Américo Cristóbal cinco poemas de Auster. Pág. 10.



Alfonsina Storni, 1925

DOSSIER ALFONSINA STORNI

La figura de Alfonsina Storni está cristalizada. Para unos, como dijo Borges, es «una superstición argentina»; para otros, la voz femenina más importante que haya dado el siglo en nuestro país. Su primer libro, *La inquietud del rosal*, data de 1916; el último, *Mascarilla* y

trébol, coincide con el año de su muerte: 1938. Entre uno y otro se despliega una obra que refleja gran parte de las modalidades de la poesía argentina de las primeras décadas del siglo: posmodernismo, sencillismo, vanguardismo. Este dossier intenta distraer la atención que por lo general el público hace recaer sobre la figura estereotipada de Alfonsina, «una de las más puras encarnaciones del feminismo», hacia sus poemas y hacia el modo en que su estética está impregnada de la ideología y la propia biografía de la autora.



MEDELLIN Capital de la poesía latinoamericana

Probablemente no se veía nada parecido en el mundo desde los grandes recitales beatniks de los 60: miles de personas respondiendo durante siete días a la convocatoria sencilla, casi anacrónica, de escuchar

poemas leídos por poetas. Fue en abril, en Medellín, una ciudad crónicamente asediada por la violencia, y el fenómeno replantea qué es y qué puede ser la poesía en América Latina. Página 24.



El poeta antioqueño Juan Manuel Roca, en los disturbios.

Katherine Mansfield POEMAS

Después de estar agotado durante casi cinco décadas, se reeditó en Nueva Zelanda el

pequeño volumen que recoge los poemas de Katherine Mansfield (1888-1920), la extraordinaria narradora de *En la bahía*, *Preludio* y *La fiesta en el jardín*. El mismo aliento chejoviano de sus cuentos, la misma precisión que crea dramatismo sin que sea posible saber bien dónde ni cómo, recorre estos poemas breves y extraños. Página 12.



Katherine Mansfield y John Middleton Murry, 1918.

Libros de Tierra Firme

Colección de Poesía "Todos Bailan"
dirigida por
José Luis Mangieri

Juana Bignozi
INTERIOR CON
POETA

Jorge Fondebrider
STANDARDS

Oswaldo Aguirre
LAS VUELTAS DEL
CAMINO

Jorge R. Aulicino
LA POESIA ERA UN
BELLO PAIS
(Antología 1974-1990)

Rodolfo Edwards
MOSCA BLANCA
SOBRE OVEJA
NEGRA

Oswaldo Bossi
SODOMA

Gerardo Gambolini
ATILA Y OTROS
POEMAS

Patricia Severin
LA LOCA DE
AUSENCIA

**Adriana Crosta/
Graciela Geller/
Patricia Severin**
AMOR EN MANO Y
CIEN HOMBRES
VOLANDO

Rafael Vásquez
CERCOS DE LA
MEMORIA

Rubén Chihade
VOCES Y COLORES
DE LA MEMORIA

María del C. Espósito
MEMORIAL DEL
DESCANSO

Macky Corbalán
LA PASAJERA DE
ARENA

Ana Porrúa
CON TRAPOS EN LA
BOCA

**César Fernández
Moreno**
CONTRAPUNTO

Colección de Poesía "Personaje"

dirigida por
J. L. Mangieri y
J. Fondebrider

Marina Arrate
MASCARA NEGRA

Nicole Brossard
LA ESPIRAL DEL
VERSO

(trad. Ana Lía Schifis)
30 AÑOS DE POESIA
FRANCESA (1960/90)

Prólogo y notas de
Vincent Orseau,
selección y traducción de
Jorge Fondebrider

Sumario

Editorial	2
Eduardo Romano: Por una relación más viva con la lengua hablada, reportaje de Jorge Fondebrider	3
Página de Artista, por Roberto Elta	6
En el cementerio de Concepción del Uruguay, por Arnaldo Calveyra	7
"Donizetti" y otros poemas, por J.R. Aulicino / Homero, por Martín Gambarota	8
Siesta, por Arturo Carrera	9
"Credo" y otros poemas, por Paul Auster, traducción de Américo Cristófolo	10
Cercanía inusitada, por Ulla Hahn, traducción de Raúl Bochardt	11
Té de manzanilla, por Katherine Mansfield, traducción de Mirta Rosenberg	12

DOSSIER ALFONSINA STORNI

Presentación, por D.G. Helder	13
Las estrategias de un discurso travesti, por Delfina Muschietti	14
Cronología	15
Un lugar en el mundo, por Susana Cella / En la historia literaria, por Martín Prieto	16
Sobre las incapacidades relativas de la mujer, por A. Storni	17
Microcríticas, por María Moreno, D.G. Helder, Joaquín Gianuzzi y Daniel Freidemberg	18
"Carnets" de ventanilla, por A. Storni	20
Storni y la crítica, varios autores	22

Medellín, ciudad poética	24
Yves Bonnefoy: Cuatro respuestas, traducción de Jorge Fondebrider	25
Algunas notas sobre el ambiente, por Jorge Fondebrider	27
El tunecino, la columna de J. R. Aulicino	29
Poesía, una historia de locos, por Antonio Cisneros, selección de D.G. Helder	30
Citas citables, traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich	32
Crítica	35
Agenda	38
El rencoroso, la columna de D.G. Helder	39

DIARIO DE POESÍA 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 o réplicas 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. Es una publicación de Grupo Editor Diario de Poesía. Diseño original: Juan Pablo Renzi. EDITOR RESPONSABLE: Daniel Samoilovich.

Editorial

El 21 de mayo pasado murió en Buenos Aires a los 52 años el pintor Juan Pablo Renzi, uno de los fundadores de este periódico y su director de arte: la frase enuncia un hecho, remite a una cosa que pasó y sin embargo es, para quien acaba de escribirlo, inverosímil: su único objeto es intentar acomodarse a una situación en la que no hay comodidad posible, a un mundo en el que cabremos ahora desajustadamente.

En estos días estuve leyendo la historia del arte de Gombrich, que había comprado para Juan Pablo porque sabía que quería tenerla. Dice Gom-

bral era en su estudio, y el rito comenzaba haciendo un hueco en la mesa llena de lápices y pinceles y papeles; seguía con una hoja blanca en la que listaba los títulos de las notas que iban en la tapa. Íbamos ajustando esos títulos, mezclando, para definirlos, la apreciación de cómo funcionaban gráficamente con la de si eran o no tentadores: hablábamos del contenido de las notas y del grano de las fotos, de si le íbamos a dar más o menos espacio a esto o a aquello. En algún punto él empezaba a dibujar y el diario empezaba a existir y toda esa charla a condensar en una imagen que era mucho más que lo que ha-

misma—hicieron de él alguien excepcional como pintor y como tipo— y quizás las dos cosas fueran la misma. Este periódico, que es lo que es por él, por la imagen que él le dio desde un principio y la energía que le infundió, ahora, incomedidamente, lo sobrevive. Yo no hiero sus ojos la dulce luz, y la luz misma es ahora más pobre, menos interesante.

El Director

El número 24
aparece en
septiembre de
1992.
Dossier Juan
Pablo Renzi.



Diseño de tapa del N° 4. Juan Pablo Renzi

brich que hasta Miguel Angel nadie había pensado en los pintores más que como trabajadores manuales especializados; y que parte de la energía de Miguel Angel está en la fuerza con que reacciona contra esa concepción en la potencia con que quiso mostrar que un pintor era alguien que pensaba algo sobre el mundo, un hombre de ideas: no lo demostró teorizando, sino pintando y esculpiendo las imágenes con que a partir de entonces nos hemos pensado a nosotros mismos. Hoy, la figura del pintor como hombre de pensamiento no se recorta contra la del pintor-trabajador manual, sino contra la del pintor como un subnormal más o menos inspirado, al estilo de aquella detestable película de Altman sobre Van Gogh. Renzi contradecía todo el tiempo una imagen de ese tipo: el espectáculo de su inteligencia en acción era realmente prodigioso.

Además de compartir muchas horas de ocio y de trabajos y proyectos diversos, hicimos juntos más de veinte tapas de este periódico: en ge-

bía hasta entonces: no se trataba de la plasmación de una idea, sino de su nacimiento. No compartía con otros diseñadores el prejuicio de que el método más «artístico» de dar proporción a una foto era el de tender su diagonal; las proporcionaba haciendo cuentas con una calculadora que rescataba de entre los pinceles, quizás porque la precisión y la rapidez le parecían, trabajando, tan sabrosas como un buen trazo. La inspiración, no necesitaba pregonarla, ya que lo habitaba en forma permanente; era algo que emanaba de su persona con la misma naturalidad que la respiración. Miraba y veía, dibujaba y pensaba; lo que tocaba se volvía artístico, fueran conceptos o letras, figuras humanas o enormes pinceladas, paisajes o colores puros: «Huracán o brisa —escribió de él hace unos años Juan José Saer—, siempre le está soplando en la cara, sin darle casi tiempo a pestañear, el viento de lo visible. Esa familiaridad con lo visible, la maestría que había logrado en su arte y su enorme curiosidad —y quizás las tres cosas fueran la

DIARIO DE POESÍA

Año 5, N° 23 - Julio, 1992

Consejo de Dirección

Jorge Ricardo Aulicino, Jorge Fondebrider, Daniel Freidemberg, D. G. Helder, Ricardo Ibarlucia, Martín Prieto, Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich

Director

Daniel Samoilovich

Director de Arte

Eduardo Stupia

Secretarios de Redacción

Jorge Fondebrider y D. G. Helder

Coordinadora

Josefina Darriba

Diagramación

Fabio Massaro

Colaboradores especiales:

Oswaldo Aguirre, Pablo Bari, Mimí Doretti, María Negróni (Nueva York), Oscar Taborda y Fernando To-loza.

Publicidad

Ana María Bovo

DIARIO DE POESÍA: RNPI N° 23597. Distribuidora en Capital: Distrimachi S.R.L. Carlos Calvo 2426, Bs. As. Interior: SADYE S.A.C.I.F. Belgrano 355, Bs. As. Compuesto en PrePress S.A. Reconquista 1034, 10° piso. 312-9277. Suscripciones en el exterior. (No válido en la Argentina.) En España: Pts. 4.000. Otros países: \$s 40 (cheques a la orden de Daniel Samoilovich).

Eduardo Romano: Por una relación más viva con la lengua hablada

Eduardo Romano nació en Buenos Aires, en 1938. Docente universitario y crítico de vastísima trayectoria, Romano ha trabajado con especial interés sobre la literatura argentina, la cultura popular, los medios de comunicación. *Sobre poesía popular argentina* (1983) es su texto más específicamente dedicado a la poesía nacional. Como poeta publicó *18 poemas* (1961), *Entrada prohibida* (1963), *Algunas vidas, ciertos amores* (1968), *Mishidura* (1978) y *Doblando el código* (1986).

La siguiente entrevista, realizada en 1987, se publicó con anterioridad en el n° 9 de la *Revista de Lengua y Literatura* de la Universidad Nacional del Comahue.

por Jorge Fondebrider

¿Por qué a la poesía se la critica menos que a la narrativa? ¿Acaso es imposible ejercer la crítica de poesía?

—Bueno, supongo que la de la poesía debe ser un tipo de crítica más difícil de realizar. La prueba está en que, al menos en el ámbito de la literatura argentina, la bibliografía existente sobre poesía es numéricamente muy inferior a la que hay sobre narrativa. Enfocando el problema desde una perspectiva técnica, pareciera que el crítico de narrativa encuentra muchas más apoyaturas en el argumento y en los personajes de las narraciones que en la lengua misma. Fíjate que en la narrativa se habla del narrador desde hace ya mucho tiempo; en la poesía, en cambio, ha habido una gran resistencia para admitir que quien habla no es necesariamente el poeta, sino la voz poética. En los manuales todavía aparece como una diferencia básica que en la poesía el que se expresa es el poeta; se dice que el poeta se expresa directamente y que eso distingue a la poesía de las otras ramas de la literatura, se habla del yo lírico. La aceptación de que esa primera persona del poema es una máscara, una configuración literaria —y no el poeta mismo— es algo bastante reciente. Yo diría que sólo en estos últimos tiempos empieza a haber un cierto asidero para hablar de poesía; un lenguaje un poco más preciso para referirse al fenómeno poético.

—¿Sobre qué elementos trabaja la crítica de poesía?

—Tanto en poesía como en narrativa hablar de argumento o de personajes constituye un desplazamiento de nuestra atención respecto de los ejes imaginativos y de los soportes metafóricos que son, o que deberían ser, lo central de todo análisis. Si en la narrativa ya es difícil hacer esa traslación, en poesía la complicación aumenta proporcionalmente a la pérdida de elementos referenciales. Eliminados el argumento, los personajes y la ubicación espacio-temporal, el centro de toda crítica se encuentra en el escabridado terreno de los desplazamientos semánticos. A partir de esos desplazamientos es que hay que empezar a tra-

bajar. Todo indica que en la poesía el lenguaje literario está más desnudo, más en carne viva que en las otras formas literarias. Eso, precisamente, hace que los críticos le escapen. Un crítico decidido a enfrentarse a la poesía se dirige directamente al corazón de la literatura, al lugar en el que el lenguaje es la principal encarnación de eso que solemos llamar literatura.

—¿Cuál fue su manera de proceder en tanto crítico al enfrentarse a textos poéticos?

—En mi caso particular he tenido siempre mucho pudor. Como escribo poesía, pensé que mi crítica iba a estar impregnada de mi propia noción de lo que considero debe ser la poesía. Ese prurito, absolutamente privado, me llevó, durante mucho tiempo, a no trabajar sobre textos poéticos, sino sobre otras formas que yo no cultivaba. No obstante, no me pude "escapar" y ahí está *Sobre poesía popular argentina*, un libro en el que reuní cinco ensayos sobre diversos aspectos de la poesía argentina. Lo que me interesó en esos ensayos fue el registro de ciertas poéticas vinculadas con mi propia actividad como poeta.

En su libro hay un ensayo sobre César Fernández Moreno en el que, si mal no recuerdo, usted pone el acento en lo ideológico y no precisamente en lo formal. Usted le criticaba, entre otras cosas, haber seguido un ideario que lo vincula a Ezequiel Martínez Estrada...

—Mirá, ese trabajo fue para mí muy interesante. En primer lugar, me planteé trabajar sistemáticamente la relación teoría/práctica en un autor. Es muy frecuente que los poetas opinen y teoricien en artículos o prólogos. César lo hizo profusamente, llegando a alcanzar la dimensión de historiador de la poesía. Mi intención fue ver qué era lo que pasaba entre la teoría y la práctica de César Fernández Moreno; ver dónde coincidían, dónde había desfases, dónde la una avanzaba muy pronunciadamente o no sobre la otra. El ensayo, entonces, se basaba —como me recordaste— en ese aspecto y no en el trabajo minucioso sobre sus textos poéticos exclusivamente. Mi hipótesis, confirmada a lo largo del ensayo, es que la poesía de César avanza mucho más y más rápidamente que su crítica. En su crítica él mantiene prejuicios,

valores y prestigios literarios (como el caso de Martínez Estrada y su visión de lo argentino en *Radiografía de la pampa*, de 1931, cuya repercusión sobre ciertos fragmentos de *Argentino hasta la muerte*, de 1963, es inoslayable) que por su poesía van siendo superados.

—Los críticos suelen contemplar con cierta indulgencia las opiniones que sobre la propia poesía emiten los poetas. ¿Cuál es su punto de vista al respecto?

—Creo que las opiniones de los poetas son atendibles en la medida en que son atendibles las opiniones de cualquier lector de poesía. No creo que los escritores sean los dueños absolutos de la significación de lo que escriben; por lo tanto, su visión no debe ser especialmente privilegiada. Por supuesto que la lectura crítica que hace un poeta nos interesa en particular porque, además de lector, es generador. Probablemente haya en esa opinión un nuevo resquejo que se filtra y del cual podamos extraer algún dato específico que nos ayude en la lectura. Justamente mi trabajo sobre Fernández Moreno fue muy interesante por ese motivo. El primer bosquejo de ese ensayo apareció como Prólogo de una antología de poemas de César, que publicó el C.E.A.L. Fernández Moreno leyó el Prólogo y le interesó y así empezamos a cartearnos. Era francamente interesante saber lo que él opinaba de lo que yo había escrito sobre sus poemas. Recuerdo que, incluso, me hizo algunas rectificaciones. De más está decir que fue un diálogo muy productivo, una experiencia enormemente valiosa.

—¿La volvió a repetir con algún otro poeta?

—No. Hay condiciones que no se repiten todos los días; en el caso de César, eran ideales. Yo sentía hacia su poesía atracción y resistencia. No era un caso de franca admiración o de franco rechazo, sino una relación a la que calificaría de polémica. Esas son las condiciones ideales para un diálogo fructífero. Se me ocurre que él sintió más o menos lo mismo.

En "Poesía popular, poesía tradicional y poesía cultivada", trabajo que abre su volumen de ensayos, trató de rastrear líneas de fuerza que rigen nuestra poesía. Allí dice, en cierta forma, algunos de los lugares comunes de nuestra historia literaria...

—Dicotomías reductoras que, de hecho, son falsas.

—¿Por qué emprendió ese trabajo?

—Porque había algunas tendencias poéticas que me interesaban particularmente y que quería rastrear. El mio fue un trabajo vertical que debería completarse con otro horizontal. Me ocupé de la diacronía y creo que sería muy interesante ver cómo funciona la sincronía; vale decir, emprender la recon-

strucción del campo poético de determinada época y analizar luego su transformación. Esto equivaldría a tratar de averiguar cómo se pasa de un campo poético a otro, lo que también es un modo de averiguar cómo se inserta la poesía dentro de la literatura y ambas dentro del campo intelectual. Ese es el punto de vista que me interesa actualmente. Por ejemplo, tomemos el caso del Santos Vega, texto sobre el que ahora trabajo. No se considera demasiado a Rafael Obligado quien, sin embargo, fue tenido por "poeta nacional". Ahora bien, el olvido en el que cayó Obligado no es general: en la escuela se lo sigue leyendo. Entonces cabe formularse una serie de preguntas: ¿qué pasa con la ubicación de Obligado como poeta nacional? ¿Cuánto duró ese embrete distintivo? ¿Cómo se ha ido modificando el sistema poético argentino para que hoy en día Obligado sea un poeta casi olvidado por los lectores, pero no por los docentes?

—Bien, pero esos datos que usted se propone conseguir, ¿no son externos al hecho concreto que constituye el texto Santos Vega?

—Sí, claro. Ya dije que el texto es el corazón de la literatura, pero creo que no podemos olvidar sus contextos específicos porque inciden directamente sobre la vida del texto. Santos Vega es un poema que, por las razones que sean, se sigue leyendo; su lectura subsiste, no es un poema arqueológico.

—Otro aspecto interesante que toca su ensayo es la distinción, poco frecuente en nuestra crítica de poesía, entre poesía metropolitana y poesía periférica...

—Sí, ése es un aspecto sobre el que se ha trabajado muy poco. Es evidente que viviendo en un país periférico, semicolonial, difícilmente no se produzcan poéticas imitativas de las surgidas en la metrópoli. Esto sucede con enorme frecuencia entre nosotros, al punto que muchas veces ignoramos o no le prestamos la suficiente atención a las poéticas propias que, de hecho, también existen. Creo que la obligación de la historia literaria es considerar cómo se adaptan al país los modelos metropolitanos y ver cómo conviven con ellos las poéticas propias. Veamos el caso de la poética ultraísta. Hay un Borges que es poeta ultraísta en el mismo sentido en el que podría serlo cualquier poeta español. Si la actividad literaria de Borges se hubiera detenido ahí, nadie se acordaría de él. Pero cuando Borges vuelve a Argentina, luego de su educación europea, realiza un cruce muy interesante entre el vanguardismo, encarnado en su caso por el ultraísmo, y cierto ideal de poesía nacional. Borges, entonces, recupera la vanguardia en función de las necesidades concretas de un determinado sector social que, en ese momento, requiere

una respuesta a su interrogante sobre lo que es poesía nacional. Resumiendo, el primer gesto es adscribir a una poética ya existente. Ese confundirse con el otro se convierte poco a poco en sacar provecho del otro para los propios fines. Siempre ocurre lo mismo con la implantación de modelos metropolitanos. Seguir esa trayectoria que va de la mimesis a la reestructuración del mensaje original es parte del estudio de nuestra peculiaridad literaria. Ahora bien, con este complejo juego de transformaciones conviven los movimientos propios, autóctonos.

—¿Cuáles, por ejemplo?

—Quizá el primer ejemplo significativo sea el de la gauchesca. Si bien en la cultura no hay nada absolutamente nativo, hay fenómenos propios de un lugar y una época en particular. Es el caso de la gauchesca, la cual —fíjate con qué prejuicios se la juzga— todavía hoy algunos la presentan como una de las tantas derivaciones del romanticismo. Los orígenes de la poética gauchesca se remontan al final del siglo XVIII, cuando el romanticismo todavía no había sido "importado" a América. Sin ir más lejos, un poeta como Bartolomé Hidalgo cultiva al mismo tiempo la poesía popular y la poesía culta, vale decir la neoclásica. Vincular lo popular nativo al romanticismo es, en esta oportunidad, un caso de asincronía y de colonización mental. Como ves, sin un estudio desprejuiciado las falacias subsisten.

"La aceptación de que la primera persona del poema es una máscara —y no el poeta mismo— es bastante reciente."

¿Cómo continúa la línea que arranca con la gauchesca?

—Creo que uno de los humildes aportes que hice en mi libro es haber vinculado la gauchesca con la poesía del tango. Es un hecho demostrable. Hay toda una serie de poetas del tango que amplían y continúan los postulados básicos de la gauchesca. Otro de los errores que se cometieron fue el de hacer terminar la gauchesca con el Martín Fierro. Por ser ésta una obra de enorme difusión y, al mismo tiempo, una suerte de culminación, se desconoció a toda una serie de poetas gauchescos que no se limitaron a la modalidad practicada por Her-

(Signe en pág. 4)

(Viene de pág. 3)

nández. Aquí el criterio evolucionista planteó que después de ese poema sobresaliente no eran posibles otros. Pero muchos poetas siguieron practicando la gauchesca e insertándose en otros circuitos de difusión a medida que transcurría el siglo, sobre todo en la radiofonía. Así, hay tangos como "A la luz de un candil" o "Dios te salve, m'hijo" que continúan por otros carriles la retórica gauchesca. Aun cuando el tango vaya poco a poco instaurando su propia retórica, muchos elementos de la gauchesca sobreviven en él.

—¿Existe hoy en día una poesía gauchesca viva?

—Tal vez ya casi se ha extinguido. El último rebrote interesante pudo haber sido durante el primer gobierno peronista. Pienso en un caso como el del poeta Martínez Paiva quien, para el 1º de mayo de 1951, compuso unos "Cielitos" conmemorativos. A medida que el país se vuelve progresivamente más urbano, la gauchesca, emparentada con el pasado rural, languidece.

—¿Podría pensarse que algunos poemas de poetas como Francisco Madariaga o Leónidas Lamborghini actualizan aspectos de la gauchesca?

—Creo que sería más adecuado imaginar que los elementos de tal origen que filtran esos poetas están cumpliendo una función paródica. En ambos casos se trata de trabajos orientados por concepciones que viene de la vanguardia. Se trata de poetas que plantean una discusión entre la vanguardia y lo gauchesco.

Habló de ciertas direcciones que lo llevaron a querer verificar aspectos de nuestra tradición poética. ¿Tiene esta alguna vinculación con su propia labor como poeta?

—Sí, claro. Cuando empecé a escribir, por los años sesenta, a mí y a otros escritores de mi generación nos interesaba vincularnos con una tradición que, entre otras cosas, también se alimentaba de la poesía del tango.

—Dada su respuesta y llegados a este punto, me gustaría preguntarle, con las mismas palabras con las que usted interrogó a la generación del cuarenta, ¿qué es eso de una generación del sesenta?

—Eso lo tuve que repensar no hace mucho, cuando hice la selección de poemas de Luis Luchi para la editorial de la Fundación Ross, de Rosario. En esa oportunidad, el criterio generacional me pareció más insuficiente e inadecuado que nunca.

—¿Por qué?

—Porque si el sesenta se caracterizó por algo, fue por una cierta ductilidad que nos permitía agrupar a escritores que tenían muy poco que ver entre sí. Hay una revista efímera, *Agua viva* —y no deja de sorprenderme el que aparezca tan citada en las historias de la literatura— en la que tuve una experiencia bien concreta. Allí estábamos juntos Juan Carlos Martelli, Jorge B. Rivera, Susana Thénon, Alejandro Vignatti y yo. Como ves, era un

(Sigue en pág. 5)

Eduardo Romano

Antología mínima

CAFE DE ONCE

En un café de Once dos amigos se dicen: las botellas parecen satisfechas, pero no estallan.

En un café de Once conducen a los suicidas hasta el baño dos amantes se desconocen, se piden documentos. Yo amo el vaso de agua que no se toma y el agua que no vino en el vaso y las aguas que tiemblan debajo, agazapadas.

En un café de Once leen los diarios buscando fatigarse no hay música para calmar el hambre no se venden ni peines empuñados ni zapatos andando
En un café el hombre se espía detrás de la camisa y de los ruidos y se sostiene por afuera porque ha venido para morir, a pesar de los vasos servidos de los huesos de lluvia y de los avisos de casas desocupadas.

Tal vez para morir en un café de Once con el poema puesto, o aplastado, mirando a dos que no saben mirarse metiéndose al mundo para adentro porque morir (no iba a decirlo, habiendo niños) es tragárselo todo sin querer hasta el último apenas. Es decir, una gran confusión, esta gran confusión, todos nosotros.

de 18 poemas (1961)

LA VASCA

Le dieron la noticia el rumor de las vecinas, las bandadas de chicos asustados, el paso curioso de un obrero y las razones propias de la sangre.

Pero no me quiso salir a verlo todo: "Yo no me meto en líos de borrachos" dijo tajante y se empuñó el espejo con el vapor a soledad de sus palabras. La Vasca tiene a Cristo entre los pechos, un retrato colgado en la pared de ya no sabe quién, que la quería, una alcancia coja, despintada.

La sirena rabiosa de la fábrica viene como el sol, rompiendo el aire, a gritarle que empieza otra jornada. Da de comer al cerdo, a las gallinas, prepara la leche del hijo que le dejó un marido provinciano perdido en el fragor de la miseria y se marcha pensando en los ojos del Antonio, tan lentos como el cielo de su pueblo en que recién comienza la quincena.

de Algunas vidas, ciertos amores (1968)

BODAS DE PLATA

Ya me había cagado en todo el mundo pero faltabas vos, mi amor, la compañera, como creció tanto odio en los rincones de dónde esas cortinas manchadas de reproches. Tenías el vestido de siempre, más lavado, los ojos que antaño fueron claros me parecieron hoy color de milanesa. Pensar que te llamaban la leona y yo tan orgulloso, me da vergüenza a veces mirarte las arrugas los pozos y jardines que fue sembrando el tiempo. Nos quedan, es claro, las penurias aquella foto en paz del angelito la vez que me engañaste, los ayunos. Entonces te llamé para decirte Adiós pero en cambio entendiste Te deseo hagamos el amor como un día cualquiera de semana o sábado después de la función

—Cuando pienso en la actriz ciervo los ojos— o domingo entre mate bizcochete pierde Boca y decime más fuerte, quejate como antes, ayúdame a olvidar que estamos viejos.

de Mishiadura (1978)

EL ASTRO CIERVO

Beatífica luna, transitada imagen de los amores vulgares o lumbre inesperada para los amantes fortuitos. Solidaridad con los adolescentes que rayan sin tino el pupitre de sus días breves o presagio en los parques de la infancia. Apenas sospecha para los prisioneros, compañera silenciosa de los que buscan —con mapas, mochila, lápiz rojo— el agujero de toda la verdad. Molusco gigantesco en ese mar donde tal vez un día flotaremos todos. Meliflua y desdentada solitaria muda.

de Doblando el codo (1986)

¿LO QUE?

Lo que yo puedo darte este verano no es el spleen de ayer, tan literato, ni el ennuí que en ajeno mojaban los bohemios, sino apenas las cuentas sin pagar esta boleta los zapatos gastados de andar solo y algún palito suelto en la conciencia.

Lo que yo puedo dar no es algo justamente necesario ni un atracán de lujo en automóvil las sábanas de hilo el coito a tres espejos, sino una palidez unos ardores gástricos y estas palabras, claro, que no me pertenecen pues son canto rodado en boca de la tribu. Lo que yo puedo no es posible.

Lo que yo me pregunto tal vez desde hace siglos no cabe tampoco en esta hoja. ¡Oh! sin igual literatura muchedumbre del gran palabrero recóndita belleza qué modo inusitado de yitarar ha sido el tuyo!

de Doblando el codo (1986)

PAÑUELOS BLANCOS

Me gustaría que supieras ahora que los plazos se recortan suenan timbres afónicos dos manos enguantadas levantan los pliegues bisturi arrojan documentos al medio del baldío. Me gustaría digo es un deseo que vos supieras cómo obsacado circular me dediqué a buscarte por cornisas paredes de tranway de troleobús paradas de gente que no se detienen ¿a usted también le falta? dijo alguno y yo disimulaba claro cómo no si todavía estaba muy seguro de que formabas parte del destino. Me dediqué a buscarte gran iluso en los paquetes de cigarrillos aplastados la punta del afiche que faltaba las listas oficiales de borrones la cama de tu hermana ese refugio te he buscado con furia mi reclamo estubo en una época clavado el gólgota funcionaba hoy en un bidet en un bidet cualquiera un hombre llora ¿tendrá valor para decirle calma ella vendrá será una gran costura todos mirando al horizonte sonreiremos si no se nos deshace antes entre manos? Yo le he guardado el perro la baraja partida el árbol de la suerte unos rulos la sopa que servitas en batón y era venano tu falta de pudor de cuánto hace que estaban sola nadie comprendía pero aún podemos conversar a la distancia. Me gustaría en serio que supieras hasta dónde las sumas (pero también los déficits la espera) se tiran con pasión por la ventana es fin de año en tantos almanaque resultaría alegre tal vez si no se me ocurriera poner la vista en el perfil pegado a la pared imaginar tu rostro interrogante hacerme el distraído.

Inédito

grupo bien heterogéneo. Un dato que podría interesar es que, a través de Susana Thénon, en *Aguaviva* publicó Alejandra Pizarnik. Entonces, el criterio de poesía con el que nos manejábamos no era sectorial. La versión que se ha dado es otra... Bueno, también había excepciones. Recuerdo que una de las primeras revistas a las que me acerqué fue *Ventana de Buenos Aires*, una revista cuyos integrantes estaban muy preocupados por lo social. Por ese entonces yo leía a Huidobro. Me acuerdo que me dijeron que poesía social y vanguardia no podían andar juntas. Claro, a través de poetas como Gelman y Urondo se produce luego una especie de transacción muy particular entre ciertos modos expresivos experimentales y la preocupación política.

—¿A qué razones se debe, en su opinión, esa visión uniforme que se tiene del sesenta?

—A la necesidad de reducir, de simplificar. La gente no parece demasiado dispuesta a admitir la complejidad que conlleva todo fenómeno histórico. Pocos están dispuestos a afrontar la continua reestructuración que implica el análisis de fenómenos dinámicos. A vos te ponen una etiqueta y pasás al olvido: ya se sabe quién sos, qué hiciste, y se espera que no constituyas un problema. Esto lo experimento en la medida en que sigo escribiendo poesía. Si vos produjiste en una época, se te reconoce como propio de esa época. Entonces te ponen en las antologías de esa época y si se cree que con eso ya tenés bastante, mejor ni nombrarte.

Aunque hayamos aclarado que el sesenta no fue un período de producción uniforme, me gustaría que habláramos de la retórica de algunos poetas representativos de esa época, estableciendo diferencias respecto de formas retóricas anteriores.

—Por lo dicho, no todos los mismos rasgos eran compartidos por los poetas que empezamos a publicar en los años sesenta. Yo, al menos, compartí experiencias que no ignoraban tal heterogeneidad: primero en *Aguaviva* y después en el *Boletín de Poesía Hoy* junto a Luisa Futoransky y a René Palacios More, que venía de publicar su primer libro con el sello de Poesía Buenos Aires. Creo entonces que, en lugar de buscar lo uniforme, convendría investigar en qué se diferenciaban los poetas de ese momento.

—Sí, claro. Pero, ¿concederá que hay casos específicos en los que determinado rasgo se repite?

—Bien, ¿por qué el coloquialismo y el neo-populismo de algunos autores de los sesenta adquirieron mayor jerarquía que el resto de la producción no sujeta a esos cánones? Desde otra perspectiva, ¿es esa una pregunta válida? Tomemos el caso particular de un poeta como Luis Luchi. Estoy de acuerdo en que en Luchi el coloquialismo y el tango son vetas importantes. Pero en su poesía hay muchos poemas que se vinculan más a ciertas formas de la fantasía y de la ironía que, al obrar como ruptura, organizan un tipo de discurso más afín con el del surrealismo. Entonces, ¿hay que callar estos rasgos

para que Luchi sea un poeta representativo del sesenta? ¿Tiene que ser necesariamente colocalista y tanguerío? A la gente se la desorienta para que no advierta estas complejidades. Recuerdo que cuando salió mi libro *Mishiadura* tuve una interesante conversación con Beatriz Sarlo. Me dijo que quería que el libro se comentara en *Punto de Vista*, pero que nadie, ninguno de los integrantes de la redacción, lo iba a comentar, que solicitara el comentario a alguien de mi confianza. Me dijo que el libro no era lo que muchos iban a leer. En su opinión, en *Mishiadura* había mucho trabajo de experimentación que iba a ser pasado por alto por muchos lectores...

Cambios entonces la perspectiva. ¿Qué agregó el sesenta a lo que ya existía?

—Yo del sesenta recorto el sector con el que más me identifico. Poetas como Juan Gelman, Luis Luchi, Alberto Szpunberg, Juana Bignozzi. Creo que detrás de estos poetas había algunas voces del tango que, a su vez, tenían raíces más profundas. En mi caso particular podría señalar como importantes antecedentes la poesía de Nicolás Olivari o la de Luis Cané; este último, por el humor. ¿Ves? Ese es un rasgo que no ha sido recogido por la crítica, a pesar de que es poco habitual en la poesía argentina. Curiosamente, nadie habla de nuestro humor, que era ácido y crítico. Ahí tenés otra de las razones por las que me interesa César Fernández Moreno. Fíjate que, volviendo al punto de partida de nuestra conversación, se hace evidente lo precaria que es, todavía, nuestra crítica de poesía, que se maneja con estampillas, rótulos y recortes estrictos.

—¿Qué tienen en común los poetas que mencionó?

—Creo que el grupo de poetas que te mencioné retomó una relación más viva con la lengua hablada. Nosotros sentíamos que los poetas de *Poesía Buenos Aires* eran, en gran medida, autores de poemas que parecían "traducidos": cualesquiera de sus poemas podían pensarse como la traducción de un poema escrito en otra lengua. La lengua en ellos tenían, a nuestro entender, muy poca carnalidad, muy poca corporalidad. Probablemente eso nos llevó al tango. No importaba si se trataba de buenos o malos tangos; en el tango había ese hablar como hablaba la gente, ese intento de poetizar el habla de la gente (lo que, en el fondo, es también el propósito inicial de la gauchesca).

—¿Es realmente cierto que el tango traduce la manera de hablar de la gente?

—No diría que "traduce", sino que propone una elaboración poética hecha a partir de la manera en que la gente habla. Aclaro también que el corpus tanguerío es enorme: allí podés encontrar las cosas más insólitas. Pero nosotros sospechábamos que también había vetas poéticas ajenas a la "poesía oficial" y sobre todo una poetización hecha a partir de lo oral.

—Pero el tango, en tanto forma literaria, tiene una retórica que, llegado el caso, cristaliza como toda retórica. ¿No eran

formas cristalizadas las de los tangos usados como modelos?

—La cristalización ocurre si no hay renovación respecto de la lengua hablada. En nuestro caso habría ocurrido eso, si no hubiéramos quedado en las formas que imitaban el habla de los años cuarenta o cincuenta. Creo que nuestra adaptación implicó la renovación del vocabulario, de frases y su actualización. En *Poesía Buenos Aires* difícilmente podés encontrar eso. De todos modos, siempre van a existir dos formas de expresión poética: la que se sustrae al habla y la que participa de ella; la que evita la contaminación y la que se sumerge en las palabras cotidianas, incluso para producir, en buena parte, su estallido. Desde mi perspectiva de crítico te diría que ninguna de las dos maneras es necesariamente mejor que la otra. Creo que es conveniente eliminar en principio el criterio de valoración. Con cualquier poesía se pueden concebir poemas interesantes; pero cada poética implica en su contexto particular connotaciones ideológicas concretas. Recuperar el habla para la poesía letrada era, en los sesenta, toda una opción.

Lee alguna vez los poemas que ya publicó?

—A veces sí y la verdad es que tengo muy variadas sensaciones. Hay cosas que trato de leerlas muy rápido, como deseando que no fueran más. Otras me revelan pautas, escalones de un discurso poético que se fue configurando en el tiempo.

—¿Cuál es ese discurso?

—El que reconozco más propio a partir del corte que significó *Algunas vidas, ciertos amores* (1968), libro que no tuvo mucha fortuna ya que la mitad de su edición fue quemada durante un allanamiento. Desde mi actual perspectiva diría que me reconozco mejor desde ese libro en adelante. Lo anterior queda un poco distante, aunque por supuesto fue un despegue indispensable.

—¿Se reconoce en sus poemas? ¿En qué se reconoce?

—Uno se reconoce, claro, en el biográfico. Sabés por qué escribiste tal o cual cosa o en qué momento lo hiciste. Me sucede que a veces recuerdo hasta el día y el lugar donde escribí un poema. Me reconozco también en los comentarios que los amigos me hacen de mis poemas. El caso que quiero citar es el de "El poeta y la noche", poema que cuando lo escribí, e incluso cuando lo edité, no contaba mucho para mí. Curiosamente, era un poema que gustó. Gianni Siccardi, por ejemplo, que no era precisamente devoto de lo que yo escribía, me lo ponderó mucho. Todo eso hizo que yo lo empezara a leer de otra manera.

—¿Somete alguna vez lo que está escribiendo a la opinión de los amigos?

—Sí. Posiblemente hace veinte años lo hacía más asiduamente. Me preocupaba conocer la opinión de los otros. Ahora me interesa la opinión de muy pocas personas. No obstante, los doy a leer. Hace veinte años la convivencia con los otros poetas era mayor. Yo me reunía a menudo con Szpunberg y con Juana Bignozzi y era

común que nos leyéramos lo que andábamos haciendo. Hacía el setenta ese intercambio se acabó, tal vez porque la marejada de militancia política o político-cultural nos arrastró a todos, incluso por caminos diversos.

Cómo empieza a escribir un poema?

—Lo más habitual es que tenga una sucesión de días en los que escribo. Algo me impresiona o me conmueve y durante tres o cuatro días me pongo a escribir. Esos días giran alrededor de lo que escribo. Después se produce un lapso, en ocasiones prolongado, durante el cual no escribo. Cuando escribo, lo hago a partir de lo que me pasa. Me vinculo con mi propia biografía y, sobre todo, con un aspecto particular de la misma: la vida afectiva, la vida amorosa. Tengo muchos poemas dedicados a las mujeres. Esa es una zona que me interesa conocer y que me liga, por razones vitales y no sólo por lecturas, a Pavese. Las mujeres son nuestras iguales distintas, lo cual no deja de crear incertidumbre...

—¿Alguna vez escribe a partir de un proyecto?

—No es lo más habitual. No obstante, en *Doblando el codo*, mi último libro, escribí una serie de poemas a partir de viejas fotografías familiares (ése es precisamente el título de la sección). Una foto me llevó al proyecto y el proyecto me llevó a escribir en función de completarlo, al menos hasta cierto punto. Así que una secuencia exigió un poema y ese poema provocó otros.

—Antes usó la palabra conocer. ¿La poesía es para usted una forma de conocimiento?

—Yo diría que toda la literatura es una forma de conocimiento. Por ese camino me interesa siempre leer y escribir. Aunque mi perspectiva tiende a lo sociológico y lo político, siempre reivindiqué un margen importante de autonomía para los textos. Es decir, nunca pensar el texto como mera "traducción" de situaciones históricas o sociales. En un texto uno puede encontrar aspectos de un escritor que no están ni en su biografía, ni en la vida social y política de su época. Esa es, en mi opinión, la autonomía gnoseológica que tienen la poesía y la literatura en general.

—¿Cómo se siente cuando escribe?

—Esos días de escritura los vivo de manera muy especial. Son días distintos, giro alrededor de las palabras y las palabras condicionan mi estado de ánimo. Si puedo apresar lo que me ronda, me siento bien; si no, ando conflictuado. Para mí escribir es más una catarsis que una experiencia placentera.

—¿Cómo corrige lo que escribe?

—Vuelvo a leer y veo qué palabras o qué versos enteros no son solidarios con el resto del poema, cuáles no encajan demasiado en el ritmo respiratorio de una lectura.

—¿Hay una cierta arquitectura que considera como propia al escribir?

—Sí, por eso te dije antes que me identifico con mis poemas escritos desde *Algunas vi-*

das, ciertos amores en adelante. Una arquitectura es un cierto ritmo y una cierta cadencia que uno siente como propios.

—Usted siempre privilegió la música en su poesía. ¿Su música es automática o consciente?

—Hay un poco de ambas cosas. Lo rítmico otorga, para mí, una continuidad interna al poema. Si la lectura no me revela esa continuidad, trato de hacerla presente, de que funcione sin que se note demasiado, salvo donde me interesa producir rupturas abruptas.

A través del tiempo habrá descubierto que tiene lectores...

—Sí y siempre me asombra que existan.

—¿Qué noticia tiene de su poesía a través de sus lectores?

—Tengo una buena experiencia con los lectores. Lo primero que suelo ir entre aquellos que no son frequentadores de poesía, es que me entienden. ¡La gente se extraña cuando entiende la poesía! Es un prejuicio: se piensa que la poesía es incomprensible o que está voluntariamente escrita para no ser comprendida, aunque tal prejuicio sea resultado de cierta poesía que buscó, como objetivo, la producción de poemas-objetos cerrados sobre sí mismos. Así que yo pertenezco a la zona de la "poesía-que-se-entiende".

—¿Eso es bueno o es malo?

—Ah, no sé! Seguramente eso hará que algunos me lean y que otros me eviten.

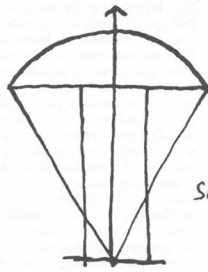
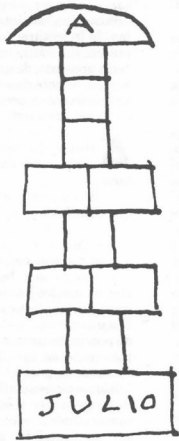
—¿Escribir los poemas ajenos al leerlos?

—Ahora no demasiado. Aunque yo lo hice y así empezó todo. Cuando tenía cinco o seis años, escuchaba por radio canciones (tangos y boleros, sobre todo) y yo les cambiaba la letra. A veces una palabra, a veces toda una parte, pero, de hecho, lo hacía. Me acuerdo muy claramente de mí, caminado por la calle y practicando mentalmente ese trabajo. Fue hace mucho, ¿no? Ahora no lo hago más, aunque siempre que lo leo reescribo en cierta forma lo leído y aun lo escuchado.

—Por último, ¿para qué sirve la poesía?

—Prefiero hablar de para qué me sirve la poesía, seguro porque todo un sector de *Doblando el codo* (1986) está dedicado, directa o transversalmente, a plantearlo. En "Antólogo", donde aludo a mis congéneres generacionales, sostengo que "la poesía es siempre quien lo ignora / una maraña viscosa de palabras / que circulan sin regla en todas direcciones". "Con una joven lectora" indaga hasta cierto punto las repercusiones inesperadas que puede provocar la palabra poética, sobre todo si está cargada, en los otros, principalmente en los (o las) más jóvenes. "Destino poético" afirma que la poesía "...es sólo una manera / de quedarse parado alerta en el lenguaje / que hicimos entre todos y no nos reconoce". Pero además que "yo, a pesar de todo, del lodo y la rapaña, / me imagino en silencio ser poeta". Y está alucinación o certidumbre ayuda —me ayuda— fundamentalmente a vivir, a seguir viva la mayor parte del día.

A SUN-TZU/

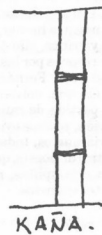
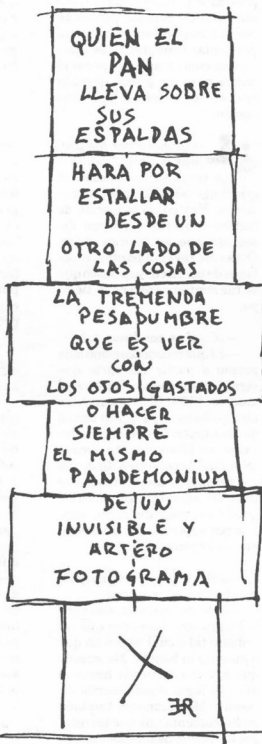


SAGITAL

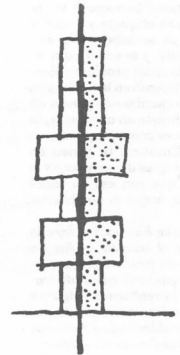
M O D U L O



AMANITA MUSCARIA

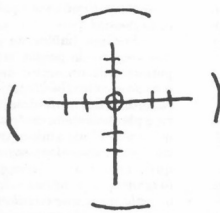
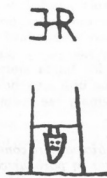
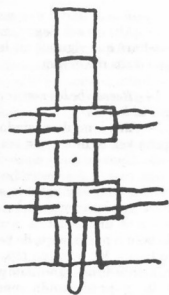


KANA.



XAGUAR

(≡ LI X)



KRISOL



: SITIO

-1992-

Roberto Horacio Elía nació en 1950 en la ciudad de Buenos Aires, donde vive y expone individual y colectivamente desde los inicios de la década del setenta, con un reconocimiento crítico siempre singular y sostenido. En 1986 obtuvo el Premio Beca de Dibujo de la Fundación Esso, a raíz del cual viajó a New York exponiendo en el MOCHA (Museo de Arte Hispanoamericano Contemporáneo), y en 1988 la Beca Guggenheim por un proyecto alrededor del juego de rayuela, uno de los temas recurrentes de su obra. En 1991 volvió a exponer en el

exterior, en la Bial de La Habana y en el complejo CREDAC, de París. Entre sus principales muestras individuales deben contarse las de Galería Atica (1979), Fundación San Telmo (1980), Galería Ruth Benzacar (1985), Galería Van Eyck (1989), Galería Castagnino (1989) y nuevamente en Ruth Benzacar en 1990.

En oportunidad de su exhibición en el CREDAC de París, junto a otros artistas argentinos Jorge Glusberg escribía acerca de Roberto Elía: "...se reconoce por la cábala y el budismo zen; ambas tradiciones, sobre todo la

oriental, suponen esa dialéctica del cambio que Bachelard quería para lo imaginario, y esa oscilación entre lo esotérico y lo manifiesto, lo inopinado y lo previsible, también solicitada por el filósofo de las ciencias y poeta de la metafísica. Pero Elía opera fundamentalmente con lo que Bachelard denominaba la imaginación material, soñando materias bajo las formas y soñando formas bajo la materia, en una pulsión constante y vitalista".

**Arturo
Carrera/
D.G. Helder**

**Taller de
poesía**

- Seminarios teóricos.
- Procedimientos y temas.
- Clases grupales e individuales

**Tel.: 26-1055/
Tel.: 311-0727**

**Emilio
Torti**

**Andrea
Noceti**

**Taller de
DIBUJO
PINTURA
ESCULTURA**

362-8769

NUMERO 42 • ABRIL 1992
UTOPIAS: POLITICA Y MODERNIDAD/
BUENOS AIRES 1930/ ARLT,
LE CORBUSIER, ACOSTA • GRÜNER •
GUARIGLIA • SCHMUEGLER • BALLENT
• SARLO • GORELIK • SILVESTRI
**POLITICA E INTELLECTUALES EN
LOS AÑOS 60: SIGAL Y TERAN**
HUYSSSEN: GRAMUGLIO/ OZU:
FIUPELLI/ LYNCH: PADIS

**PUNTO
DE VISTA**

Casilla de Correo 39, Sucursal 49,
Bs. As., Argentina • Tel.: 953-1581

REVISTA DE CULTURA

Arnaldo Calveyra

En el cementerio de Concepción del Uruguay

*¿En dónde poner los brazos,
adónde llevar la mirada?
imagen fija de la tumba
¡tumba, palabra desvelada
tantos años!
tantos años en imaginar esta palabra
—un aroma se dibujaba, se borraba.*

*Senderos como patios,
tantas veces
mis imágenes me pusieron de viaje,
averiguaba entre tumbas,
cada fantasma
solicitaba mi tristeza,
personajes de un sueño
a punto de palabra.*

*¡Pensar que tanto buscamos
el consuelo de las casas!,
¡toda la vida
el rescoldo de una casa!*

¡Esta galería que da al sur, helada!

*¡Los braseros que nada extingüía,
de madrugada a madrugada!*

*¡Duraban lo que los fríos,
lo que el viento sur duraba!*

*¿Me oyes?, más allá, más acá
era la casa, la llegada de árboles,
el pastizal inventaba a cada brizna
una historia,
en un lugar del campo
el cielo se juntaba con la tierra
—había que quedarse horas esperando.*

*Imágenes,
tu infancia huyendo en un jardín,
la tarde
en que el labriego chino nos cruzó
al paso de su carreta
—por un lugar del descampado habíamos dado con la antípoda—,*

*después,
cuando ya los años se sembraban al vuelo,
seguida viviendo en casa,
nos explicaba las hojas amarillas.*

*Imágenes,
se empañan lo mismo que los ojos.*

*Personas atareadas pasan
con vasos en las manos,
se habla una lengua de flores:
somos aquella tarde que paseamos juntos,
somos aquella caminata
al borde del crepúsculo,
somos
somos del sur
el sur gravemente enfermo
y lo que busco son los años
de cuando nuestro encuentro era infinito
y el cielo nos tocaba como un árbol.*

*En la alta noche de invierno
alguien en la casa seguía despierto:
las tinas que recogían el agua de la lluvia.*

*Suavidad de pensar en la ciudad contigua,
la ciudad que me regalaste un día,
cercana como en el ser amado
su corazón más próximo,
haré noche en una casa
de ventanas que son puertas.*

*¿Cómo te tratan las campanas
en los amaneceres de invierno
cuando son un solo bulto
con la niebla que asoma del río
y avanzan, bronce y silencio,
hacia las almas que despiertan?*

*Adivino a esta hora
una cabecera de jardines
por el lado del río,
rincones donde estrellaba más temprano,
juegos de niños por las plazas,
frontera, fronteras entre nosotros y el olvido.*

*Imágenes perdidas, ustedes están aquí
como álamos a los costados de un camino,*

*esta manera de llenar el mundo
con unas pocas lágrimas.*

*La madrugada
en que por darle vida a unas palabras
abandonaba la tierra a que me trajiste,
quedó en mi titubeante para siempre,
para siempre a punto de ocaso.*

*Este ocaso: la calandria
que se precipita a su nido
guiada por las cruces de esas tumbas,*

*reliquias aquí guardadas:
aquí las manos, aquí el campo,
aquí el vuelo de esa calandria,
aquí las conversaciones infinitas*

*¡mirá en cuanto silencio
terminan los abrazos,
las conversaciones infinitas,
las caminatas por el campo!*

*No vine a llevarme estas imágenes
—en los campos de Mansilla
ha de ser la hora de preparar las lámparas,
con la noche ya todos seremos
los campos de Mansilla—,*

*vine oscuramente, oscuramente sigo
como animal que buscar la querencia
con la noche que avanza.*

agosto de 1983

Arnaldo Calveyra nació en Mansilla, Entre Ríos, en 1929. Reside en Francia desde 1962. Publicó *Cartas para que la alegría* (1983) e *Iguana iguana* (1985), reunidos en un mismo volumen por Libros de Tierra Firme en 1988. Estas obras, junto a *Diario del fumigador de guardia* (1987) han sido traducidas al francés por Laure Bataillon y publicadas por Actes Sud. El poema que acá presentamos es inédito.

Jorge Ricardo Aulicino

“Donizetti” y otros poemas

DONIZETTI

Cómo pudo un hombre, cómo pudo, dice, imaginar esta música, sinécdoque, una parte por el todo, esa lágrima que flota, suspendida galaxia. Cómo pudo imaginar el sentido más allá y ponerlo luego acá, en esta música mediante la cual el árbol en la ventana, una taza sobre la mesa, parecen flotar en el principio pero también en el fin. Y a la vez el amor, i palpiti, esos latidos que podrían hacer saltar todo y solo lo fuerzan, cargan de emoción. Cómo pudo, dice, encontrar el sentido y decir furtiva lágrima en letra y música, música de lágrima furtiva. Cómo se detiene un momento todo y es objeto la botella de plástico con agua mineral y las gotas condensadas en la botella, y es objeto, satori, la lágrima entrevista. Cómo pudo. Cómo lo vulgar estable se hizo inestable inminencia en esa música, si se quiere en extremo triste, en extremo intolerable, en extremo dichosa.

TEO

¿Hay Dios? La pregunta, formulada mientras cae una pelota de goma escalón por escalón hacia la calle, suena cierta en tu imaginación, pertinente. No sabes por qué formulaste la pregunta cuando en tu cabeza la pelota de goma rebotaba de escalón en escalón. Y mientras querés dibujar la imagen de una puerta situada al final de la escalera —un manchón de luz—, tenés la certeza de que la pregunta se extingue aunque la pelota no deja de rebotar y no llega nunca a la puerta.

EL CONSUELO DE UNA DIFUSA RELIGION

Dios no puede decidir dónde se va a detener la bola pero tiene la potestad de echarla a rodar. De este modo no tengo ángel, nadie lo tiene, pero puedo acechar el juego. Como ahora, sentado en el living de un consultorio; la secuencia no interesa, no es seguro que haya venido esperando alivio, en realidad podría decirse que caí en este sitio. Pero veo rodar gotas de lluvia sobre las hojas de un helecho en un paticcio interior. Y es esto una felicidad casual que deviene de haber cambiado a Dios por el cálculo de probabilidades.

SECUELAS DE UNA GRAVE DISTRACCION

A la edad en que debía escribir un libro que me sobreviviera leía un manual de primeros auxilios. Estaba distraído cuando aquella mujer se desnudó frente a la ventana. Extraviado ahora en una silla no puedo decir que sea un infeliz: la tarea es enorme.

HOMBRE DE HIERRO

Te dirás que fueron buenos ciertos días en que por fin supiste que no hay música. Te verás frente a una ventana mirando un mundo de ese modo más cercano aunque del todo incomprensible. Habías abandonado, no tenías instrumentos. Eras el hombre más sólido.

Jorge Ricardo Aulicino nació en Buenos Aires, en 1949. Publicó, entre otros, los siguientes libros de poemas: *Vuelo bajo* (1974), *Poeta antiguo* (1980), *La caída de los cuerpos* (1983) y *Paisaje con autor* (1988). En el curso de este año, Libros de Tierra Firme publicará *Antología: 1974-1990*.

Martín Gambarotta

Homero en una tarde como esta

DEMOCRADO POR LA LITERATURA...

Democrado por la literatura, la basura clásica; el viejo corrector del diario. En la mesa el vaso de plástico con café. El ruido del celofán cuando las manos que tiemblan hacen un bollo con el paquete de cigarrillos. El tiempo. La luz que se concentra en su diente de oro.

LE QUEDA TIEMPO PARA PERDER...

Le queda tiempo para perder después del trabajo. Camina por una calle cualquiera. Es una hora extraña: por la avenida vuelve vacío el coche fúnebre, hay hombres que bajan la escalera de mármol de un inquilinato.

HOMERO EN UNA TARDE COMO ESTA...

Homero en una tarde como esta no hubiera hecho nada. Apenas le hubiera importado morir con algo de estilo. O ni eso. El año está perdido antes de empezar. No queda una sola palabra pulida y el vodka se evapora en la desesperación del verano.

EL GATO CAMINABA POR LAS TECLAS...

El gato caminaba por las teclas del piano. A un lado una rosa en un vaso de agua. El invierno sorprendió a la rosa creciendo, el cáncer en el pulmón del gato.

NI UNA PALABRA

Ni una palabra. Ahora prepararás tu boda con el hijo del diputado pero yo te conocí en una avenida más cínica cuando eras una chica nerviosa, todavía leías Beckett y se te caían las cosas de las manos.

EL HOMBRE QUE SE DETUVO...

El hombre que se detuvo en la escalera del subte a descansar. Pero no se detuvo el tiempo. En medio de una tristeza polaca: sigue el invierno.

UNA NOCHE EN EL HOSPICIO

Donde no hay secretos, no hay sombras y yo también preferiría pasar la noche en un hospicio oyendo los divagues agustinianos de un abogado santo antes que estar acá mirando cómo el mozo pone las sillas sobre la mesa.

ESTAS CANSADO, DICE...

Estás cansado, dice. Estoy cansado. Deberías tener más cuidado con estas cosas. Dice, no soy quién. Yo pienso en todos esos chistes mal contados. Afuera, un relámpago tras otro. Así imagina ella las luces de la morgue.

Martín Gambarotta nació en Buenos Aires en 1968. Estos son sus primeros poemas publicados.

Arturo Carrera

Siesta

Espacio entre los árboles

Ellos se estremecían,
permanecían casi invisibles a mí
que soy el que anhelo,
que soy el que quiere desconocer
el propio mundo.

La soledad es estar ahora entero. Que ningún
punto de viento bese las hojas.
No; aunque el movimiento finja y delate
lo contrario.

No sé; no sé en qué mi vida se ha de transformar

No sé por qué, como un reflejo mío,
ella escribe sentada sobre un toallón
de color naranja, allá en la sombra,
a pocos metros de mí que me repito
dejando pasar por mí la repetición
entera: aislado aquí
por la altísima música,
como nunca. Con la "conciencia culpable"
de un ángel motor (con la tangencia de
un instante interrumpida
por la suavidad infinita
de sus alas...)

Un ser no se afirma todavía en su ser

Un ser se afirma todavía
en el terror de su música discontinua.
Y así su moral es todavía
la reflexión mezquina de su placer.

No digo su deseo...sino las usureras
distancias que él ahora va conociendo
como el Mal.

¿En cuánto somos diferentes,
ella y yo, que escribimos a la
misma hora, bajo la misma luz,
rodeados por los mismos colores
y los mismos sonidos de los árboles?

¿En cuánto abandonamos al unísono
las barreras de coral de la evidencia?
¿Son ellas las preciosas y vivas diátomeas
que estallan y se agregan a cada pregunta?

También innobles,
tensando con la agonía de un sueño
la energía del impostor.

También en la arcaica languidez,
la naturaleza cómplice, la mirada fulminante
y compinche del día,
unida a los erizados anhelos pequeños
e insomnes,
la belleza.

Discretos vuelos
nos colman de sentido
si nos aplaca la gravedad de un sueño
a plena luz,
a plena siesta.

Y en ella inmenso como el mismo amor
el ingrato poder del abandono...

¿No es en ella todo
ofrecerse, entrega,
a la bucólica escuela de un invisible raptó?

Lenta fascinación o plegaria que nos exhuma y nos
esconde

¿Acaso tu pregunta en mi recuerdo
no encalla aún, en esa dificultad cada vez más vieja
llamada futuro?

Su mano pequeña sostiene su pequeña cabeza;
su puño cerrado parece golpear imperceptiblemente
su oído izquierdo;

y ahora abre ligeramente la mano y toma su nuca
como si un crustáceo enorme la ocupara. Y allí se
mueve la luz filtrada por los árboles.

Súbitamente se incorpora y viene y me dice con
la mirada puesta en cualquier parte: "¿No te
enojás si me vuelvo caminando
a casa?"

Atónito digo: "No..." Y la veo partir lentamente
desde el espejito retrovisor, con su toallón naranja
a cuestras como un ornamento antiguo, exótico y
demasiado servicial.

¡Oh! La naturaleza no es el único
bien que hay en el mundo.

Ella se aleja y todo se "desorganiza". Los árboles,
que están en el mismo lugar,

¿puedo decir ahora que están en el mismo lugar?

Y la luz, que en su asiento anaranjado era un punto
de arbitrariedad y amor... ¿Puedo aceptar que ahora
sea la misma en ese hueco resplandor?

El viento agita las hojas de los álamos plateados.

Ella había dicho cuando llegábamos: "Tienen un brillo
enceguecedor!"

¿Lo tienen, ahora que ella no escribe aparatosamente
esa misteriosa carta o Declaración de los Derechos
de las Mujeres Hadas?

Las luces ruidosamente tejen los verdes y los plateados
en una cuenta tan exigua
que la trama cosquilla
la urdimbre del viento.

Y allí la voz de unos niños que a lo lejos se bañan
en otro brazo cabe inocentemente: ...es la cuenta de una
tela que levemente despliego sobre mi conciencia como
un arte de lo incompleto.
"Arte de la desdicha" en cuya economía no está
seguramente el amor.

Frente a mí el agua corre desde lo indistinto
y desembocará sin duda en placeres horrorosamente nuevos,
y siempre dolorosos.
Siempre desesperantes en su pasión esperanzada.

A los tumbos los leves lotos y las marmitas
colgantes de los saucos mimbrosos,
los berros con sus flotas de verde intensísimo...

Ella camina hacia la casa.
Conoce de memoria
la antigua consigna de los amantes milenarios:

"No hay placer en perfecta unión."
"No hay goce en perfecto reposo."

Marcelo
Di Marco

reabre sus talleres
de poesía, cuento y
novela. Práctica
intensa, tendiente a
desarrollar el estilo
de cada uno.

Grupos muy
reducidos. Gran
disponibilidad de
horarios, también
para particulares.

802-7519

88-9352

LA CARTA DE
OLIVER

Revista bilingüe de
poesía, anuncia la apa-
rición de una muestra
de poesía francesa ac-
tual en su inminente
Nº 6. OLIVER está diri-
gida por Santiago Espel
y Matías Serra Brad-
ford; colaboran Cecilia
Polisena y Marcelo Di
Marco en la asistencia e
investigación editorial.
Se distribuye en Lati-
noamérica, USA y Gran
Bretaña.

Correspondencia y
suscripciones:
Av. Maipú 927, PB
"C" (1638) Vte. López,
Pcia. Bs. As.
Tel.: 791-4694

Ediciones
BAJO LA
LUNA—Rosario—
041-69132

"Apuntamiento en
el ashram y otros poemas-
1944-1959"

de Hugo Padeletti
El affair Skeffington
de María Moreno

"Guantes de gamuza
y otros poemas (bilingüe)
de Ana Cristina Cesar

Seda terrestre
de Lele Santilli

Aparecen próximamente:

El jardín, de Diana Bellessi
Canción de viejo, Hugo
Padeletti

Pájaro de invierno y otros
poemas, (bilingüe), de
Katherine Mansfield

Arturo Carrera nació en 1948 en Coronel Pringles, provincia de Buenos Aires. Publicó los siguientes libros de poesía: *Escrito con un nictógrafo* (1972), *Momento de simetría* (1973), *La partera canta* (1982), *Mi padre* (1985), *Animaciones suspendidas* (1986), *Ticket para Edgardo Russo* (1987) y *Children's corner* (1989). Además, junto a Emeterio Cerro, *Retrato de un abañil adolescente* (1988), y junto a Teresa Arijón, *Teoría del cielo* (1992). El poema "Siesta" pertenece a su libro inédito *La banda oscura de Alejandro*.

Paul Auster - traducción de Américo Cristófolo

"Credo" y otros poemas



Paul Auster

El éxito de novelas como *Trilogía de Nueva York*, *La invención de la soledad* o *El palacio de la luna* situó a Paul Auster hacia la década del '80 como uno de los narradores norteamericanos contemporáneos de mayor prestigio. Auster es a su vez autor de numerosos libros de poemas y de ensayos que en general publicó en medios periodísticos. En 1990 y bajo el título de *Ground Works* (Faber & Faber) dio a conocer una selección de sus trabajos en estos dos géneros. Los poemas que aquí se presentan están tomados de esa edición.

La obra poética de Auster se circunscribe a una serie limitada de objetos y preocupaciones: el lenguaje, la escritura, la mirada, la música, el tiempo. La reflexión en torno de ellos es casi siempre de orden ético. La experiencia o el acontecimiento menor, la revelación o el detalle, derivan hacia la abstracción. El poema pasa por momento de conjetura metafísica. Nada se desborda ni exalta. El tono es bajo, pero también hondo. La emoción, contenida. Pero no en la superficie.

Los textos pertenecen a los siguientes libros: "La escritura del muro" a *La escritura del muro* (1976); "Reminiscencias del hogar" a *Fragments del frío* (1977); "S.A. 1911-1979", "Credo" y "Búsqueda de una definición" a *Espacios blancos* (1980).

En "S.A. 1911-1979", "without rhyme or reason" (sin rima o razón) es un modismo que se usa por "sin ton ni son"; preferí sin embargo la traducción literal (aunque no es ocioso preguntarse cuál es la literal). En ese mismo poema "Flesh and blood" (carne y sangre) es un modo inglés de referir "la humanidad". También en este caso opté por la versión directa.

Américo Cristófolo

LA ESCRITURA DEL MURO

Nada menos que nada.

En la noche que llega de la nada para nadie en la noche que no llega.

Y lo que permanece sobre el borde del / blanco, invisible en el ojo de quien habla.

O una palabra.

Viene de ninguna parte en la noche de quien no viene.

O lo blanco de una palabra grabada en el muro.

WALL WRITING: Nothing less than nothing// In the night that comes/ from nothing/ for no one in the night/ that does not come// And what stands at the edge of whiteness/ invisible/ in the eye of the one who speaks// Or a word// Come from nowhere/ in the night/ of the one who does not come// Or the whiteness of a word/ scratched/ into the wall.

REMINISCENCIAS DEL HOGAR

Norte real. Norte de Vincent. Brillante

destierro de luz. En cada grieta de tierra, los campos de añil se queman con el viento caliente de las estrellas.

Lo que está cerrado en los ojos que te han poseído sirve aún

como una imagen del hogar: el obstáculo de una silla vacía, y el padre, ausente, vivo todavía en la urna de su fidelidad.

Cerrarás tus ojos. En el ojo de la multitud que se desvanecen ante ti te verás a ti mismo dejándote atrás.

REMINISCENCE OF HOME: True north. Vincent's north/ The glimpsed// unland of light. And through each fissure/ of earth, the indigo/ fields that burn/ in a seething wind of stars// What is locked/ in the eye that possessed you/ still serves/ as an image of home: the barricade/ of an empty chair, and the father, absent// still blooming in his urn/ of honesty// You will close your eyes/ In the eye of the crowd who flies before you/ you will watch yourself/ leave yourself behind.

S.A. 1911 - 1979

De la ausencia. Y de una ausencia que ronda la memoria, aun hasta la / ausencia

de memoria. Para comenzar con esta idea: / sin métrica ni razón. Y después, sencillamente, / esperar. Como si la primera palabra viniese sólo después de la última, tras una / vida de espera de la palabra

perdida. Para no decir más que la verdad de ella: el hombre muere, el / mundo fracasa, las palabras

no tienen sentido. Y por eso pedir sólo palabras.

Muro de piedra. Corazón de piedra. Carne / y sangre.

Tanto como todo esto. Más.

S.A. 1911-1979: From loss. And from such loss/ that marauds the mind — even to the loss// of mind. To begin with this thought: without rhyme/ or reason. And then simply to wait. As if the first/ word/ comes only after the last, after a life// of waiting for the word// that was lost. To say no more/ than the truth of it: men die, the world falls, the/ words// have no meaning. And therefore to ask/ only for words// Stone wall. Stone heart. Flesh and blood// As much as all this// More.

CREDO

Las infinitas

insignificantes cosas. Por una única vez / inspirarse en la luz de las infinitas

insignificantes cosas que nos rodean. De lo contrario nada podrá salvarse

de esta seductora oscuridad, el ojo descubrirá que somos aquello que nos ha hecho menos de lo que somos. Decir nada. Decir: nuestras vidas verdaderas

dependen de ello.

CREDO: The infinite// tiny things. For once merely to breathe/ in the light of the infinite// tiny things/ that surround us. Or nothing/ can escape/ the lure of this darkness, the eye/ will discover that we are/ only what has made us less/ than we are. To say nothing. To say: our very lives// depend on it.

BUSQUEDA DE UNA DEFINICION

(A propósito de una pintura de Bradley Walker Tomlin)

Siempre la menor acción

posible en este tiempo de acciones

mayores que la vida, un gesto con lo que pasa

casi sin ser visto. Un viento menor perturba la hoguera, por ejemplo. Lo encontré el otro día por azar en la pared de un museo. No hay casi nada ahí: unas pocas hebras de blanco

arrojadas sin cuidado sobre un fondo de negro puro, nada más un gesto menor que no intenta ser nada

salvo él mismo. Y aún no está aquí y ante mis ojos nunca será cuestión de simplificar del mundo pero si un modo de buscar un sitio para entrar en el mundo, un modo de estar presente entre los objetos que nos rechazan pero que necesitamos en la misma medida que necesitamos de nosotros. Sólo un momento antes la hermosa

mujer que estaba detrás mío había dicho cuánto deseaba un hijo y cómo el tiempo empezaba a escapársele. Dijimos que cada uno debería escribir un poema donde estuvieran las palabras "un viento / menor

perturba la hoguera." Desde entonces nada

ha significado más que la pequeña acción de intentar pronunciar

palabras

que signifiquen casi nada. Hasta el fin quiero mantenerme idéntico a todo lo que es mis ojos me traerán, como si finalmente pudiera verme yo

yéndome en las casi invisibles cosas

que nos llevan con nosotros y con todos los hijos no nacidos

hacia adentro del mundo.

SEARCH FOR A DEFINITION

(On Seeing a Painting by Bradley Walker Tomlin) Always the smallest act// possible/ in this time of acts// larger than life, a gesture/ toward the thing that passes// almost unseen. A small wind// disturbing a bonfire, for example// which I found the other day// by accident// on a museum wall. Almost nothing// is there: a few wisps// of white/ thrown idly against the pure black/ background, no more/ than a small gesture/ trying to be nothing// more than itself. And yet/ it is not here/ and to my eyes will never become/ a question// of trying to simplify/ the world, but a way of looking for a place/ to enter the world, a way of being/ present/ among the things/ that do not want us — but which we need// to the same measure that we need/ ourselves. Only a moment before/ the beautiful// woman/ who stood before me/ had been saying how much she wanted/ a child/ and how time was beginning// to run out on her. We said/ we must each write a poem/ using the words 'a small/ wind// disturbing a bonfire.' Since that time/ nothing// has meant more than the small/ act/ present in these words, the act/ of trying to speak// words// that mean almost nothing. To the very end/ I want to be equal/ to whatever it is// my eye will bring me, as if/ I might finally see myself// let go/ in the nearly invisible/ things// that carry us along with ourselves and all/ the unborn children// into the world.



Ulla Hahn

Ulla Hahn nació en Brachtshausen (Sauerland, Alemania) en 1946. Estudió filología, historia y sociología, doctorándose en 1978, con un trabajo sobre "Literatura operativa en las universidades de Hamburgo, Bremen y Oldenburgo. Asimismo, se desempeñó en el sector cultural de l radio de Bremen.

En 1981 obtuvo el premio "Leon y Lena", de la ciudad de Darmstadt. Gracias al mismo, y al firme apoyo que le brindara Marcel Reich-Ranicki -director del suplemento literario del influyente matutino *Frankfurter Allgemeine Zeitung*- conoció una difusión un tanto insólita para un poeta. Así, su primer libro de poemas, *Her über Koff*, alcanzó una tirada de treinta mil ejemplares.

A la fecha, Ulla Hahn lleva publicados cuatro volúmenes de poesía y obras de crítica literaria. Como labor alternativa, se ha empeñado especialmente en rescatar del olvido la obra de otras poetas contemporáneas de lengua alemana.

Los poemas que aquí se presentan -hasta ahora inéditos en castellano- corresponden al volumen *Unerhörte Nähe (Cercanía inusitada)*, publicado en 1988.

R. B.

Ulla Hahn - traducción de Raúl Bochardt

Cercanía inusitada

COMO COMIENZA

*Agarro el auricular cada vez que suena
Cuando se anuncia digo hola y estás bien
le pregunto si le gusta comer papas
y qué piensa de la emancipación*

*Le gusta caminar por la montaña dice
digo a mí también
Me recomienda leer un artículo leo
Protesto por el tiempo. Dice fue agradable
haberla escuchado.
Limpio el teléfono brilla de día y de noche.*

WIE ES ANFANGT: Ich nehme bei jedem Klingeln den Hörer ab/ Wenn er sich meldet sag ich Hallo und Gehts gut/ Frage ihn ob er gerne Kartoffeln ißt/ und wie ers hält mit der Emanzipation// Er geht gern durchs Gebirge sagt er ich sage ich auch/ Er empfiehlt mir einen Aufsatz zu lesen ich lese/ Ich beschimpfe das Wetter. Er sagt schön Sie zu hören/ Ich putze den Telefonapparat er funkelt durch Tag und Nacht.

ALEGRIA ANTICIPADA

*Si me promete
mentir tan sinceramente como yo
Si me promete
no apretarme el cuello más
que yo a Usted*

*Si me promete
depender de mí
tanto como yo de Usted
Si me promete
no pegar más fuerte que yo
No lamer más de mí
que yo de su sangre
Entonces todo saldrá bien.*

VORFREUDE: Wenn Sie mir versprechen/ so wahr zu lügen wie ich/ Wenn Sie mir versprechen/ die Kehle nicht weiter mir zuzudrücken/ als ich Ihnen// Wenn Sie mir versprechen/ so schwer wie ich an Ihnen/ zu tragen an mir/ Wenn Sie mir versprechen/ nicht härter als ich zuzuschlagen/ Nicht mehr von meinem zu lecken/ als ich von Ihrem Blut/ Dann wird ja alles gut.

CUIDADO

*Mi anhelo tiene nuevamente
un nombre que me colma
con felicidad y dolor.
Sin embargo no hubo cambios notorios
Recorro los días sonriente
al igual que él me recorre
con su aroma y su voz
su presencia que conforma mi deseo
su cuerpo que cubre el mío por entero
Intento con todas mis fuerzas
no decir
Ven o Vete o Quédate.*

VORSICHT: Meine Sehnsucht hat wieder/ einen Namen der mich anfüllt/ mit Glück und Schmerz./ Dabei hat sich nichts merklich geändert/ Ich geh durch die Tage lächelnd/ wie er durch mich geht/ mit seinem Geruch seiner Stimme/ seiner Gestalt die mein Verlangen prägt/ seinem Leib der den meinen ganz und gar umkleidet/ Ich versuche mit aller Kraft/ nicht zu sagen/ Komm oder Geh oder Bleib.

CASI

*Noche de marzo. Música celestial
de merlos y antiguos maestros
Llamó. Casi le
dije las Dos Palabras prohibidas.*

FAST: Abend im März. Glückselige Musik/ von Amseln und alten Meistern./ Er rief an. Ich hätte ihm fast/ die verbotenen Drei Wörter gesagt.

DESPEDIDA

*No te cierro los párpados
No te ato el mentón
No te cruzo un brazo sobre el pecho*

*Puedes todavía abrir la boca
Y alzar la mano mientras el tren silba.*

ABSCHIED: Ich drücke dir nicht die Augen zu/ Binde dir nicht die Kinnlade hoch/ Kreuze dir Keine Arme über der Brust// Du kannst ja den Mund noch auf tun/ Und die Hand heben daß die Eisenbahn pfeift.

MAÑANA DE SEPTIEMBRE

*Tú y yo bañados por la luz
de una mañana de septiembre. Nos
entendemos
con la piel y el aire
que se tiende alrededor de nuestra piel
debajo el corazón
que ahora late tan pacífico.
Casi se abren
las castañas por sí mismas
liberan el fruto.*

SEPTEMBERMORGEN: Du und ich durchdrungen vom Licht/ eines Septembertorgens. Wir verstehen uns/ mit der Haut und der Luft/ die sich um unsere Haut legt/ darunter das Herz/ das jetzt so friedfertig schlägt/ Bald öffnen sich die/ Kastanienhäuten von selbst/ geben die Frucht frei.

PRESCRIPTO

*Este deseo
de nombrarte
Este miedo
de nombrarte*

*Este deseo
de mantener la palabra
Este miedo
de sólo mantener la palabra*

*Este deseo de una vida
que no se vuelva poema
Este miedo ante un poema
que presuponga una vida.*

VORGESCHRIEBEN: Diese Sehnsucht/ dich beim Namen zu nennen/ Diese Angst/ dich beim Namen zu nennen// Diese Sehnsucht/ Wort zu halten/ Diese Angst/ nur Wort zu halten// Diese Sehnsucht nach einem Leben/ das kein Gedicht wird/ Diese Angst vor einem Gedicht/ das ein Leben vorwegnimmt.

ETAPA FINAL

*Pero la esperanza
no tiene fecha de vencimiento
El rumor de las olas
El rumor de los bosques
Sólo el follaje marchito se deshace
y las coronas de espuma.*

ENDSTADIUM: Aber die Hoffnung/ hat kein Verfallsdatum/ Das Rauschen der Wellen/ Das Rauschen der Wälder/ Nur welches Laub zerfällt/ und die Kronen aus Schaum.

MOJON

*Estaba en el cruce
en el bosque en el despertar del verano
bien cálido. Yo en el pasto apoyaba
la espalda en él. Estuve sentada
un día un mes un año
entero allí. No ui ni un
alma estaba extasiada.*

GRENZPFAHL: Der stand an der Kreuzung/ im Wald in der Dämmerung des Sommers/ ganz warm. Ich im Gras lehnte/ den Rücken an ihn. Saß/ einen Tag einen Monat ein Jahr/ lang dort. Sah keines Menschen/ Seele war übergücklich.



Katherine Mansfield

Kathleen Mansfield Beauchamp nació en Wellington, Nueva Zelanda, el 14 de octubre de 1888, y murió en las cercanías de París a los treinta y dos años. Su padre era un banquero prominente y su situación acomodada le permitió enviar a sus hijas a estudiar a Inglaterra. Tras regresar a Wellington, Kathleen, la tercera, decidió volver a Londres para dedicarse a la música. Estudió el violoncello, actuó ocasionalmente como extra de cine y acabó por abocarse de lleno a la escritura. Tras un matrimonio fugaz y una estancia en Alemania, donde leyó a Chejov —de cuya prosa sería heredera—, publicó una primera colección de relatos. *En una pensión alemana*, más tarde seguida de otras colecciones de relatos y novelas breves, algunas reunidas y editadas póstumamente por su segundo marido, John Middleton Murry, y entre las que se cuentan *En la Bahía*, *Preludio*, *Dicha*, *La fiesta en el jardín*. Katherine Mansfield — como finalmente decidió firmar luego de pasar por una serie de nombres de pluma— escribió poesía durante casi toda su breve vida, sin dar a los resultados demasiada importancia, sino más bien incluyendo sus poemas o la materia prima de ellos en cartas y en su diario, o, por el contrario, utilizándolos como piedra fundamental de narraciones, esfuerzos “más serios”. En general, su gusto poético tendía a ser “clásico”: los poetas isabelinos, por ejemplo, las antologías del *Oxford Book of Verse*, las viñetas de Oscar Wilde y Thomas Hardy. Despreciaba los intentos experimentales de sus contemporáneos, burlándose cariñosamente de Eliot y mirando de soslayo a Pound, a quien consideraba pomposo. La talla del poeta, para ella, parecía estar dada por la figura de Middleton Murry, que luego resultó un poeta menor, aunque fuera también un crítico respetable que se convirtió, tras la muerte de Mansfield, en su albacea literario y exégeta consumado. El fue quien reunió los poemas de la narradora, desperdigados en diferentes revistas y publicaciones, un año después de su muerte, difundiendo así un cuerpo poético pequeño, misceláneo y frágil, no obstante, deja constancia de un consumado manejo de la imagen, una notable pericia combinatoria ejercida con pocos elementos y una originalidad punzante en su “modernidad”.

Mirta Rosenberg

Katherine Mansfield - Traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich

Té de manzanilla

EL ANILLO

Sólo un minúsculo anillo de oro
Un eslabón apenas
Usalo, y habrás vendido tu corazón
...¡Extraña idea!

Mientras no destelle en tu mano
Serás libre.
¿Lo arrojareé en la arena,
Lo echaré al mar?

¿Cuál fue el mayor pecado de Judas,
El beso o el oro?
El amor debe acabar donde empiezan las
/ventas,
Según me han dicho.

No tendremos anillo, ni beso
Que traicionará.
Cuando escuches silbar la serpiente
Piensa en Eva.

THE RING: But a tiny ring of gold/ Just a link/
Wear it, and your heart is sold/ ...Strange to
think// Till it glitters on your hand/ You are free/
Shall I cast it on the sand/ In the sea?// Which was
Judas' greatest sin/ Kiss or gold?// Love must end
where sales begin/ I am told.// We will have no
ring, no kiss/ To deceive/ When you hear the
serpent hiss/ Think of Eve.

PAJARO DE INVIERNO

Mi pájaro, querido mío,
Llamando a través del frío de la tarde.
Esas notas redondas, cristalinas,
Cada una tan perfecta, separada
De las otras y colgando
Sin embargo en racimos centelleantes!
Ya han sido recogidas.
Ahora es el tiempo de las nueces y las
/bayas
Y las redondas gotas cristalinas
/centelleantes,
En la hierba escarchada.'

WINTER BIRD: My bird, my darling/ Calling
through the cold of afternoon/ Those round,
bright notes,/ Each one so perfect/ Shaken from
the other and yet/ Hanging together in flashing
clusters! 'The small soft flowers and the ripe
fruit/ All are gathered./ It is the season now of
nuts and berries/ And round, bright, flashing
drops/ In the frozen grass.'

MALADE

El hombre del cuarto vecino
Tiene el mismo mal que yo
Cuando me despierto a la noche lo oigo
/darse vuelta
Y después tose
Y toso yo
Y él vuelve a toser —
Esto sigue mucho tiempo —
Hasta que siento que somos como dos
/gallos
Llamándose en un falso amanecer
Desde granjas distantes y escondidas.

MALADE: The man in the room next to mine/
Has got the same complaint as I/ When I wake in
the night I hear him turning/ And then he coughs/
And I cough/ And he coughs again—/This goes on
for a long time—/ Until I feel we are like two
roosters/ Calling to each other at false dawn/
From far away hidden farms.

TE DE MANZANILLA

Afuera el cielo está encendido de estrellas
Un hueco bramido llega del mar
¡Y qué pena las pequeñas flores del
/almendro!
El viento estremece el almendro.

Nunca imaginé un año atrás
En aquella horrible casucha en la ladera
Que Bogey y yo estaríamos sentados así
Tomando una taza de té de manzanilla.

Leves como plumas vuelan las brujas
El cuerno de la luna es fácil de ver
Sobre una luciérnaga debajo de un
/junquillo
Un duende tuesta una abeja.

Podríamos tener cinco o cincuenta años
/cercanos!
Bajo la mesa de la cocina
La rodilla de Jack oprime la mía.

Pero los postigos están cerrados el fuego
/está bajo
Gotea la canilla con suavidad
Las sombras de la olla en la pared
Son negras y redondas y fáciles de ver.

CAMOMILE TEA: Outside the sky is light with
stars/ There's hollow roaring from the sea/ And
alas for the little almond flowers! The wind is
shaking the almond tree.// How little I thought a
year ago/ In that horrible cottage upon the Lee/
That Bogey and I should be sitting so/ And sipping
a cup of camomile tea.// Light as feathers the
witches fly/ The horn of the moon is plain to see./
By a firefly under a jonquil flower/ A goblin is
toasting a bumble-bee.// We might be fifty we
might be five/ So snug so compact so wise are we!
Under the kitchen table leg/ My knee is pressing
against Jack's knee.// But our shutters are shut
the fire is low/ The tap is dripping peacefully/ The
saucypan shadows on the wall/ Are black and
round and plain to see.

EL HOMBRE DE LA PATA DE PALO

Había un hombre vivía bastante cerca
Tenía una pata de palo y un jilguero en
/una jaula verde
Se llamaba Farkey Anderson
Y se había conseguido en una guerra la
/pata de palo
Nos daba mucha pena
Porque tenía una sonrisa tan hermosa
Y era muy grandote para vivir en una
/casa tan pequeña
Cuando caminaba por la calle su pata de
/palo no importaba mucho
Pero cuando caminaba por su pequeña
/casa
Hacía un ruido horrible.
Hermano Pequeño decía que su jilguero
/cantaba más fuerte que los otros
/pájaros
Para que el hombre no oyera el ruido de
/su triste pata de palo
Y no se apenara demasiado.

THE MAN WITH THE WOODEN LEG: There was
a man lived quite near/ He had a wooden leg
and a goldfinch in a green cage/ His name was
Farkey Anderson/ And he'd been in a war to get
his leg.// We were very sad about him/ Because he
had such a beautiful smile/ And was such a big
man to live in a very little house.// When he walked
on the road his leg did not matter so much/ But
when he walked in his little house/ It made an
ugly noise./ Little Brother said his goldfinch sang
the loudest of all other birds/ So that he should not
hear his poor leg/ And feel too sorry about it.

LLEGADA

Parece que me paso la mitad de la vida
/llegando a hoteles extraños—
Y preguntando si puedo irme a la cama
/enseguida.
Y le molestaria llenarme la bolsa de agua
/caliente
Gracias, es delicioso.
No, no necesitaré nada más—
La puerta extraña se cierra tras la
/extraña
Y entonces me meto entre las sábanas
Esperando que las sombras salgan de los
/rincones
Y tejan una telaraña lenta, lenta,
Sobre el empapelado más horrible de
/todos.

ARRIVAL: I seem to spend half my life arriving
at strange hotels—/ And asking if I may go to bed
immediately/ And would you mind filling my hot
water bottle/ Thank you that is delicious/ No, I
shan't require anything more—/ The strange
door shuts upon the stranger/ And then I slip
down in the sheets/ Waiting for the shadows to
come out of the corners/ And spin a slow, slow
web/ Over the ugliest wallpaper of all.

PICNIC

Cuando las dos mujeres de blanco
Bajaron a la playa solitaria
Ella arrojó su caja de pinturas
Y ella arrojó su cuaderno
Y las dos se sentaron en la arena
La marea estaba baja — frente a ellas
Las rocas cubiertas de musgo
Eran como un rebaño de bestias
/desgarbadas
Que hubieran bajado a abreviar al
/estanque
Y permanecieran allí — en una suerte de
/estupor.
Después ella fue y remojó las piernas en
/un estanque
pensando en el color de la piel bajo el
/agua
Y ella gateó al interior de una cueva
/oscura
Y se quedó allí pensando en su infancia
Después ambas volvieron a la playa
Y se tendieron boca abajo
Ocultando la cabeza entre los brazos
Parecían dos cisnes.

PIC-NIC: When the two women in white/ Came
down to the lonely beach/ She threw away her
paintbox/ And she threw away her note book/
And down they sat on the sand/ The tide was low/
Before them the weedy rocks/ Were like some
herd of shabby beasts/ Come down to the pool to
drink/ And staying there — in a kind of stupor./
Then she went off and dabbled her legs in a pool/
Thinking about the colour of flesh under water/
And she crawled into a dark cave/ And sat there
thinking about her childhood/ Then they came
back to the beach/ And flung themselves down on
their bellies/ Hiding their heads in their arms/
They looked like two swans.



ALFONSINA STORNI

Si Alfonsina Storni hubiera sido suiza o italiana, en vez de Argentina, probablemente no estaríamos hoy ocupándonos de su obra, del mismo modo que por no ser argentino sino inglés, francés, norteamericano, en distintas ocasiones nos ocupamos de otros poetas. Es normal, después de todo, que algunos se beneficien con la misma ley que perjudica a otros; lo que tiene sentido y es oportuno en cierto punto del planeta y en tal año, carece de interés y es *demodé* al año siguiente o en el país vecino. Borges —que a la hora de opinar sigue vivo— dijo en una entrevista que Alfonsina Storni es una «superstición argentina», retando a su interlocutor a que citara una sola línea suya para que entonces él pudiera admirarla «*debidamente*». En un sentido, la opinión de Borges se sostiene: el éxito que acompañó a la vena confesionalista, erótica y de denuncia de los primeros libros de Storni no dejó de afectar al conjunto de su obra, provocando un proceso reductivo del cual la costumbre de suspender el apellido de la poeta para llamarla solamente Alfonsina es todo un símbolo.

«Alfonsina» es un personaje, un paladín, una heroína, el «*adulid de la querrela de la mujer contra el patriarcado*» —como escribió César Fernández Moreno—, el «*arquetipo de mujer valerosa que, desde las penurias y carencias de una niñez humilde, fue conquistando una posición de renombre en la sociedad argentina e incluso en el exterior*» —como resume Félix Luna—, «*una de las más puras encarnaciones del feminismo, la defensa de la sensibilidad y los derechos femeninos que haya tenido el país*» —según dice en la contratapa de la *Antología poética* de Capítulo una voz anónima, redondeando una idea generalizada.

Todo esto es cierto, pero su culto tiende a reducir la poesía de Storni a la que mejor sienta al personaje «Alfonsina». No son pocos los que piensan, sin embargo, que al contrario de lo que ocurre con Almafuerte, que yace bajo el peso de su propia elocuencia, la obra de Storni puede ser apreciada e incluso escardada con un criterio moderno. Esto no

quiere significar que no haya habido críticos que, equidistantes tanto de una ciega empatía ideológica como de una negación o un rechazo en nombre del pudor y el buen gusto, se hayan acercado a la poesía de Storni desprovistos de prejuicios y sin la intención de confirmar una tesis. Una tendencia muy aceptada es dividir su obra en dos etapas, circunscribiendo —como hace Fernández Moreno y tantos otros— «*su libertad formal, su violación de los límites fijados a la belleza, su complejo uso del lenguaje y su final voluntad de utilizar la poesía como un medio de conocer la realidad*» a la segunda de estas épocas. Esto es tan relativo como suponer que todas las piezas de los dos últimos libros se aprovechan de estas características modernas y ninguna se resiente con una carga excesivamente sentimental, triunfando el meloso estilo viejo por encima de la ausencia de rimas. Este esquema que divide la obra de Storni en dos simplifica demasiado las cosas; deja de lado, por ejemplo, cierto pasaje de los sonetos de *Ocre* (1925) a los antisonetos de *Mascarilla y trébol* (1938), pasaje que convierte *Mundo de siete pozos* (1934) en un frustrado aprendizaje o bien en un entreacto de extrañamiento.

Hay aspectos de la obra de Alfonsina Storni que si fueron advertidos no fueron debidamente explorados, ya sea porque por contaminación con el tono dominante de «Alfonsina» no se hayan percibido sus verdaderos matices, ya sea porque recién por contaminación con el tono dominante de la poesía de nuestros días se los perciba.

Algunos de estos aspectos son, por ejemplo, su visión fantástica de lo minúsculo, como puede notarse en «*Sugestión de un sauce*», «*Cigarra en noche de luna*» y otros poemas que recuerdan —paradójicamente— a las canciones para chicos de M. E. Walsh. Otro, su enfoque de lo urbano en su verdadero prosaísmo y no en el encanto del arrabal y las calles de empedrado (enfoques, en última instancia, pintoresquistas, que compartieron Baldomero, Borges y otros); esto se ve en «*Danzón porteño*», con sus «*bloques de fábricas mohosas*» y «*la*

hacienda cueva» del «*Negro Puente Alsina*», también en «*Las Euménidas bonaerenses*», donde el viento arrastra las basuras y el lector oye un eco de literatura clásica. Otro aspecto, incluso, todavía más difícil de distinguir de su vena confeso-sentimental, es su dicción personal más reposada y madura, que, al describir una experiencia propia, coincide —sin que se note un esfuerzo desmedido en eso— con una verdad universal de las mujeres o, si se quiere, el género humano, como en el soneto «*Bien pudiera ser*», de 1919.

La tarea de reconducir el interés hacia esas zonas menos exploradas o menos celebradas no es función de un *dossier* ni de un estudio crítico; no fue precisamente por falta de éstos, como lo demostraron las distintas conmemoraciones a lo largo de 1988 en ocasión del cincuentenario de su muerte, que la figura estereotipada de «Alfonsina» sigue ocupando el lugar de la obra moderna de Storni, una obra en la que se destacan veinte o veinticinco poemas, ninguno de los cuales serviría de mucho a la plaga de recitadoras que cimentó en buena medida la reputación de la poeta. Vale la pena, creemos, que una lectura interesada se reencuentre con esa parte moderna de la obra de Storni —no sólo con su entreacto vanguardista—, de tal modo que ni su reputación de los años 30 ni la indiferencia de las nuevas generaciones interfieran en nuestra estimación.

D. G. Helder

Este *dossier* fue realizado por D. G. Helder con la colaboración de Delfina Muschietti, que, además de muchas ideas y su propio ensayo aportó los textos de naturaleza periodística de Storni y las reseñas a sus libros contemporáneas a su aparición (todos incluidos en la cronología). Daniel Freidemberg, Joaquín Giannuzzi y María Moreno tuvieron la amabilidad de comentar sendos poemas en las páginas 20 y 21. Por último, Jorge Fondelbrider reunió una parte de las opiniones críticas sobre la obra de Storni.

Las estrategias de un discurso travesti

En este artículo se analizan los modos de inserción de Alfonsina Storni en un medio cultural agresivo: por un lado, como poeta, afinando la voz en su verdadera singularidad femenina; por el otro, como periodista, librando una batalla argumentaria en favor de los derechos de la mujer. Junto a esto se analizan también los usos neutralizadores estético-morales de la ideología dominante, que pretendía reducir su voz a un aspecto confesional o bien la asimilaba a la de sus pares varones.

por Delfina Muschietti

Quien se enfrente con los textos periodísticos y los textos poéticos que Alfonsina Storni escribió en las primeras décadas del siglo, se hallará frente a la marca de una discontinuidad, de un material heterogéneo. Dos voces, dos posiciones-sujetos se enfrentan en estos discursos con referencia a un centro claramente localizable: la relación de fuerzas entre dos grupos sociales (hombres-mujeres) señalados por su pertenencia a una clase sexual con roles rigidamente institucionalizados. En este sentido, los poemas parecen funcionar casi a modo de ejemplo de la situación que los textos periodísticos se empeñan en denunciar y atacar con un desarrollo argumentativo coherente y una postura clara de resistencia. Mientras los poemas clausuran el horizonte textual en la intimidad mistificadora de la escena amorosa, los artículos periodísticos hablan de una transformación colectiva en proceso, de una lucha sin cuartel, de jefes y sometidos, de leyes por cambiar, del surgimiento en definitiva de un nuevo sujeto social: la mujer.

Se trata, además, de dos géneros retóricos con rasgos específicos: el artículo periodístico-polémico, por un lado; el poema de amor, por el otro. ¿Cómo relacionar los dos términos de esta discontinuidad unidos casi artificialmente por el nombre-autor de Alfonsina Storni?

El género periodístico —en el que se inscriben los artículos de Alfonsina publicados en *Fray Mocho*, *La Nota*, *La Revista del Mundo*— tenían al menos dos características: a) su inserción en el mercado editorial y la formación del gran público en la Argentina de principios de siglo; 2) el status de lugar "natural" para el discurso polémico, la "tribuna pública" desde la cual se dirimían las luchas políticas, ideológicas, sociales del momento. Dos características que confluyen en cierto aire de género *bastardo*, alejado de las altas esferas de la Poesía (género sacro y cultural por excelencia). Así, el hablante del discurso polémico pasa sin mayores dificultades de la voz individual a la colectiva, en la defensa de los intereses de un grupo o de una clase. La polémica, entonces, puede considerarse un contra-discurso, en donde resulta importante distinguir los dos sujetos en lucha.

Estas condiciones se cumplen puntualmente en los artículos que Alfonsina escribe en 1919 para *La Nota*, en los que defiende abiertamente y con precisión los derechos de la mujer en contra de prácticas jurídicas y cotidianas, del discurso científico, religioso, publicitario: esto es, en contra del vasto dispositivo que sometía

tics se encargaron de cristalizar (cocinar, coser, ocuparse del hogar y de los hijos, de la belleza física al mismo tiempo que de las esferas espirituales recordadas en la poesía sentimental, la prosa didáctico-moralizante y las obras de caridad); b) la construcción de una identidad social diferenciada a partir de un discurso público que se desenvuelve como lucha política.

Se trata de ocupar dos territorios y en una táctica ideal batir al adversario en su propio terreno. Ocurre que la firma de Alfonsina Storni al pie de estos artículos de *La Nota* la muestra como una doble *invasora*: ocupa el terreno del adversario en el marco de las leyes de un género discursivo (la polémica); ocupa el lugar de un hombre al colocarse en el espacio de enunciación de ese género *pú-*

para la mujer. Fuera de él, el amplio dispositivo de la censura.¹

Ahora se trata, entonces, de desenmascarar la voz oficial en el interior de su propia trama (el *poema de amor* como dispositivo de encierro). Los textos poéticos se convierten así, casi inadvertidamente, en campo de combate interdiscursivo en el liso tramado del estereotipo. Una lucha que se advierte penosa en los primeros libros de Alfonsina Storni (desde *La inquietud del rosal* hasta *Ocre*). Un pequeño grupo de poemas ("La loba", "Fecundidad", "Hombre pequeño", "Bien pudiera ser", "Tú me quieres blanca") bastó, sin embargo, para que el discurso de Alfonsina recibiera desde las primeras reseñas críticas ciertas predicaciones que se reiteraron a lo largo de la publicación de sus obras: talen-

El discurso de Alfonsina pasa a la zona herética y transgresiva del *travesti*, figura mixta que escamotea la clasificación y elude, con su propia violencia, el uso ideológico neutralizador. Allí se instaura la grieta, la fractura de la disonancia; es ahí donde se produce el *chillido* destemplado del travesti, el no-lugar de una figura ilegítima, que hace hablar a Borges de "las borrosidades" y "chillonerías de comadrita que suele inferirnos la Storni".

Los tres primeros libros de Alfonsina (*La inquietud del rosal*, *Irremediablemente*, *El dulce daño*) agotaron una retórica, transformada poema a poema en estereotipo exhaustivamente desprovisto de vida. Se le da materialidad (letra dicha, escrita) al silencio como el lugar de la repetición, el parloteo improductivo y abrumador, el "repite como un loro" que se atribuye al hablar de la mujer en los ámbitos domésticos. La autonegación de la palabra ("Mi palabra, mi acento no tendrá consecuencia") alude a este decir banal e indica el lugar de una voz dependiente, obsesivamente representada en los primeros libros de Alfonsina en la que pide la palabra de otro y habla con (y desde) esa palabra. Un decir *medicante* en doble escena: la de la mujer sometida al otro; la de una retórica que copia los modelos de la literatura institucionalizada (Rubén Darío, Amado Nervo): "Dime al oído la palabra dulce" ("Dime"); "Y dime la palabra, la palabra divina / Que encuentre en mis oídos dulcísimo acomodo" ("Miedo"); "Y caigo entre sus manos pequeña como ave / Con sus palabras hablo, su ventura es la mía, / Me infundo en sus deseos, me pierdo en su energía, / Porque todo lo puede, porque todo lo sabe" ("El hombre sereno").

Gesto de niña que depende de la autoridad del otro, cristalización de un estereotipo: la voz de la doxa en la combinación del modernismo y romanticismo tardíos con registros que provienen de la norma popular y marginal (el tango, el dicho cotidiano y el refrán, el folletín): "...Parecen / —volubles y coquetas— amitas femeninas / Mansamente indolentes, mansamente felinas" ("Los cisnes"). El exceso señala este gesto: un derroche de cisnes, tules, suspiros, temblores, manos finas y delicadas, tomadas de los modelos literarios; así como de una figura lánguida y vaporosamente estilizada (siempre rubia, blanca y de ojos azules) que vendían las revistas semanales. Un derroche satura estos poemas, agota y triturada este decir repetidor. No es posible pensar de otra manera esta perfección en reproducir el discurso oficial: cristalizar una palabra (un género, una retórica) hasta agotarla. Saturación que traspone el tejido doméstico —monótono y tedioso— a la trama textual, y llama la atención sobre este exceso: "Se hacen tus ojos demasiado azules / Cubren tus ojos impalpables tules / Y algo divino te levanta en vuelo" ("Noche divina"). Como en filigrana de con-



Alfonsina Storni, en la cocina de su casa de la calle Cuba.

la mujer al poder económico, político y cultural en manos del hombre. Se elabora así un contra discurso con las estrategias propias de la argumentación: el análisis de datos precisos (estadísticas laborales, proyectos de ley, ordenanzas municipales, prácticas lingüísticas cotidianas), que desenmascaran un sometimiento legitimado por la institución, con un claro efecto: presentar como natural aquello que es del orden de lo social. Esta lucha se desenvuelve además en el marco de una sección periodística llamada alternativamente "Vida Femenina" o "Feminidades".

Resulta claro en el discurso de Alfonsina la propuesta de un doble trabajo: a) revertir la expectativa de los posibles lectores, que infieren del nombre de la sección una imagen de mujer investida en ciertas prácticas que las publicaciones periodis-

blico, del que la mujer se hallaba tradicionalmente excluida. De allí, el silencio de los comentaristas de la obra de Alfonsina para con este trabajo político *invasor*. Se trata de un uso ilegítimo de la lengua: la voz pública en boca de una mujer sueña extranjera e ilegal; por eso, discurre en la marginalidad, sin eco ni lectores.

Muy diferente es la figura de la que habla en el marco del género *poema de amor*, el registro que la institución señalaba como legítimo para la voz de la mujer. La escritora (incluida en el cerco de las *nacidas-para-amar* que el folletín se encargaba de cristalizar), aparecía como la enunciativa "natural" de esos textos; en el otro lado, la literatura sentimental junto a la didáctico-moralizante constituían el único campo de lectura legitimado

to o temperamento *varonil*, estrofas *viriles*, camaradería de *marino*. El desplazamiento de lo femenino a lo masculino aparece, en el marco de una lectura clínico-terapéutica, señalado por la *a-normalidad*: el recurso a la enfermedad física o moral. Esta mirada clínica resuelve el intento de cambiar las leyes de un género retórico en una clara sanción: el cambio de género biológico, el paso de mujer a varón. Los textos de Alfonsina provocaron en sus contemporáneos un claro efecto de lectura, cuyos ecos se expanden a lecturas posteriores: la confusión de clase sexual y sexo biológico. Así, las operaciones discursivas, que trabajaban sobre roles y patrones culturales, se confunden con operaciones practicadas sobre un cuerpo, que aparece ahora con dos sexos: una mujer con voz de hombre o, a la inversa, un hombre que chillaba.

trastes se advierte también desde las primeras obras una actitud de contrapropuesta. En el comienzo la diferencia de voces es neta y el contradiscurso suena violentamente destemplado sobre el trabajo de cristalización del estereotipo, que culmina con *Irremediablemente*. A partir de *Languidez* (1920), que abre ya nuevas posibilidades, la voz oficial reaparecerá en forma de resto a través de cierta *política discursiva* que remite a dos campos: el de la moral cristiana y el médico-científico. La voz disonante se ofrece a la lectura como la *prostituta* cuya alma pide purificación o como la *enferma* que el saber científico separa y clasifica ("mis nervios están locos" —"el alma enferma" —"el mal que me devora" —"El mal que me consume" —"el deseo tenebroso y pagano"). Desde la *locu* a la *serpiente*, el discurso de Alfonsina se ofrecía así a una lectura terapéutica que la clasifica en la anomalización y resulta a la vez condena moralizante.

Voz varonil implantada en un cuerpo de mujer o chillido que surge de una silueta masculina, la figura desclasada del travesti aparece en el pasaje de la voz individual a la colectiva. Se exhibe en la práctica estética una práctica política: desenmascarar el poema de amor como un dispositivo de encierro, desracilar un género con la intrusión de otros ajenos a su dominio. En la textura misma del poema se produce la *mezcla*: el operador que realiza el cruce entre los patrones culturales de lo femenino y lo masculino. En los primeros textos, la intrusión más simple y violenta aparece con los rasgos del *manifiesto*, que interpela y a la vez es *prédica* de un *programa de acto*, que interpela y a la vez es *prédica* de un *programa de acción* ("¡Mujeres!...! ¡Triunfe el óvulo!"). Al manifiesto le suceden la risa satírica ("Pobrecitas y mansas ovejas del rebaño", "La loba"), la polémica ("Tú me quieres blanca"). Manifiesto y polémica implican una lucha desembozada y una clara individualización del adversario. Sin embargo, se insinúan ya estrategias más sutiles, como la ironía y la parodia. La mujer se apropia, entonces, de los atributos que la doxa prevé para el hombre ("Yo lo sé todo", "soberbia", "dueña de sí misma"); a la inversa, el hombre aparece "pequeñito", "ignorante", de "ojos suplicantes".

Pero lo más interesante del cambio de programa estético, que esboza *Languidez* y profundiza *Ocre*, reside en la capacidad de autorreferencia paródica. Desde allí se ataca la retórica momificada que se identifica con el género *poema de amor*, y se abre el camino para una liberación (en temas, léxico, sintaxis, métrica, rima) que alcanza su cumbre sólo nueve años después con *Mundo de siete pozos* (1934). El poema "Fiesta", por ejemplo, dibuja el dar la espalda a esa retórica gastada. Las "eriataras núbiles", "dulces", "bellas", y en "dulce arrobamiento", de las tres primeras estrofas ceden el lugar a una mirada irónica y a un registro diferente: "Yo me vuelvo de espaldas. Desde un quejido / Contemplo el mar lejano, negro y fosco. / Irónica la boca. Ruge el viento."

La escritura de Alfonsina comienza con *Languidez* a diferencia de las operaciones de mistificación a las que su propia palabra se doblegaba. Doble mirada que posibilita resolver el estereotipo en parodia burlona ("Charla", "La pesca", "La ronda de las muchachas", "Van pasando mujeres"). Allí domina un aire inocente, añorado, asumido irónicamente por la que habla para descargar la fuerza de la burla: "Venid, muchachas bellas, / El parque alegre está, / Formemos una ronda /... / Desde viejas edades, / ¡Quién se puede quejar? Nos crían muy rosadas / Para el buen gavilán." Este poema reprograma así el viejo "Ananke" con el que Darío cerraba su *Azul*. El doble registro que éste ponía en el diálogo de dos voces (la paloma y el gavilán) se resuelve en una misma voz desdoblada, que se pliega sobre sí con sorna para desautorizar una retórica mistificadora.

En *Ocre* la transformación se ahonda: los velos se han corrido sobre el cuerpo, antes cesosamente censurado, y surgen las "caderas redondas", los "duros muslos tensos" ("Una"); surgen también los prosaismos descarados: "Duermo mi sueño eterno a pierna suelta" ("Epitafio para mi tumba"), en un proceso desolemnizador que culminará en "Mundo de siete pozos" (1934) y *Mascarrilla y trébol* (1938).

En este último libro de Alfonsina aparece este verso: "Y yo chillé con voz no articulada". Se mira para atrás, se re-lee en el seguimiento de un pasaje: el de una voz disciplinada, obediente a la trama discursiva propuesta por la institución, que se abre a la disonancia y la ilegalidad de una figura mixta. Con la certeza de un terreno conquistado, la obra de Alfonsina se sale del encierro del "mundo íntimo" y saca a pasear la subjetividad por las calles de Buenos Aires, antes sólo caminadas por los hombres. Llega entonces a un nuevo proyecto estético: en verso libre o antisonetos, abandona la rima canónica, se aleja del estereotipo y se acerca a las vanguardias, deja de ser monotemática. Desligarse de un género y de una retórica ha sido terminar con una servidumbre: la de las nacidas para amar. O lo que es lo mismo, cambio de programa estético al que se llega en el cruce de una praxis política. Por eso la escritura poética de Alfonsina nunca dejará de llevar sobre su cuerpo la marca de la ambivalencia: mezcla de estética y política, de mujer y de hombre, de literatura sentimental y polémica periodística, de cultura alta y cultura popular. Un discurso travesti que elude la clasificación.

NOTA

¹ Borges por ejemplo, en su lectura de *Telarañas* de Nidya Lamarque (*Proa*, n. 14, 1925), establece una clara demarcación de campos estéticos y retóricos: para "las muchachas" la efusión sentimental, la belleza "espontánea" de las flores, Amado Nervo y Rubén Darío; para los "varones" la austeridad del pensamiento. Para ellos se relegan, entonces, las propuestas de una vanguardia que afirmaba su programa sobre la negación de los "méritos" reconocidos en el texto de Lamarque.

Cronología

1892 Nace el 29 de mayo en Sala Capriacea, Cantón Ticino de la Suiza italiana. Sus padres, que habían emigrado a San Juan en 1885, regresaron a Suiza en 1889.

1896 Alfonso Storni, su esposa Paulina y sus tres hijos regresan a Argentina. "Estoy en San Juan —recordaría Alfonsina—. Cuento cuatro años. Me veo colorada, redonda, chatilla y fea. Sentada en el umbral de mi casa, nuevo los labios como leyendo un libro que sostengo en la mano y espío con el rabo del ojo el efecto que causa en el transeúnte. Unos primos me avergüenzan gritándome que tengo el libro al revés y corro a llorar detrás de la puerta."

1900 Los Storni se trasladan a la ciudad de Rosario. Al principio, Paulina instala en su casa una escuela particular, pero enseguida se mudan frente a la Estación Sunchales, donde abren el "Café Suizo".

1904 Se cierra el café. Alfonsina con su hermana ayudan a la madre en trabajos de bordado y costura para afuera. Escribe sus primeros versos.

1906 Muere Alfonso Storni. Alfonsina comienza a trabajar en una fábrica de gorras.

1907 Tiene sus primeras experiencias teatrales en la compañía de Manuel Cordero. Meses después, incorporada a la compañía de José Tallavi, realiza una gira de un año por todo el país.

1908 Su madre se casa en segundas nupcias y se traslada a Bustanza, localidad santafesina. Alfonsina, que al terminar la gira decide abandonar el teatro, ayuda a su madre en su escuela particular.

1909 Ingresa a la escuela Normal Mixta de Coronda, obteniendo el título de maestra rural dos años más tarde.

1912 Nace su hijo Alejandro. Trabaja de cajera en una farmacia, luego de vendedora en una tienda. Al año siguiente comienza a colaborar en *Caras y Caretas*.

1916 Colabora en *La Nota*. *El hogar y Mundo Argentino* y se incorpora al grupo "Nosotros", frecuentado entre otros por Roberto Giusti, José Ingenieros, Manuel Gálvez, Arturo Capdevila y Alberto Gerchunoff. Según Giusti, Alfonsina Storni fue la primera mujer en compartir un banquete en calidad de escritora con los escritores. Publica su primer libro, *La inquietud del rosal*, que incluye los poemas de la loba.

1918 Publica *El dulce daño*, que sería reeditado dos años después; incluye "Tú me quieres blanca". Trabaja como celadora en la escuela de débiles mentales de Parque Chacabuco, al tiempo que da clases de declamación en entidades públicas y colabora con poemas, artículos y cuentos en *Atlántida*, *La Nota* y *Caras y Caretas*. De esta época, su hijo Alejandro recuerda: "Muy pequeña yo. Seis años apenas. Las narices aplastadas contra el vidrio de la ventana, la espalda contra el pecho de mi madre. Afuera el patio y el jardín, nevados. Nueva en Buenos Aires: 1918..." (prólogo a *Poesías* de A. S., EUDEBA, Bs. As., 1961)

1919 Publica *Irremediablemente*. En el número de marzo de la revista *Nosotros* de ese mismo año, el crítico Luis María Jordán le dedicó un artículo donde dice, entre otras cosas: "Con la señorita Storni puede hablarse sin eufemismos, ya que ella misma nos da ejemplos de claridad en el decir, en las viriles y armoniosas estrofas de su verso, en las que la autora pone y dice de todo, sin importarsele un camino de la entrelínea o del comentario malicioso y miserable del público asustadizo. Bien es cierto que este poeta no escribe para ser leído por las jóvenes filles en los largos hastios de las meditaciones, sino para hombres apasionados y violentos que hayan mordido la vida, alguna vez, con la misma ansia con que se muerde el corazón de

todos los momentos, en todo esto que cambia, en todas las substancias, desnuda, limpia y sin ropajes, su propia alma". Ya lo dice ella misma con más claridad en esa especie de introducción de página 9, en la que, con todo acierto y placer, se entretiene en hablar de sí misma. Por otra parte, y como buena lírica que es, le gusta hablar siempre e invariablemente de sí. Nosotros creemos que en eso es verdaderamente insuperable. Se ofrece con la ruda camaradería de un marino que, con el cuello desnudo y una pipa en la boca, se nos entrega sin recatos en el cordal apretón de manos de los arribos."

1920 Publica *Languidez*, cuyo prólogo advierte: "Este libro cierra una modalidad mía. Si la vida y las cosas me lo permiten, otra ha de ser mi poesía de mañana. Inició este conjunto, en parte, el abandono de la poesía subjetiva, que no puede ser continuada cuando un alma ha dicho, respecto de ella, todo lo que tenía que decir, por lo menos en un sentido. Tiempo y tranquilidad me han faltado, hasta hoy, para desprenderme de mis angustias y ver así lo que está a mi alrededor. Pero, si continúo escribiendo, he de procurarme el tiempo y la tranquilidad que para ello me harán falta." El libro, que se agotó en poco tiempo, obtendrá en 1925 el Primer Premio Municipal y el Segundo Premio Nacional. Comienza a colaborar en *La Nación* bajo el seudónimo de Tao-Lao. Alfonso Depascale traduce al italiano una veintena de sus poemas, editándolo con el título *Poesie Scelte di Alfonsina Storni*. Dicta conferencias en la universidad de Montevideo; del suceso nos cuenta Juana de Ibarbourou: "Un núcleo de lo más granado de la sociedad y de la gente intelectual la rodeó siguiéndola por todos lados. Alfonsina, en ese momento, pudo sentirse un poco reina. Tuvo su corte. Tuvo sus cortesanos. Ella reía, jugaba, pero creo que también fue herida en el juego..."

1921 Está en el mejor momento de su carrera literaria. Roberto Giusti, entonces concejal, crea para ella una cátedra especial en el Teatro Infantil Lavardén, donde se formó la conocida actriz Amelia Bence, que más tarde representaría a la propia Alfonsina Storni en un film sobre su vida.

1922 Padece serias alteraciones nerviosas, por lo cual su amigo José Ingenieros le aconseja tomarse unas vacaciones en Córdoba. Sigue el consejo y realiza el primero de sus viajes anuales a Los Cocos.

1923 Se crea especialmente para ella la cátedra de lectura en la Escuela Normal de Lenguas Vivas. Comienza a frecuentar el grupo "Anacoada", que se reúne en el taller del pintor Emilio Centurión; ahí trababa amistad con Quiroga, Enrique Amorin, Baldomero, Estrella Gutiérrez, etc.

1925 Organiza en Mar del Plata la primera Fiesta de la Poesía. Publica *Ocre*, libro de madurez y, para muchos, el mejor. Sin embargo, en el número de la revista *Hogar* del 3 de julio del corriente, comenta Enrique Méndez Calzada: "He aquí, pues, un alma insatisfecha —y también contradictoria— que el tedio combatte por un lado y que por otro ataca la duda y la desconfianza. He aquí un alma que, tras obstinada busca, no logra encontrar —o pone empeño en no encontrar— el alma que ella la que pueda entregarse sin reserva y (Sigue en pág. 18)



Alfonsina Storni, 1915.

1911 Comienza su carrera de docente en Rosario. Publica sus primeras colaboraciones en las revistas locales *Monos y monadas* y *Mundo rosarino*. Terminado el año lectivo, renuncia al puesto y se traslada a Buenos Aires.

una fruta madura. Su Pegaso es un potro entero que no conoce la sumisión indolente y servil de los establos. Por eso ella, le lanza desdoblado, en plena cora, y por eso también, bajo la recta pezuña alada, va trotaoído un luminoso fleco de diamantes. Las cosas le vienen desde el fondo de la vida y ella va dejando ver 'en

Entre la vida y la literatura

Dos artículos que, si bien se plantean problemas diversos, se rozan en más de un punto, convergiendo en algunas dudas sobre la ubicación de la poesía de Storni, que se aparta de su público a medida que alcanza logros poéticamente más altos.

Un lugar en el mundo

Diez años después de *Ocre* —un silencio largo comparado con la publicación continua de los poemarios anteriores— aparece *Mundo de siete pozos*. Es lugar común en la crítica señalar que con este libro se inicia el período “vanguardista” en la poesía de Alfonsina Storni. Quizá por ciertas rupturas con la idea de expresión, con la eufonía producida a partir del uso marcado de la rima consonante y con la melancólica mirada de un yo que empapa de sus sentimientos todo lo que toca para, en cambio, intentar una visión objetivada del mundo, atenuado ese yo omnipotente.

Para la fecha de publicación del libro—1935—las experiencias del postmodernismo anticipador de la vanguardia y de la vanguardia misma, ya habían recorrido un largo camino y producido efectivos cambios. Pienso en López Velarde, en el primer caso y en Huidobro en el segundo. Además de la presencia evidente del *Lunario Sentimental* de Lugones (1909).

Por otra parte, los rasgos antes mencionados de ruptura se mezclan con la rémora insistente de esa primera persona que no pierde del todo el tono confesional y que, pese a “Motivos de ciudad” o el poema que da nombre al libro —donde la mirada trata de abandonar ese centro para dirigirse al ser humano y a los problemas y miserias del mundo moderno—, no deja de acudir incansante como las olas del mar.

El segundo de los libros de este período, publicado póstumamente es *Mascarilla y Trébol* al que antecede una “Breve Explicación” de la autora donde pide al lector que “colabore” en la comprensión de poemas que algunos habían considerado “oscuros”. Esto puede leerse, teniendo en cuenta lo dicho sobre el tránsito de la vanguardia, como un juicio que tiene como referente la anterior poesía de Storni, el tipo de lector—lectoras de ese público socorrido—de la novela sentimental—de sus libros y también la cercanía de figuras como Roberto Giusti o Fermin Estrella Gutiérrez.

Antipoeta se proclamó Huidobro en *Altazor* (1931) y Storni habla de los “antisonetos” de *Mascarilla y Trébol*. Contrariamente a la propuesta vanguardista que enfatiza la fabricación y el artefacto, el producto y no el sujeto, y se opone a la “expresión” sentimental, Alfonsina reafirma en el prólogo el brote vital de los poemas cuya clave, dice, no ha de buscarse en “corrientes externas” sino

en “cambios psíquicos fundamentales que se han operado en mí.” Bastaría comparar esta dudosa dicotomía con el proceso operado en César Vallejo en *Los Heraldos Negros* (1918) (¿postmodernista/prevanguardista?) para discutirla. En éste el sujeto se juega en la palabra herida, no en la tematización de su desgarramiento.

Más me ha interesado ver en estos dos poemarios la continuidad que el cambio, visto el conflicto que plantea la figura de la “poetisa” que “rompe” con

que la mentada pelea por el lugar no tiene ya en ese tiempo un único cauce, ni tiene por qué hacerse en una elección estética que mucho recuerda al poema retaguardista de Enrique González Martínez, “Tuércele el cuello al cisne”.

El viraje que intenta en sus dos últimos libros se ha vinculado principalmente con una “corriente externa” que es la vanguardia española del '27 con su valoración del barroco, Góngora en especial. Los primeros homenajearon a Góngora y elaboraron maravillosos discursos como el de Lorca, “La imagen poética en Góngora”, pero no jugaron en sus propias poéticas una simple incorporación de procedimientos barrocos con su crítica.

Los “antisonetos” exhiben algunas novedades: irrupciones



En la rambla de Mar del Plata, 1924.

un sistema de valores y creencias frente a la seguidora fiel de las recetas postrománticas y retardadas en aras de preservar un público que la sostenga, tan postromántico como su estética. La duda es, si esa “ruptura” no es un ademán desesperado para acomodarse a los nuevos tiempos y no perder la siempre buscada notoriedad.

Es cierto que se dejan de escuchar aquí esas martilleantes rimas como vides/nomeolvides, por ejemplo, y que se amanoran considerablemente las alusiones personales de una mujer que al parecer ha sido víctima de un daño (*El Dulce Daño*) pero también daño en el sentido de las brujas porque padece de un sufrimiento difuso cuyas causas son múltiples, y se han repetido bastante: amor perdido, desprecio de y a los hombres, desgracia de ser inteligente, sensible e incomprendida, altiva y mendigante, dificultad para encontrar un lugar, etc. Cabría decir que esta mujer es contemporánea, por ejemplo, de Frida Kalko o Dolores Ibaruri, cosas que cito para ampliar las conocidas comparaciones con Delmira Agustini, Gabriela Mistral, Norah Lange o Victoria Ocampo, ya que de mujeres se trata y habida cuenta que sólo la primera pertenece al campo artístico. De modo

deba a su transgresión en el plano ideológico y no en el estético—como afirma Beatriz Sarlo en el apartado dedicado a Alfonsina en *Una modernidad periférica*—, lleva a una extraliterariedad de la figura poética reforzada por la referencia constante a su propia imagen y hace pasar rápidamente de la lectura de sus poemas al personaje real que ofrece su vida misma como un espectáculo literario transido de “mal gusto”. Estrategia de una mujer inculca que busca afirmar su presencia, nos dice el texto de Sarlo. En el encuentro de algún modo una clave para situarla. De la lectura de sus poemas “vanguardistas” se desprende que el interés literario es considerablemente menor que el que puede tener para estudiar realizaciones específicas de distintas zonas del campo cultural en el primer tercio del siglo. Si antes se excluía a alguien por ser hijo o hija natural o madre soltera —recuerdo también la historia de Eva Perón— hoy día la figura de mujer sola/poetisa de éxito, que señala Sarlo, está bastante demodée y la remisión a lo extraliterario no es, para nosotros, más que una justificación. La incompleta aludida no es condición sólo de las mujeres sino también de los hombres. Queda planteada la compleja relación entre la elección estética (y el cambio de estéticas) y la ideológica.

Susana Cella

En la historia literaria

La historia de la literatura argentina ubica indistintamente la obra de Alfonsina Storni como perteneciente al tardorromanticismo, al prevanguardismo y al posmodernismo: una solución académica—o pedagógica— a un problema que no necesariamente debe ser planteado en esos términos. Entiendo que pensar esta poesía como tardorromántica, esto es, como exponente tardío de un movimiento que había dado lo mejor de sí durante el siglo XIX, pone en juego dos problemas que esta resolución no satura: por un lado, porque suponer romanticismo en la poesía de Storni es reducir el mismo a un marcado subjetivismo, a una presencia persistente del yo; y si así fuera, sería desconocer las proyecciones objetivistas que pueden leerse en *Mundo de siete pozos* y *Mascarilla y Trébol*. A su vez, y por otro lado, es de verdad complicado hablar de un romanticismo tardío en Hispanoamérica: el de Echeverría, el “primer romanticismo argentino”, ya era tardío en relación a sus modelos europeos. Y si no diéramos por bueno eso y pensáramos que el autor de las *Rimas* fue en efecto fundador de un movimiento singular, mestizo y nuevo, en el mismo momento en que Darío escribe “quién que es no es romántico” está clausurando toda posibilidad de conexión con ese movi-

miento que no pase por la multiprocesadora modernista.

También es complicado pensar esta poesía como prevanguardista: hacerlo significa desconocer que en el mismo momento en que la vanguardia ultraísta promueve la abolición de la rima y la fórmula metáfora + brevedad, Storni no se inmuta al rimar “cuyos” con “yuyos”—en lo más alto— ni “estrellas” con “bellas” en lo más bajo, ni al utilizar comparaciones o símiles (la prehistoria de la metáfora) desprovistos de brevedad: “*Vagando por afuera de la vida / Como aquellos filósofos mendigos / Que van a las ventanas señoriales / Y miran sin envidia toda fiesta.*” Y significa también desconocer que, en todo caso, lo mejor de su poesía, la de la década del 30 (“*Mariposa ebría, / la tarde / giraba sobre nuestras cabezas / estrechando sus círculos / de nubes blancas / hacia el vértice áspero / de tu boca*”) es beneficiaria directa de las experiencias de la vanguardia, por cuyos laboratorios Storni no pasó. Finalmente, la relación de esta poesía con algo llamado posmodernismo parece en principio más explicable apenas por dos cosas: porque toda poesía escrita en lengua española después de, digamos, *Prosas Profanas*, por familiaridad o rechazo lo es y porque, en efecto, Storni utilizó—tarde, en beneficio propio y sin riesgos— algunas de las formas que había o bien inventado o bien procesado Darío.

Por lo demás, poco y nada de la experiencia modernista en esta poesía: ni los “paisajes de cultura” que había señalado Salinas como característicos, ni el deslumbramiento productivo que provoca la cosmopolis ni la profusa intertextualidad. De todos modos, la poesía de Alfonsina Storni no deja de existir por esto, aunque cree una incomodidad a los historiadores y pedagogos: por el contrario, en lo que va de 1920 a 1935 podemos encontrar, finalmente, una poesía madura, precisa y audaz (“Ojo”, “Voluntad”, “Congreso”, por señalar los puntos más altos).

Sin embargo, algo raro sucede: estos muy buenos poemas de Storni no se nos aparecen como los suyos más memorables y su imagen, una y otra vez, permanece pegada a su poesía menos interesante: célebremente, y entre otros, “Tú me quieres blanca”, lo que supone un cambio de sistema: salir del de la literatura y entrar en el más amplio de la cultura: Alfonsina Storni, una mujer ni “fuerte”, ni “grande”, ni “mental” que se anima, ahora sí audazmente, en un medio de machos—y hostil— a ponerse a sí no como un símbolo sino como una complejidad. Resolver el problema de este modo, sin embargo, me resulta una facilidad. Prefiero volver al sistema de la literatura y preguntarme por qué Storni eligió la poesía como campo de producción de sus experiencias vitales y, sobre todo, por qué este medio le resultó tan eficaz.

Martín Prieto

Sobre las incapacidades relativas de la mujer

Durante todo el año 1919, Alfonsina Storni escribió una serie de artículos periodísticos en la sección "Vida Femenina" o "Feminidades" de la revista *La Nota* ("tribuna pública"). Los siguientes fragmentos han sido extractados de esos artículos inéditos y poco conocidos, muestras de una prosa ágil, irónica e incisiva, que defiende, en las primeras décadas del siglo, los derechos de la mujer.

por Alfonsina Storni

Hubo un tiempo en que me había propuesto no escribir una palabra en serio sobre feminismo; me parecía que hablar de una cosa hecha era perder tiempo.

He aquí que un artículo titulado "Comités femeninos", que en el número pasado de esta misma revista ha publicado Carlos Gutiérrez Larreta me saca de mi inacción y me resuelve a cometer la millonésima tontería de mi vida.

Creo que mi gentilísimo amigo ha escrito este artículo como acostumbra a decir sus, por cierto, magníficos madrigales y sonetos.

Ha fumado dos o tres cigarrillos turcos, ha leído a sus poetas favoritos y luego, tomando unas cuantas bolillas de preciosos colores, ha hecho carambolas golpeándolas elegantemente con un lápiz de oro.

Estas carambolas son su artículo.

Pero, en la vida, las brillantes bolillas con que el articulista juega, son mundos pesados y el taco que las mueve tiene formidables leyes ante cuya intuición todo nuestro ser tiembla azorado, el rostro se nos descompone, nos corren las lágrimas y nos quedamos ensombrecidos, turbios, ante la Cosa ineludible e inexplicable.

Sólo haciendo un despreocupado juego malabar se puede hablar de feminismo como en elegante perdón de picardía femenina...

Decir: el hombre es superior a la mujer, la mujer es igual al hombre, etc., me parece deslizar, porque sí: palabras, palabras, palabras...

Hablar de feminismo y separarlo del conjunto de las cosas como una cosa aislada, sin relación, como una arbitrariedad del capricho femenil, me parece disparatado.

Pensar "la mujer quiere esto a pesar de que le estamos aconsejando lo otro", es no pensar.

¿Qué quiere la mujer?
 ¿Pero es que los pensamientos y las aspiraciones colectivas son hongos que nacen porque sí y cuando se les ocurre?

Pero no ha de ser esta la razón de la excelstitud de Grecia, pues siguiendo tal criterio llegaríamos a creer que bastaría a un pueblo no tener feminismo para demostrar su equilibrio.

Podría citarle la edad media que tampoco tuvo feminis-

mo, como ejemplo de un período de barbarie, caracterizado por su ultraje a la dignidad femenina, y una religión tan deprimente como avarienta.

Pero en verdad, no tenemos en el pasado nada que nos ilustre sobre un movimiento como el presente, hijo de nuestras días.

Si la época en que nos movemos, comparada con algunos puntos luminosos del pasado, como Grecia, por ejemplo, es un descalabro, no podemos acharcar este descalabro al feminismo.

Por el contrario, el feminismo nace de este descalabro, buscando en las aguas turbias donde nada se ve, "su" punto de apoyo, "su" rayo de luz. Y para ello las mujeres quieren emplear sus propios ojos.

Me explico: el dogma católico está en bancarota; la civilización está en bancarota; todo lo construido de veinte siglos hasta hoy se viene abajo estrepitosamente, roto su equilibrio, fuera su centro de gravedad.

En la lucha por la existencia no hay cuarteles, no se advierte sexo; no hay piedad, no hay flores, ¡oh poeta! El que llega primero toma, y con frecuencia el más fuerte, que llegó segundo, no toma, arrebatada.

Esa es, por lo menos, la única norma que conocí personalmente en un duro aprendizaje que me sé.

Es en gran parte esta incoherencia de la vida que ha roto la sumisión en la mujer y ahora ensaya en voluntad, ensaya su pensamiento, ensaya su personalidad.

No se separa del hombre. Ha dejado de creer en la misión divina que el dogma le asignaba.

Siguen las estrellas en el firmamento, la tierra continúa dando vueltas; después de la noche viene el día; al día lo sucede la noche... van los ríos por la misma pendiente... a los hados gracias, los Andes están de pie todavía...

Creímos por un momento, que habían ocurrido cosas fundamentales pues habréis de saber que algo nuevo hay bajo el sol: se ha descubierto no sé qué íntima relación entre la moralidad femenina y la piel; se lo ha descubierto ahora, en pleno siglo veinte, cuando ya nos permitíamos, las osadillas, decir en voz alta que conocemos a un escritor que se llama Maupassant. ¡Oh desgracia! Correremos desde hoy mis-

mo hacia las tiendas, pediremos muchos metros de tela para hacernos vestidos especiales, usaremos pesado velo en la cara, nos pondremos guantes de dos centímetros de espesor en las manos... ¡Oh desgracia mayor!

Iremos al teatro con aparatos para taparnos los oídos y lentes ahumados en los ojos... iremos al teatro llevando en las manos los cuentos de Blanca Nieve, Barba Azul y la Cenicienta, para leerlos mientras representamos. Caminaremos por la calle sin alzar los ojos, no miraremos a ningún lado cuando vayamos por las aceras e inmoladas en ese púdicico sacrificio caeremos víctimas de un auto veloz.

¡Oh romántica y pura muerte de una niña del siglo veinte!

Todo esto nos lo ha sugerido primero una disposición municipal prohibiendo a los bailarines que aparezcan en el tablado con las piernas sin mallas, y segundo una liga de señoras contra la moda, para evitar los excesos del descubierta.

¡Y esta magnífica liga contra la moda!

Es una especie de frazada de lana para ahogar las llamas que pueden desprenderse de un cuello terno...

Gentiles señoras: yo opino que lo peligroso es el cuello, y si su piel delicada y bella es un estorbo para la tranquilidad del mundo, hay que hacer una liga para cortar todos los cuellos hermosos, pero las frazadas están mandadas a guardar...

Reunirse en un salón, hacer una lista de la comisión directiva, tomar una taza de té, hacer un inofensivo comentario, es cosa que todos los días hacen las mujeres y los hombres, porque algo debe hacerse para que pase la vida lo más rápidamente posible.

Pero emprenderla en cátedra severa contra la moda, por ejemplo, mientras se descuidan problemas fundamentales de la vida, en el sentido económico y educacional, me parece lo mismo que ponerse a vaciar el mar con un mal jarrito de niño.

Bien, pues: nos declaramos incapaces para ser testigos en los instrumentos públicos, para administrar nuestros bienes siendo casadas, aún cuando estos bienes fueran heredados, y así pasamos del papá al esposo buscando el "ardid" para vencer la letra de la ley.

Pero nada más que incapaces para éstas, en realidad, pobres cosas materiales; nada más que incapaces para trabajar por nuestra cuenta, tener una librería de ahorros, ser escribano público (una cosa que, por lo visto, debe ser muy grave y requerir alguna honestidad privilegiada), ser tutora de nuestros hermanos menores o sobrinos, etc.: nada más, vuelvo a decir, que para determinadas cosas que atañen a la vida inferior de nuestro ser.

Ay de nosotros, en cambio,

si no fuéramos capaces de administrar algo mucho más importante que nuestros bienes: nuestra conciencia, nuestra vida íntima, nuestra persona toda, el conjunto de cosas que los hombres llaman nuestro honor.

Entonces nuestra incapacidad no existe. Para administrar, si así puede llamarse, nuestros sentimientos se nos supone toda la capacidad: en este sentido nos creen más capaces que el hombre puesto que, a mayor conciencia del delito corresponde mayor castigo, y todo castigo, en las fallas de esta administración, cae sobre la mujer.

Cuando una mujer dice lo que piensa, en voz alta, las mujeres se asustan de escucharse en la que habla, a pleno sol.

Llegará un día en que las mujeres se atrevan a revelar su interior; este día la moral sufrirá un vuelco; las costumbres serán cambiadas.

Si alguna vez he sentido una piedad profunda, ha sido por esas graves señoras que zarandean a sus hijas en saraos y fiestas a la pesca de un partido.

Conozco infinito número de hombres que no logran separar el pudor femenino de la ignorancia.

Infinito número de veces, me ha estorbado, en el ambiente en que me desenvuelvo, mi condición de mujer porque yo he logrado olvidarme, en mi trato frecuente, de que estoy en presencia de hombres; y difícilmente éstos, han olvidado que soy mujer.

En los aparentes sacrificios de muchas mujeres, suele haber, enredado, una buena porción de infelicidad espiritual y de cobardía económica.

¿Por qué no existe el divorcio en la Argentina?

Porque tiene un enemigo declarado: la propia mujer.

No ha habido vez que se haya hablado de divorcio, con alguna seriedad, que elementos femeninos influyentes no hayan tendido sus redes, oculta o abiertamente, para hacerlo fracasar en proyecto.

Y lo han conseguido. Bien es verdad que por detrás de las alancas manos que tendían hilos, escondían hombres habilísimos, que moldean, a placer, el espíritu de las mujeres.

Se me ocurre pensar: ¿sólo eso? ¿Toda la opinión femenina del país era esa?

Acaso no; no debemos olvidarnos que solo una parte de la población, la nativa, está representada en el Congreso, y acaso, solo cierto grupo de las mujeres nativas, precisamente

el influyente, sea el firme enemigo del divorcio.

A propósito de una encuesta celebrada entre los políticos del país, en una revista semanal, recuerdo el esqueleto de un pensamiento emitido por un diputado nacional: decía éste, con cierta puerilidad, que la familia argentina, en virtud de su tradición de honestidad y decoro, no necesitaba el divorcio.

En fin, de un trazo, este distinguido político, borraba en la familia argentina toda vida propia, todo accidente psicológico, toda fuerza personal, para estereotiparla en un molde inconvencional.

Afortunadamente, la familia argentina vale mucho más que todo eso: no queremos creer que no necesite entrar a considerar el divorcio; supondremos, cuando mucho, que, necesitando, no está en condiciones ideológicas de sostenerlo contra ciertos principios religiosos que lo condenan.

No habrá mujer, dominada por estos principios, que no sea su enemiga declarada, en contra de toda lógica, de toda verdad razonada y hasta de todo argumento moral.

No será posible llevar al convencimiento de aquel espíritu esta cosa sencilla: el matrimonio es un contrato civil.

Todo contrato puede ser anulado por voluntad de los contratantes. El contrato matrimonial no debería escapar a esta norma legal.

Verdad es que considerado el matrimonio bajo su faz puramente ideal, la palabra contrato parece pedestre, privada de bella elasticidad sentimental.

Y sin embargo el matrimonio es un contrato; es un contrato con cláusulas legales fijadoras de castigos para los contratantes que las violan.

Lejos está pues el matrimonio actual de ser la cosa poética e idealista, que uno de los almas y no razona sobre sus pequeños o grandes intereses, y no se anticipa a momificar sus sentimientos.

Prender pues, disimular su carácter de contrato bajo un manto de idealidad pura, es revestirlo falsamente, darle un pasaporte adulterado a sabiendas, complicar los sentimientos, ofuscar la vida.

Nada tan falso, ante la naturaleza, como el matrimonio. Todo en él es absolutamente convencional.

Cuando menos, entonces, que el divorcio pueda beneficiar a los que no hayan podido amoldarse a este convencionalismo práctico-sentimental.

El divorcio es singularmente beneficiador para la mujer.

Frecuentemente ésta no lo cree. Es decir: la mujer que se basta a sí misma, sí, lo cree; la mujer de cierto carácter, de cierta línea, de cierta ideología, sí lo cree.

La mujer que vive con ideas prestadas y tiene poca confianza en sí misma, le teme.

No se vaya a creer que siempre exista un temor sentimental; frecuentemente es un pobre temor económico, social.

(Viene de pág. 15)

sin recelo; tragedia tan vieja como el corazón humano, y dolorosa siempre. Pero ¿cuál será, en realidad, la causa de esta su tragedia? ¿No será que pida al Amor más de lo que el Amor puede dar, esto es, el halago necesariamente falaz y transitorio de la sensibilidad? ¿No será que su sed de perfección la impulse a buscar un amor quinquagesimo y sublime, más cerca de lo divino que de lo terreno? Ahí podría, tal vez, hallarse la causa de esa amargura, de ese descontento, de esa sorda lucha interior. "Sólo una semana después, en la misma revista, aparece otro artículo sobre Ocre, este de Córdoba Iturburu, en cuyo epílogo dice: "Sólo hay un cartabón para medir a los artistas. Ese cartabón es el placer estético que nos proporcionan sus obras como consecuencia de la perfecta armonía existente entre lo expresado y la expresión. No de otro modo goza el oído cuando dos instrumentos de una orquesta conciertan en una misma frase musical. Alfonsina Storni no prodiga esa armonía. No creo ser hiperestético, pero juzgo que colocar en un poema una palabra que disuena con el asunto acusa la presencia de una escasa sensibilidad estética. Ocre, por otra parte, me parece un libro tan poco interesante en el espíritu como en la forma. Sus panegiristas han hablado de la lucha entre el espíritu y la carne. Nada nuevo dice Alfonsina a este respecto. Vale decir: nada sentido. Porque, además, no es sincera. Sus temas provienen de una posición tan cerebral como ficción. Falta en sus versos la intensidad contagiosa que la sinceridad pone en las palabras. El lo que se refiere al amor, en su pensamiento reina el caos. Confunde este sentimiento complejo y respetable con ciertas debilidades inocentes y divertidas. La forma de sus poemas no es menos discutible. No hago esta observación ateniéndome al dogmatismo de un criterio retórico que exige el imperio de determinadas formas. Todas las formas me parecen respetables, y hallo tanto solaz en la frecuencia de los grandes románticos como en la lectura de los buenos poetas de vanguardia. Alfonsina Storni es tan poco revolucionaria como imaginativa. Mujer, al fin y al cabo, es cruel con los que la amamos en su literatura, y nos niega el el transcurso de todo un libro la crítica intelectual, y por lo tanto poco comprometedora de las imágenes brillantes y las metáforas originales."

1926 Obtiene una cátedra en el Conservatorio de Música y Declamación y enseña castellano y aritmética en una escuela para adultos. En el sótano del "Café Tortoni" se inaugura oficialmente "La Peña", patrocinada por Quinquela Martín y de la cual Alfonsina se hace habitué; de inmediato se convierte en su mejor atractivo, recitando poemas y cantando tangos. Publica su único libro en prosa, *Poemas de amor*, anunciado de la siguiente manera en el N° 4 de Claridad: "Alfonsina Storni publica un pequeño volumen de poesías en prosa sobre el amor. La delicada forma y el sentimiento de estas composiciones no alcanzan a disimular la llama sensual que las ha inspirado." Más cerca de nuestros días, César Fernández Moreno lo describe así: "Se trata de una especie de íntimo diario lírico, escape tan imprescindible para tantas mujeres normalmente sentimentales. Es bien evidente en toda la obra de Alfonsina esa suficiencia de inspiración e insuficiencia de arte que hemos generalizado para las mujeres (el esclavamiento hecho ripo), así aplasta (Sigue en pág. 19)

Voy a dormir

*Dientes de flores, cofia de rocío,
manos de hierbas, tú, nodriza fina,
tenme puestas las sábanas terrosas
y el edredón de musgos escardados.*

*Voy a dormir, nodriza mía, acuéstame.
Ponme una lámpara a la cabecera,
una constelación, la que te guste,
todas son buenas; bájala un poquito.*

*Déjame sola: oyes romper los brotes,
te acuna un pie celeste desde arriba
y un pájaro te traza unos compases*

*para que olvides. Gracias... Ah, un encargo,
si él llama nuevamente por teléfono
le dices que no insista, que he salido...*

publicado en La Nación, 1938.

Si es cierto que la escritura inventa, tal vez opere mutaciones en el inconsciente, desplazando una y otra vez la idea de muerte. Alfonsina se suicidó en octubre de 1938. Desde entonces la crítica se siente tentada por interpretar su obra leyendo para atrás en busca de las pruebas de su intención de darse muerte. Sin embargo tantos hablaron del mar, el cementerio y la muerte y se atuvieron luego a la decisión de la bióloga ¿no Valéry?. Ya sé, es torpe o delictivo —al menos para los que figuran en el quien es quien de la crítica— apoyarse en los datos de la vida del autor para interpretar la obra, pero siempre algo escapa al voto de abstinencia, poniendo en juego los problemas que honradamente detalla Foucault en ¿Qué es un autor?. Por eso ¿cómo renunciar a la conexión entre el poema último de Alfonsina "Voy a dormir" y el posterior suicidio?. Yo también, bruta.

Alfonsina —dicen— era par de los varones, aunque no encontrara en ellos una simetría de amor que ella pudiera reconocer como tal, impar entre las mujeres —era la loba, la oveja descarriada, la loca que canta en un dancing, la que no tiene plata para comprarse medias—.

Cuando muere no sólo sigue siendo una mujer "despareja" sino que le falta un pecho. "Voy a dormir" está escrito de manera que la nodriza, la tierra y el yo que pide descanso en sábanas terrosas se encuentren confundidos. Al yo impar y cansado ya no le falta nada; la tierra contiene los pares y rompe su lógica, la nodriza restituye el pecho al dos y la esterilidad de las cincuentonas. "Mi cuerpo, mi cuerpo!" gritaba Alfonsina en los últimos años. La muerte sin par revierte la espera del ausente o el imposible —un personaje en la poesía de Alfonsina que no podemos reducir a las exigencias de la retórica ya que mucho se ha usado la retórica como coartada de la verdad —con esas líneas que se permiten la jactancia: "Ah, un encargo, ¡si él llama nuevamente por teléfono! le dices que no insista, que he salido."

Otros poemas, escritos durante el mismo año final llevan el encabezamiento de *cianhidricos*, Alfonsina usa así dos instrumentos de muerte, el de Lugones y Quiroga y el suyo propio: cianuro y agua.

¿Para qué decir que alguien era un suicida y leer su biografía como una serie de admoniciones? Para negar que, en realidad nadie quiere morir, sino otra clase de vida cuyas condiciones, en el fondo son en todos los casos "éticas". En los textos de Alfonsina, en su leyenda, siempre aparece un exceso de coacción: la pobreza, las dificultades de vivir contra el rebaño, lo inevitable de ser diferente y su precio. En ese caso el motivo —una enfermedad incurable— no sería más que una oportunidad; el suicidio, un acto de soberanía. Alfonsina se toma revancha sobre ese ineludible cuerpo a cuerpo con los otros y el mundo, adelantándose con un gesto al fin de la metástasis: la muerte.

Y esa soberanía la saca de la pequeñez heroica de quien teme al dolor, a la degradación, la huida del deseo de los otros, sobre todo la excluye del "suicidio femenino".

Se dice que Virginia Woolf se mató por temor a la locura y Martha Lynch por temor a la vejez. Vara patriarcal que pone del lado de las mujeres las causas íntimas y de los hombres ciertos conflictos con los ideales —Mishima, Drie La Rochelle, Lugones—.

Sin embargo, el hecho de que la Lynch eligiera un arma —militar— debe alertar sobre causas políticas —no las únicas— (sus diálogos con Massera, el juicio a las juntas contemporáneo de su decisión). Y habría que leer más atentamente entre las líneas del diario de Virginia Woolf los efectos de la guerra.

Para el psicoanálisis la muerte no tiene inscripción en el inconsciente: no habría identidad entre *suicidarse*, *perder la vida de la propia mano* y *elegir la muerte*. Por eso Alfonsina dejó escrito en su mesita de luz "Me arrojé al mar" y no "me maté".

Por eso se le puede creer cuando, en los últimos tiempos, insiste en su sanción, al igual que Horacio Quiroga. Quería dormir, es cierto, y si en su último poema pide o se pide una constelación aclarando que "todas son buenas" —en el final de lo mismo cualquier horóscopo— "Voy a dormir" le permitió una realización imaginaria de deseos. Entonces un final feliz y buenas noches.

María Moreno

Encuentro

*Lo encontré en una esquina de la calle Florida
Más pálido que nunca, distraído como antes,
Dos largos años hubo poseído mi vida...
Lo miré sin sorpresa, jugando con sus guantes.*

*Y una pregunta mía, estúpida, ligera,
De un reproche tranquilo llenó sus transparentes
Ojos, ya que le dije de liviana manera:
—Por qué tienes ahora amarillos los dientes?*

*Me abandonó. De prisa le vi cruzar la calle
Y con su manga oscura rozar el blanco talle
De alguna vagabunda que andaba por la vía.*

*Perseguí por un rato su sombrero que huía...
Después fue, ya lejana, una mancha de herrumbre.
Y lo engulló de nuevo la espesa muchedumbre.*

de Ocre, 1925.

Desde un punto de vista ideológico, la lectura que ensaya Beatriz Sarlo a propósito de los cuartetos es impecable: "Alfonsina invierte un estereotipo. Cuando encuentra, años después, al hombre que ha amado y deseado, puede percibir los signos de la decadencia física, antes que él los descubra en ella. (...) Las dos estrofas cuentan una historia nueva: se trata de una flâneuse que invierte el tema clásico y el tópico del tango, en beneficio de una mirada femenina más libre y, en consecuencia, más penetrante y más irónica. Es una mujer segura la que comienza, en lugar de una conversación cargada de patetismo, un diálogo frívolo, donde se trabaja la melancolía del otro. Es el hombre el que habla con miradas, lenguaje literario típicamente femenino, y también el hombre quien reprocha la ligereza de la mujer que había poseído y abandonado."

Hasta acá Sarlo. En cierto sentido, no hay nada que agregar; a lo sumo el hecho (extraliterario) de que esta inversión de roles se vuelve doblemente arriesgada si imaginamos, porque no cuesta nada imaginar, como hace Josefina Delgado, que el hombre de los ojos transparentes (y los dientes amarillos) al que Alfonsina Storni le gana de mano no es otro que Horacio Quiroga: un hombre que siempre bajaba la vista ante la cámara fotográfica obligado en esta escena a "hablar con miradas". De todos modos, este es un agregado externo a la letra, una concesión referencial que no sería suficiente para apuntalar un poema endeble. Para la lectura ideológica, que rescata gran parte del valor del soneto, el "travelling" de los tercetos no tiene mucha importancia (Sarlo, de hecho, no los transcribe en su estudio); sin embargo, desde un punto de vista poético, que incluye al meramente ideológico, el "encuentro" que se da en los cuartetos se vería privado de gran parte de su efecto sin la inmediata "despedida" que se rueda en los tercetos: ese hombre que es enseguida es sólo su sombrero, el sombrero que enseguida es una mancha, la mancha que se disuelve entre la gente, y el punto final.

Con todo, no creo que el poema se reduzca a la sumatoria de un contenido ideológico y una escena cinematográfica; creo percibir un plus externo —aunque no extraliterario— que viene a enmarcar el cuadro para que yo pueda estimarlo mejor. ¿No se tiene la sensación, a veces, de que los poemas forman, sin querer, una cofradía de socorro mutuo cuya actividad consiste en respaldarse unos a otros, operando en la memoria del lector? En el caso de "Encuentro", por ejemplo, intuyo que es el recuerdo de ciertos poemas de Kavafis, o de ciertos motivos suyos, cierta manera de pintar una escena, lo que le da un marco más apropiado que el que le dan los propios poemas de Alfonsina Storni. Imagino, incluso, que un traductor sacaría buen partido de este original, ya que desvaneciendo las rimas debilitaría a la vez esa impresión de arbitrariedad y artificio que produce el encuentro no fortuito del adverbio *antes* y un par de *guantes*, por ejemplo, o el espeso final donde se suceden *herrumbre* y *muchedumbre* y otros varios rípicos concomitantes a un estilo decadente. En resumen, el conocimiento de la obra de Kavafis, que tan buen marco ofrece a este y otros poemas de Storni, es un beneficio con el que los contemporáneos de Storni no contaron y para el que hubo que esperar más de veinte años a partir de su muerte, cuando de a poco, y en traducciones, empezó a conocerse por estos pagos.

D. G. Helder

Tiempo de esterilidad

A la Mujer los números miraron
y dejáronle un cofre en su regazo:
y vio salir de aquel un río rojo
que daba vuelta en espiral al mundo.

Extraños signos, casi indecifrables,
sombreadan sus riberas, y la luna
sintetramente dibujada en ellos,
ordenaba los tiempos de marea.

Por sus crecidas Ella fue creadora
y los números fríos revelados
en tibias caras de espantados ojos.

Un día de su seno huyóse el río
y su isla verde florecida de hombres
quedó desierta y vio crecer el viento.

de Mascarilla y trébol, 1938.

Una gallina

Una tarde de tantas. Baja el agua
la voz de toda cosa moribunda
y el sol le pone al día un lindo ex libris
en oro, azul cobalto y rosa vivo.

No está la mente para alzar a pulso
el bloque de la vida. Vuela al campo
sin que lo cace el ojo distraído.
¿Por qué reparo en la gallina oscura

que baja hasta la playa, a los costados
dos polizones rotos por el viento?
¿Por qué persigo sus pisadas solas

que marcan lirios en el polvo de oro?
¿Esta arena, subida de los mares,
guardará fósil la inocente huella?

de Mascarilla y trébol, 1938.

Salvo por el "lindo ex libris", este poema está exento de las ingenuidades, los golpes bajos y las muestras de mal gusto que afean tantos buenos, malos, mediocres y muy buenos poemas de Alfonsina Storni. Están presente, en cambio, casi todos los rasgos surgidos en la última etapa de su obra y que, aunque no llegaron a predominar, indican la posibilidad de una poética singular y perdurable. Como en la mayoría de los "antisonetos", hay una soltura expresiva que no es frecuente en la crispada poesía de la autora y hasta algo bastante parecido a un "tono personal". Como en unos cuantos "antisonetos", también, asoma un moderado hermetismo (¿qué son esos "polizones rotos por el viento"? ¿importa qué son?) y un impecable manejo de lo que podríamos llamar "poesía conceptual" ("No está la mente para alzar a pulso / el bloque de la vida"). Por lo demás hay concisión, sobriedad, y, sobre todo, tres elementos que, aunque ocasionales, logran dar alguna solidez a la obra madura de Storni: el peso de lo objetivo (una poesía de hechos, una poesía que presenta), el hallazgo de un tipo de imagen intelectual y el contrapunto entre lo abstracto y lo concreto, el pensamiento y lo visible.

En algunos poemas de sus últimos años, Alfonsina Storni introduce la presencia de lo concreto e inexplicable como fuente de resonancias poéticas. La aceptación de que algo que no debería tener nada de extraordinario lo tiene, aunque no se sabe qué es: el sapo en "Sapo y mar", o en "Playa" la frase ocasional que dijo un niño. Frente al alegorismo de otros poemas, a la abundancia de imágenes artificiosas, torpes o contraproducentes ("Mi cuerpo: estalla. / Cadenas de corazones / le ciñen la cintura. / La serpiente inmortal / se le enrosca al cuello..."), y, sobre todo, frente al pesado declarativismo que satura la mayor parte de su obra, Storni logra en estos casos una forma de poética tácita, casi oriental: que las cosas importen por sí mismas, que su carga de significación sea alta pero no explícita ni muy discernible, que aparezcan intensas por el modo en que la mirada las recorta.

Es lo que ocurre con la gallina que baja hasta la playa, pero además "Una gallina" tematiza esa poeticidad de lo incomprensible y lo evidente como problema (sin resolver, como todo buen problema poético): "¿Por qué reparo en la gallina oscura...?". Casi siempre, cuando se trata de producir tal efecto de reconocimiento y extrañeza a la vez, la poesía recurre a cosas "vulgares" (la carretilla de Williams, el auto abandonado de Teillier, la mosca de Giannuzzi): qué ave hay más huérfana de simbología sublime que una gallina. A la manera de los ultraístas —en la mayoría de los poemas sobre Buenos Aires— o mediante lo que hoy se llamará "objetivismo", a partir de *Mundo de siete pozos* se insinúa una receptividad hacia el mundo bien distinta del confesionalismo y los amparos de la poesía sentimental.

Lo que encuentro en este poema es una aventura espiritual basada en la presentación de algo habitual que se vuelve extraño y su inscripción en un orden más vasto y complejo: se establece la escena (una tarde), se la complementa con la idea —magistralmente sintetizada— de que las cosas están condenadas a morir pero la presencia del mar atenúa esa agonía, y se pasa a una descripción "objetiva" de un estado de ánimo. Ahí comienza un movimiento por el cual "el bloque de la vida" que huye de la mirada se encarna sorpresivamente en la gallina. De un vuelo a un paso y de allí a la pisada, a la que se sobreimpone la flor. La quietud que parece dar la inscripción de la huella es sometida a otro movimiento, irracional, de la materia: arena "subida de los mares" y que repentinamente pasa a una dimensión temporal (¿quedará guardada la huella como fósil?). Pensar en el presente desde un súbito salto hacia el futuro parece preguntar por las condiciones de subsistencia de todo, pero también un intento de atesorar algo tan efímero como una huella en la arena.

Hay cierto tipo de imagen que podríamos llamar "borgiana" que tiene en Storni a una precursora. Poco apta para la escritura que produce sensaciones inmediatas (una excepción es "quedó desierta y vio crecer el viento"), esta poeta pudo sintetizar un tipo de imágenes cuya emotividad es el eco de dos momentos previos: un primer momento de asombro o desconcierto y un segundo de decodificación intelectual. Un magnífico ejemplo está en las últimas cuatro líneas de este poema.

Daniel Freidemberg

(Viene de pág. 18)
Borges en 1921 a una poetisa que es presumiblemente Alfonsina). Si esto era así en la obra que ella consideraba literaria, el descuido se acentúa en estas "simples frases de estado de amor", aunque, inversamente, la naturalidad suele salvarlas. Estos poemitas de Alfonsina dan libre curso a sus emociones y alcanzan más de una vez la intensidad y el acabamiento que la creación poética formal solía negarle, justamente en lo que tenía de literario. Poemas de amor se constituye así en uno de los más significativos libros de Alfonsina y, en particular, de este momento transicional de su poesía. "El libro alcanzó tres ediciones y fue traducido al francés por Max Daireaux.

1927 Se estrena el 10 de marzo en el teatro Cervantes su obra *El amo del mundo*, transposición teatral de "Tú me quieres blanca". La obra no satisfizo las expectativas y bajó de cartel al tercer día, siendo publicada luego íntegramente en la revista *Bambalinas*.

1930 Viaja a Europa con su amiga Blanca de la Vega, visitando la aldea suiza donde nació. Dicta conferencias en España, con gran resonancia.

1931 Se publican bajo el título general *Dos farsas pitagóricas*, sus obras *Cimbellina en 1900 y pipo* y *Polixena y la cenicienta*.

1932 Realiza su segundo viaje a Europa, esta vez con su hijo Alejandro. En Sevilla hace un descubrimiento, que relata así en una conferencia de 1936: "Con un poco de rubor, sin vanidad alguna, como hecho curioso casual, y sin parangón literario posible, he de informar que en tierras del Plata ha florecido por mi mano una grafia semejante a la de Teresa de Avila... Sus rasgos grafológicos son notoriamente parecidos a los míos y una explícita emoción me acudió al comprobarlo... Pero, si desde el punto de la creación artística la semejanza grafológica no tiene justificación, acaso lo tenga como carne femenina que recibió el don varonil de la expresión y por esta subterránea vía se establezcan los puntos de contacto, ya que casi todas las mujeres que escriben se parecen en el hecho de ser individuos centristros que sujetan el mundo circundante a su naturaleza, biológicamente raíz. Los sujetos somos, desde luego, lo estable, lo permanente, el suelo; el hombre es el ala, el accidente, que no vuela demasiado porque nuestras redes tienden a fijarlo. Inútil que la mujer quiera esquivar, deliberadamente, los temas instintivos; su expresión es, salvo raras excepciones, sensual aun cuando su arte manipule materia celeste." (Citado en *Genio y figura de A. S.*, por Conrado Nalé Roxlo y Mabel Mármol, EUDÉBA, Bs. As., 1966)

1934 Publica *Mundo de siete pozos*. En este libro, Alfonsina Storni abandona —salvo en los tres sonetos del capítulo "Razones y paisajes de amor"— la rima y las estrofas tradicionales, poniendo a prueba un verso libre y corto a la vez que ensaya un tono más confesional, menos objetivo.

1935 La operan en mayo de un tumor en el pecho izquierdo con ramificaciones. "Alfonsina, como tantas otras veces, está pasando una parte del verano en el Uruguay. Un día, mientras toma sol a medias sumergida en las aguas (Sigue en pág. 22)

Mascarilla y trébol (¡qué título de hoy!) es de 1938, el año de su muerte. A lo largo de sus libros anteriores, había síntomas que lo anunciaban, señales incandescentes, líneas como estallidos que sin duda desconcertaban y descolocaban a los lectores de la época. Debieron sentir la presencia de lo extraño, una nota desconocida en la música convencional que dominaba la chararra lírica de entonces.

Alfonsina anticipó esa perplejidad en el prólogo (notable y transparente manifestación de una poética) cuando desde el principio dice que el libro "va a ser tildado de oscuro". En él aparece, en plenitud y desde el primero al último verso, la poesía que prefiguraban aquellas líneas, aisladas, pero apuntando a una "nueva dirección lírica". Ciertamente, Alfonsina venía esta vez "con algo nuevo" (según la demanda de Ezra Pound).

¿Qué era lo nuevo? Para decirlo con mucha simplificación: un asombroso caudal de registros formales en la elaboración de las imágenes y que rescatan las palabras de la mera enunciación para comprometerlas en una acción esencialmente poética, donde el conocimiento opera en función del lenguaje y no al revés. Una manifestación carnal del lenguaje, la sensualidad de su uso, el ademán elíptico, la ambigüedad. *Mascarilla y trébol* es pues una ruptura con relación a la obra anterior y una transgresión con respecto al contexto literario y existencial.

"Tiempo de esterilidad" es uno de los antisonetos (así los llamó Alfonsina aludiendo a la novedad del verso blanco de *Mascarilla y trébol*, más representativos no sólo de un estilo sino de una personalidad. En efecto, es una constante en la poesía de Alfonsina el sentimiento trágico del sitio de la Mujer en el cosmos. Este poema, en un sentido amplio, se escribe desde esa conciencia y, particularmente, desde una desgarrada visión de la fatalidad de lo biológico. "A la Mujer los números miraron..." Es decir, la hembra de la especie, sometida a la ley orgánica, regida por el frío mecanismo de las mareas, el tiempo ineluctable de la gestión. Y, en definitiva, cuando de su seno huye para siempre el "río rojo", queda "desierta", convertida en un páramo envuelto en el viento creciente de una desolación sin retorno.

De sentido evidente en su conjunto, el poema, empero, ofrece dificultades de interpretación en algunos tramos debido al sutil funcionamiento de las imágenes. Pero todas ellas, así como el cuerpo total del poema, surgen como una amarga y bellísima metáfora de la condición de la mujer.

Joaquín O. Giannuzzi

“Carnets” de ventanilla

Tras un segundo viaje a Europa en compañía de su hijo en 1932, tan breve y económico como el primero en 1930, Alfonsina Storni publica algunas de sus impresiones en *La Nación*. Lo mismo hace al regresar de un tour por Bariloche y lagos del sur en 1937. Llama a la primera serie de pensamientos y curiosidades “Diario de una ignorante”; a la segunda, “Carnet de ventanilla”. Ambas son rarezas de su bibliografía que aún permanecen inéditas en libro.

por Alfonsina Storni

Diario de una ignorante

I
No hay que buscar la felicidad como un tanteo; hay que buscarla con desesperación.

II
La naturaleza como ejemplo para la conducta humana, no satisface ya a nuestra inteligencia. Razonamientos intelectuales quieren que el hombre rechace, como norma de su vida, las enseñanzas que podrían derivarse de los fenómenos más crueles de aquélla.

Actitud humana, heroica y agria que tiene defensa en su propia determinación, indudablemente también prevista por la naturaleza.

III
Porque la naturaleza no es solamente el suceder de los ciclos; entra en sus fenómenos el pensamiento humano en actitud de rebeldía contra sus ejemplos de apariencia más grosera.

IV
Todo hecho es moral, cuando, siendo una necesidad, de cualquier naturaleza, es admitido por la mayoría.

V
Corolario: las necesidades de las minorías, por selectas que sean, obran como inmoralidades hasta que la mayoría, por razones diversas, se las incorpora.

VI
También puede ocurrir que la mayoría no se las incorpore nunca; entonces obran, desde fuera de la masa, como levadura ideológica.

VII
Río de Janeiro, abrasada de sol, rodeada de mar luminoso, de playas claras, de árboles rientes, es una ciudad triste: una presencia bárbara y cruel, un hábito de mundo aún no desbrozado, nos aplasta. Algunas ciudades europeas, grises, nevadas, sin un árbol, pero ultracivilizadas, son alegres, impulsantes.

VIII
Cuando se anda por España e Italia viendo pintura, llega un momento en que, como el público al equilibrista ebrio de su propio impulso, se sienten deseos de gritar: ¡basta, basta!

IX
El endemoniado guía que me acompañó a visitar las ruinas de Pompeya, sabía bien cómo

no se matan ilusiones: al mostrarme su teatro griego me informo, no habían podido poner techo.

X
Era una señora tan enamorada de la armonía decorativa que aconsejaba a sus amigos que hablaran bajo cuando se vestían de negro.

XI
Al pie mismo del Vesubio una casa rosada avanzaba valientemente hacia el cráter humeante. Había podido más la necesidad que el miedo. Pero el miedo había encontrado un recurso: pintar, sobre la fachada de la casa, larga y ancha cuanto ésta, una inmensa cruz clamante.

XII
Llamaba a vivir aquel humo blanco y denso del Vesubio, erigido en columna sobre los floridos durazneros; mirándolo sentía uno más flor la flor y más paisaje el paisaje.

XIII
¿Por qué habían lustrado de tal manera el piso del Museo Histórico de Ginebra? Era imposible entrar espiritualmente en situación al contemplar un utensilio cualquiera de origen merovingio, pongo por caso.

XIV
¿Qué pensar de aquella mujer que dejó de amar al que amaba cuando vio al Hermes de Praxiteles?

XV
Viajaba en el barco el hombre más hermoso del mundo. Semidesnudo, como lo vimos al pasar la línea del Ecuador, reclamaba un carro triunfal que hubiera corrido, sin hundirse, sobre el mar.

XVI
El sudamericano suele ser desprendido aunque no generoso: la generosidad es constructiva; el desprendimiento, desordenado.

XVII
Las mujeres no perdonan a otras que hagan lo que ellas, sin atreverse a realizarlo, tienen grandes deseos de hacer.

XVIII
Fue en la Capilla Sixtina donde vi a un grupo como de cincuenta conscriptos italianos enviados por la superioridad a ilustrarse en materia pictórica. El cicione, con inflamada voz, les hablaba detalladamente de los colosos que habían cubierto aquellas paredes de tanta maravilla. Pero los jóvenes, olientes aún a tierra arada, daban,

con sus brazos caídos, la única respuesta.

XIX
Es privilegio de civilizaciones muy deprimidas el concepto puro de la amistad. En sociedades de aluvión la amistad sufre, habitualmente, los altibajos de la fortuna. En medios penetrados de principios morales, resiste mejor los vientos adversos.

XX
Así explicamos, en nuestro continente, la caída violenta de personajes encumbrados que de la mañana a la noche quedan sin un amigo como si el ser hubiera cambiado de naturaleza al perder sus investiduras.

La Nación, 30-3-1933

Bariloche - Correntoso - Traful

Dijimos anteriormente: Bariloche, Patagonia civilizada. Escuela amplia y moderna de material. Una pequeña “boite” para “tea-room” barre la leyenda.

A la diez y cuarto de la noche (las diez que son las nueve), estamos aun de día: cielo de cristales azul-verde estampado de pájaros de fuego.

El cielo de Bariloche necesita un capítulo aparte en las guías de turismo.

Calles quebradas, chalets de madera, tipo suizo, que no tienen de éste más que el techo. Paisaje con carácter que pide una arquitectura particular que la urgencia de vivir no ha encontrado todavía.

¿Es esto Suiza, acaso? No; esto es la Patagonia, igual a sí misma.

Heroicos paisajes sudamericanos, sustentados a belleza pura, sin que la mano del hombre les agregue encanto alguno, semejantes a esas mujeres mal trajeadas cuyas armoniosas líneas enredan la mirada del transeúnte.

La nieve de las montañas del Nahuel-Huapi no es la hosca europea; parece decirnos: Somos unos ángeles que nos hemos acostado en los picos para embellecer el paisaje; a veces sólo tendemos un ala; con frecuencia una pluma.

Verde único del lago Mascardi, próximo al Nahuel-Huapi: verde fresco, con toques dorados, hecho de carne de ondnas sudamericanas, bellas y analfabetas.

En el fondo del Mascardi, el Tronador, imponente en sus nieves eternas, con su rostro chileno y su rostro argentino.

Deberíamos llamar al Nahuel-Huapi “La dama de los azules”.

Femenino en sus interminables caprichos azules: agua, piedra, cielo, sin que se lean ajenos ninguno de sus matices.

Taimado en su apariencia de niña mimosa, dormida en un bosque de velos celestes, capaz de devorarse al buque con su carga, en un día de ojos sesgados.

Lleno de islotes que salen al encuentro del barco turista, erizados de árboles-mástiles y rocas-cañones.

Tan irregular que por momentos da la impresión de un delta.

También de fiordos, irradiando en todas direcciones desde un eje común.

Su azul de Prusia no lo vi en ninguna parte: no es el azul del mar; tiene cristales dentro del color.

Ya levanta barrancas perpendiculares de piedra lisa, laderas cubiertas de coihues, montañas heridas de árboles rotos, secos, quemados; alguna que otra pradera al nivel del agua; todo ello de diversa altura, disposición, forma y color: con nieve, sin nieve; con musgo, sin musgo; pardo, amarillo, verde, marrón, blanco...

Las alfombras de matices más sutiles se obtendrían copiando los tonos de sus laderas reflejadas en el agua.

¿Para qué miras al cielo? Está allí, en el agua, detallado nube a nube.

En Correntoso, sobre el Nahuel-Huapi, aprendí, en los atardeceres, decoración teatral.

El Correntoso es un brazo del Nahuel-Huapi, que al unir dos sectores del mismo se precipita formando río.

No tiene más de cien metros de largo, pero venid a pescar piedras preciosas a su fondo: las hay de todas formas y tamaños. Los troncos muertos de su lecho se visten de terciopelos multicolores y fingen náyades encantadas.

Nadie le impide a uno bañarse en el Nahuel-Huapi. Coraje, adentro. Agua helada, sol radiante; el paraíso. De pronto un tábano. Desesperación. Se aleja ahora; sigue a otro turista. Cabe el elogio de la inconsistencia.

Se sabe que estos lagos han sido sembrados de salmones, truchas y cruas de ambos, que se denominan truchas salmonadas.

Se multiplican espléndidamente. Su pesca, permitida para el consumo diario y no para fines industriales, ha hecho más fácil la vida del pobre.

La frutilla salvaje de estas regiones tiene gusto a lava.

Crees estar sentado sobre un hormiguero; lo estás sobre un montículo de lava.

Las amapolas de Río Negro y Neuquén son las más hermosas del mundo.

Tampoco he visto rosas másuntuosas estos valles harían el perfumero del país.

Desde Bariloche al lago Traful costeamos el Limay, que tiene un tic.

Este tic consiste en ocupar los anfiteatros naturales que se forman entre dos montañas, abriéndose en fuente llena de islas pintorescas.

Todo el trayecto está jalado por anfiteatros del Limay, aún cuando uno solo de éstos lleva ese nombre.

De pronto, en una picada, humo blanco como formado por disparos de bombas. Es una majada de ovejas bajándola.

Una bocina en un camino de cornisa. Un caballo se espanta y el jinete se lanza al abismo sobre su cabalgadura y baja milagrosamente la montaña perpendicular. Para mí, tal bauta, cuatro líneas; para el paisano, la vida.

Preguntamos: —¿Quién ha hecho tal camino? El conductor nos responde: —Se ha hecho solo.

En verdad, los caminos han sido hechos por la necesidad de los hombres de comunicarse entre sí, poco a poco.

El verdadero civilizador de la Patagonia es el automóvil.

¿El Plesiosaurio? Sí; un puente de hierro.

¡Valle encantado del Limay! Rematad vuestras estatuas para venir a verlo. Los grandes escultores pudieron no existir; no hubieran tallado jamás sus piedras ni logrado darle su pátina de siglos.

El surrealismo cobra vigor en este valle de esculturas naturales inenarrables.

Para ir de Traful a Correntoso se viaja durante horas por entre selvas prietas de árboles gigantes.

Las distancias. He aquí el enemigo argentino; se debería viajar con un cuerpo de repuesto para servir bien al país.

El amarillo y el anaranjado son los colores preferidos por esta tierra para dar sus flores silvestres.

Violetas de forma igual a las comunes de este color, pero de pétalos más carnosos, como hechas de láminas de nácar dúctil. Sin perfume.

Para cuando me muera quiero una corona de esas violetas, adornada con un moño de nieve.

Amor mío: tomarás un aeroplano hasta Bariloche; te internarás en el Nahuel-Huapi hasta Correntoso; subirás al Belvedere, primero a caballo, después a pie. Allí, al lado de la nieve, cortarás las violetas. Rápido, porque me llevan.

La Nación, 3-6-1937

Alfonsina Storni

Sonetos y antisonetos

de Irremediablemente, 1919

BIEN PUDIERA SER...

*Pudiera ser que todo lo que en verso he sentido
No fuera más que aquello que nunca pudo ser,
No fuera más que algo vedado y reprimido
De familia en familia, de mujer en mujer.*

*Dicen que en los solares de mi gente, medido
Estaba todo aquello que se debía hacer...
Dicen que silenciosas las mujeres han sido
De mi casa materna... Ah, bien pudiera ser...*

*A veces en mi madre apuntaron antojos
De liberarse, pero, se le subió a los ojos
Una honda amargura, y en la sombra lloró.*

*Y todo eso mordiente, vencido, mutilado,
todo eso que se hallaba en su alma encerrado,
pienso que sin quererlo lo he liberado yo.*

de Ocre, 1925

FIESTA

*Junto a la playa, núbiles criaturas,
Dulces y bellas, danzan, las cinturas
Abandonadas en el brazo amigo.
Y las estrellas sirven de testigo.*

*Visten de azul, de blanco, de plata, verde...
Y la mano pequeña, que se pierde
Entre la grande, espera. Y la fingida,
Vaga frase amorosa, ya es creída.*

*Hay quien dice feliz: —La vida es bella.
Hay quien tiende su mano hacia una estrella
Y la espera con dulce arrobamiento.*

*Yo me vuelvo de espaldas. Desde un quiosco
Contemplo el mar lejano, negro y fosco,
Irónica la boca. Ruge el viento.*

UN RECUERDO

*Recuerdo el dulce tiempo de sierras cordobesas
Pasado con el alma sin un solo deseo,
Vagando entre las matas de menta y de poleo,
Los cielos destumbrantes, los días sin sorpresas.*

*¡Oh, el poblado espinaldo de voluptuoso olor!
De noche, en las hamacas, los grupos familiares
Mirábamos los gruesos racimos estelares.
Sonaba, adentro, un tango y se hablaba de amor.*

*Eramos todos jóvenes, y muchos eran bellos.
Las sierras simulaban jorobas de camellos,
Y a su vera, del brazo, por la senda oportuna,*

*Volúbamos, cantando, en una sola hilera,
Al caer de las tardes. Y era la primavera,
Y se asomaba a vernos el disco de la luna.*

CAMINO A LOS PAREDONES

*En la greda reseca ni una sola gramilla.
A un lado el alto nudo de las sierras y enfrente
Otro muro de piedra, oxidada y caliente.
Y el cielo casi verde. Y la tierra amarilla.*

*El espio. Palmeras negras, rotas, quemadas.
Sobre el plano arenoso. No hay aves. Un profundo
Silencio. En las laderas grandes piedras echadas.
Y algo del primitivo cataclismo del mundo.*

*En el largo crepúsculo de las tardes serranas
Aquellos bultos pétreos toman formas humanas
Y animales: un indio, una lanza, algún potro.*

*Y los nervios tirantes, los ojos y el oído,
Miedosamente esperan ver, de un momento a otro,
Levantarse las piedras, volar el alarido.*

PALABRAS A RUBEN DARIO

*Bajo sus lomos rojos, en la oscura caoba,
Tus libros duermen. Sigo los últimos autores:
Otras formas me atraen, otros nuevos colores
Y a tus fiestas paganas la corriente me roba.*

*Goza de estilos fieros — anchos dientes de loba.
De otros sobrios, prolijos — cipreses veladores.
De otros blancos y finos — columnas bajo flores.
De otros ácidos y ocre — tempestades de alcoba.*

*Ya te había olvidado y al azar te retomo,
Y a los primeros versos se levanta del tomo
Tu fresco y fino aliento de mieles olorosas.*

*Amante al que se vuelve como la vez primera:
Eres la boca dulce que allá, en la primavera,
Nos licuara en las venas todo un bosque de rosas.*

CALMA

*Las chimeneas rayan de oscuro
El cielo blanco, caliginoso,
Las bocas muertas, y el río untuoso
Lame los hongos de un viejo muro.*

*El grano de oro duerme en el saco
Que en sofocadas pilas lo encierra.
No hay viento, pero, con ruido opaco,
Frutas maduras caen a tierra.*

*Miro las plantas y siento como
Si en esta siesta, muerta y de plomo,
La raíz dura se le aflojara*

*Y ya cediesen los troncos rectos;
Y por las venas me circulara
El humor blanco de los insectos.*

de Mascarilla y trébol, 1938

RIO DE LA PLATA EN CELESTE NEBLIPLATEADO

*Alguna vez del cielo te enamoras
y lo piensas en ti; y arriba subes
y cruzas lento por el suave espacio;
y el cielo baja y tiéndese en llanura.*

*Y aquella blanca vela que venía
desde el filo del mar, la comba asciende;
y el copo en que la comba navegaba
horizontal se mueve en tus plateados.*

*Cuando el amor así de flor te viste
quien mira el cielo campos de agua mira
y quien tu cuerpo azules de aire fino;*

*si no se sabe qué es lo propio tuyo,
si tus nublados de humo cabeceantes
o el cabeceo de las grises nubes.*

BARRACAS DEL PLATA EN COLONIA

*Redoble en verde de tambor los sapos
y altos los candelabros mortecinos
de los cardos me escoltan con el agua
que un sol esmerilado carga al hombro.*

*El sol me doble en una larga torre
que va conmigo por la tarde agreste
y el paisaje se cae y se levanta
en la falda y el filo de las lomas.*

*Algo contarme quiere aquel hinojo
que me golpea la olvidada pierna,
máquina de marchar que el viento empuja.*

*Y el cielo rompe dique de morados
que inundan agua y tierra; y sobrenada
la arboladura negra de los pinos.*

DANZON PORTEÑO

*Una tarde, borracha de tus uvas
amarilla de muerte, Buenos Aires,
que alzas en sol de otoño en las laderas
enfriadas del oeste, en los tramontos,*

*vi plegarse tu negro Puente Alsina
como un gran bandoneón y a sus compases
danzar tu tango entre haraposas luces
a las barcazas rotas del Riachuelo:*

*sus venenosas aguas, vioreando
hilos de sangre; y la hacinada cueva;
y los bloques de fábricas mohosas,*

*echando alientos, por las chimeneas,
de pechos devorados, machacaban
contorsionados su obsesión llanto.*

LAS EUMENIDAS BONAERENSES

*Con el viento que arrastra las basuras
van a dar al suburbio y se deslizan
amarillas por caños de desagüe
y se amontonan en las negras bocas.*

*Alzan señales en los paredones
y cuelgan, en las largas avenidas,
de los árboles bajos, como arañas,
y en el verdín del puente se espesizan.*

*¡Guarda! En baldíos, sobre pies pluviales,
si los cruza al alba te persiguen
y mueven el botón que se te cae.*

*¡No aces la chapa! Están agazapadas
con el rostro cruzado de ojos grises
y hay una que se escurre por tu sexo.*

GRAN CUADRO

*Reunió la muerte el tronco derrumbado
y el capitel caído y los vellones
secos del árbol y mandó a la luna
a que rezara por aquellas ruinas.*

*Atrajo a alguna rata su responso
y no quiso cantar allí el insecto
y el cielo bostezaba amanzanado
sus lentas madrugadas retraídas.*

*Un ciervo herido con los cuernos rotos
dio contra el capitel y halló nidada
de piedras negras, dientes del silencio.*

*No; no era un cuadro aún para pintores
de mucho fuste, pero entré en la tela
y ágil movió la muerte sus pinceles.*

ULTRATELEFONO

*¿Con Horacio? — Ya sé que en la vejiga
tienes ahora un nido de palomas
y tu motocicleta de cristales
vuela sin hacer ruido por el cielo.*

*—¡Papá! — He soñado que tu damajuana
está crecida como el Tupungato;
aún contiene tu cólera y mis versos.
Echa una gota. Gracias. Ya estoy buena.*

*Iré a veros muy pronto; recibidme
con aquel sapo que maté en la quinta
de San Juan ¡pobre sapo! y a pedradas.*

*Miraba como buey y mis dos primos
le remataron; luego con sartenes
funeral tuvo; y rosas lo seguían.*

(Viene de pág. 19)

tranquilas, un súbito golpe de mar la embiste de frente. Y siente un dolor tan agudo en el pecho, que la llevan a la orilla semidesnuda. Cuando se recupera, al tocar el lugar dolorido, siente por el tacto una dureza, una especie de nódulo bastante grande." (Conrado Nalé Roxlo y Mabel Mármol, op. cit.)

1938 Se agrava su salud. La editorial Espasa Calpe publica su primera Antología poética, con selección y prólogo suyos. Poco tiempo antes de su muerte, sale *Mascarilla y trébol*, en cuya "Breve explicación" muchos han visto una suerte de poética de su último período: "Por el juicio general —no de monarria— recogido a raíz de la publicación de algún poema de este libro en diarios y revistas, preveo que va a ser tildado de oscuro. // Yo pediría al dialogante amigo una lectura detenida de él: todo tiene aquí un sentido, una lógica, aunque por momentos se apoye en conocimientos, ideas, símbolos, que, se supone, están en la alacena mental del lector. // Desde luego que alguna parte de este volumen necesita de la colaboración imaginativa, en cierto modo creadora, del que lo transita. // Pero ¿jaco la sensibilidad y cultura medias del público no están pidiendo eso: colaborar con el escritor, el plástico, el músico, etc.? (Los movimientos de vanguardias en arte y política se apoyan en el hecho social de esta colaboración, cada vez más exigida.) // Distracción sería señalar el temperamento de estos antisonetos de postura literaria: me han brotado vitalmente en contenido y forma, casi en estado de trance (el empuje inicial de la idea creó de por sí manera suelta), ya que escribí la mayoría en pocos minutos, a lápiz, en un lugar público, un vehículo en movimiento, o en mi lecho despertando a deshora; aunque cepillarlos me haya demandado meses. // En el último par de años cambios psíquicos fundamentales se han operado en mí: en ello hay que buscar la clave de esta relativamente nueva dirección lírica y no en corrientes externas arrastradoras de mi personalidad verdadera. // ¡Será necesario insinuar que poemas como 'Una lágrima', 'Una oreja', 'Un diente', que contemplan el detalle como si fuera un organismo independiente que toma personería por su cuenta, podrían equivaler a esas novelas, pongo por caso, que se desarrollan en unas cuantas horas en la imaginación del protagonista? Pero la exaltación de aquel micromundo tampoco ha sido deliberadamente pretendida." [...] El 18 de octubre sale en un tren nocturno hacia Mar del Plata. Se siente cada vez peor. El 21 envía a *La Nación* el soneto "Me voy a dormir". En la madrugada del martes 25 se arroja al mar, siendo avistada cerca de la costa ese mismo día. De los diarios de la época, que recogieron conmocionados la noticia, rescatamos este recorte del *Pregón* de Buenos Aires: "Mar del Plata, 25.—En un espigón de la playa La Perla se ha encontrado un zapato que perteneció a Alfonsina Storni, por lo que se supone que la infortunada poetisa se arrojó al mar desde ese lugar, de acuerdo al propósito que había exteriorizado en algunas oportunidades. // Se confirma que el cadáver de la poetisa fue descubierto flotando sobre el mar, a poca distancia de la playa, por un vecino de Balneario llamado Goliat Gigante (sic). Varios menores que por allí andaban se apresuraron a comunicar el hecho a la Subprefectura Marítima y el cadáver fue alcanzado y llevado a tierra por marineros de esta repartición, utilizando un bote."

Los que siguen, en orden cronológico, son fragmentos críticos extraídos de textos bastante posteriores al cierre del ciclo de la poesía de Storni. Unos se abocan a un aspecto del ciclo, otros tocan una sola etapa, pero en conjunto llegan a describirlo en su totalidad, aunque con algunas discrepancias.

Juan Carlos Ghiano

El desarrollo de los temas, que la poetisa acotó con abundancia, se fue trabando por imposibilidades derivadas del espíritu sentimental de su creadora y de las circunstancias dolorosas del tiempo contemporáneo, según ella misma lo recordó a propósito del suicidio de Lugones. Las búsquedas de Lugones, a través de diversos géneros y distintas tensiones elocutivas, trataron de alcanzar una modalidad que definiese no sólo las condiciones de una literatura sino también las raíces que sostienen la cultura nacional. Las de Alfonsina Storni buscaban allegarse a un estilo que uniese sus problemas individuales a los de la época, imponiendo su memoria sobre la prisa de años que desfiguraban en lucha contra un medio hostil. Alfonsina buscaba acercarse al "público", dotarlo de voces líricas, imponerle un respeto hacia la desinteresada obra de belleza, sustituyendo que esta conquista sostenida era la renovación femenina, propuesta como signo de madurez intelectual americana.

Las contradicciones temperamentales le impidieron ordenar sus búsquedas, demoradas en distingos polémicos que exacerbaban ya sus primeros poemas. La reacción contra el medio —que se afina, más o menos destacada, a través de su obra—, se afirmó entonces en franqueza apasionada y primaria, sorprendente en el recato medio de la poesía argentina. Insistencia que buscaba definir a "la mujer", según recuerdan numerosas confesiones. Más tarde esta inquietud se calmó en reproches al hombre, primero en deseos, y celebró la ironía de la mujer, ser que se entrega para dominar. Cuando buscó superarse por el camino intelectual, hacia una forma de poesía que podría convertirse en su expresión más densa, las resonancias inmediatas —en las burlas con que se acogieron sus intentos— la exasperaron con machacón afán justificante. De esta manera, los problemas humanos y los literarios se aproximan, sin alcanzar una superación que anula las contradicciones de su mundo, a tropiezos con la prisa desintegradora del tiempo, que no pudo ocultarse con exaltaciones paganas ni con la ironía, muy final y dolida, de algunos balances sentimentales.

Poesía argentina del siglo XX, F.C.E., Bs. As., 1957.

★ César Fernández Moreno

La poesía de las mujeres (como ellas mismas) está más condicionada por el sexo que la de los hombres. La pri-

Storni y la crítica

de rigor tan propia de la mujer, tantas veces desatenta a los detalles del escribir: los verbos son tratados a la baqueta, los reflexivos se vuelven transitivos, las consonantes son llenadas inescrupulosamente.

¿Cómo se opera, entonces, la salvación poética de esta primera parte de su poesía? Por la naturalidad. Las veces que hallaron equilibrio en su espíritu las opuestas fuerzas que lo determinaban, cuando superó su pudor disfrazado de cinismo y se mostró tal como era, revela Alfonsina una profunda ternura por las cosas y las almas; una notable fuerza y originalidad

mujer del siglo XX frente a las tenazas todavía dulces, y a la vez enfriadas, del patriarcado."

Si no justificable, es explicable la reacción del público frente a la personalidad y la obra alfonsinianas. Ella había advertido que los movimientos vanguardistas exigen un hecho social: la colaboración del público. Y esta colaboración — como casi todo lo que dependió de su medio — le fue negada a Alfonsina; su propia generación la sintió como una relapsa, y las posteriores estaban demasiado absorbidas por sus propios descubrimientos para inclinarse



Alfonsina Storni, la primera de la izq., jugando con un grupo de amigas. 1925.

Alfonsina no encontró en la vida el sentimiento cabal y duradero que hubiera sido el correlato del que ella podía dar, y expresar a veces con tanta desnudez. Encontrar "un pecho amigo donde inclinar confiadamente la cabeza debe ser la suprema felicidad de la vida". Esto soñaba Alfonsina a los dieciocho años, pero la vida le negó esa felicidad, y la falta de una profunda realización vital colocó en el primer plano de su obra, sustituitivamente, esa femenina apenencia del amor y protección que domina la primera época de su poesía.

El balance valorativo de la primera época alfonsiniana revela una serie de fallas en gran parte atribuibles a la no elaborada ingerencia de su femineidad en su arte. Sus poemas se desequilibraron: junto a hallazgos sorprendentes, ofende de pronto la explosión de mal gusto del balzado de prosaísmo. El lector atento siente que no puede andar un largo trecho sin saltar desagradablemente en un bache estilístico. Aparecen demasiosamente subrayados y la mujer-víctima; se magnifican situaciones de vedovel o melodrama. Por último, las palabras se disponen con esa falta

poéticas; un invencible y generoso sentimiento de amor y entrega. Romanticismo de buena miel aflora en sus primeros libros, y se va cerrando hasta llegar a *Ocre*. Pero la cualidad principal de sus poemas, la raíz de todas las demás, es que Alfonsina se hace querer a través de ellos: hay que forzosamente amarla en su dulzura y fortaleza, integridad y valentía.

Entre nosotros, en el orden vital y especialmente en el poético, Alfonsina es adalid de la querrela de la mujer contra el patriarcado. La obvia consecuencia de este caudillaje ejercido contra la situación radicalmente incómoda de pertenecer a una minoría subyugada, fue el rechazo social de su persona, a causa de sus primeras obras, y luego, la indiferencia literaria por las últimas. Ella, que no siempre tuvo una aguda conciencia autocrítica en cuanto a los detalles de su poesía, la tuvo respecto a la distinta repercusión social de las dos etapas de su obra, y advirtió, en lúcida introspección: "Por mucho que reniegue de mi primer modo, sobrecargado de micles románticas, debo reconocer, sin embargo, que traía aparejada la posición crítica, hecho universalmente difundido, de una

ante esta mujer fuerte que las igualaba y aún las sobrepasaba. Los dos libros de su segunda época fueron recibidos por la crítica con un silencio casi total, actitud que no será enmendada sino a medias, con motivo de la muerte teatral, pero verdadera, que Alfonsina se dio entre las olas de Mar del Plata. Hoy debemos coleccionar sin retaceos en el lugar de honor que le corresponde en la poesía argentina contemporánea.

La realidad y los papeles, Aguilar, Madrid, 1967.

★

Guillermo Ara

Dentro del círculo que contiene la ansiedad erótica, las torturas, la rebeldía, los impulsos de pánica inmersión en el mundo vivo, Alfonsina Storni llega a *Ocre*, donde la circunstancia queda localizada por la asfixia de la ciudad, como rechazo. Más que la posesión de un medio, lo que esta poesía transmite es la insatisfacción y la distancia al objeto deseado. Todo esto traduce una especie de juego pendular; la palabra oscila entre la hostilidad hacia el medio y la hostilidad del medio hacia ella. El tinte de fluctuación de inestabilidad moral se asocia a una correlati-

va necesidad de definirse, de adjudicarse una imagen que no la desmienta.

Esa imagen es una vibrante y dura perplejidad, algo contradictorio, plural, dionisiaco y ambiguo, por fuerza del medio acechante y agobiador y por su rechazo, siempre agresivo, de lo que se le impone como orden, sistema, respecto a las normas consagradas: "Me causa cierta risa mi pico fiero y torvo / que yo misma me creo para farsa y estorbo". En última instancia la condición del poeta es lo único que impone alguna claridad al destino y puede responder a las preguntas definitivas: "Me salté mi carne, gocé el goce más alto / oponer una frase de basalto / al genio oscuro que nos desintegra". El ardor con que Alfonsina cumplió ese destino, no de espaldas a la evolución escolar, sino sirviéndola con lo suyo más que sirviéndose de ellas, resulta una de las experiencias más notables de la poesía argentina moderna. Antes y contemporáneamente a las búsquedas inquietas del vanguardismo. Alfonsina entregó una tras otra, formas de equilibrio sin condescendencias. Ese fue el triunfo sobre la obsesiva discrepancia consigo misma y con el mundo."

Suma de Poesía Argentina (1938-1968), Primera Parte: Crítica, Ed. Guadalupe, Bs. As., 1970.

★

Susana Zanetti

El libro "Mundo de siete pozos" muestra una búsqueda intensa de la forma significativa que pueda expresar el drama del hombre contemporáneo, encerrado y disperso, parcelado, en el acre paisaje urbano del siglo XX. Seres y cosas aparecen como suma de miembros vaciados de armonía, a veces antitéticos, en cuyo fondo oscuro se agitan aguas y fuegos tenebrosos, o donde la muerte ha estampado su ineludible sello. Véase como ejemplo el poema que da título a la obra, ejemplo también del hombre como cifra del cosmos. El poeta explicita la percepción dura y rígida del mundo mediante insistencias en formas geométricas, rispadas, cortantes. Metralas, paredes infinitas, bloques o círculos sin centro estallan en un ámbito donde las "las palabras / de puntas nocivas / buscaban / un corazón no maduro". Prosaísmo, versos breves como tajos, materiales que dan cuenta de la violencia y el ritmo del mundo actual, junto a paisajes irreales. Recordemos la serie dedicada a la ciudad ("Motivos de ciudad") frente a los poemas con el motivo del mar —leit motiv en todas las obras de Alfonsina—, especialmente "En el fondo del mar".

El libro evidencia los múltiples tanteos para imprimir un rumbo cierto a la intención del poeta. Pero no lo consigue.

Más lograda en esta tesitura es su última obra, *Mascari-lla y trébol*, publicada el año de su muerte. Aquí se sienten los ecos de la tradición del conceptualismo y el barroco, recuperados en España al cumplirse el tricentenario de Góngora en 1927, cuya influencia se expresa en esta orilla del Plata a través de los poemas que por entonces escriben Leopoldo Marechal, Francisco Luis Bernárdez y Ricardo Molinari.

Alfonsina vuelve a los rit-

mos tradicionales, que ella denomina "antímetros", atendiendo a su tono y a la rima disonante.

Antología poética de A. S., Losada, Bs. As., 1979.

★

Horacio Armani

La poesía de Alfonsina presenta dos etapas: la primera es de origen puramente emotivo: el hombre, el amor, los sentimientos son los temas que elabora con tesitura firme y disconforme. En la segunda etapa, representada por sus dos últimos libros, surgen valores auténticamente renovadores. En *Mundo de siete pozos* cultiva una forma libre no utilizada antes en la Argentina: un verso breve, de extensión irregular, sin rima, que va extendiéndose de acuerdo con las pautas de su respiración interior, verso que en la poesía contemporánea fue utilizado por Ungaretti. Es probable que Alfonsina lo haya tomado como modelo, ya que conocía bien el idioma italiano por su origen y solía recitar poemas en esta lengua en reuniones de amigos. Con la forma poética citada moldeó una poesía de fuerte tono desolado, apto para manifestar su ácida visión del mundo contemporáneo; se podría decir que introduce en nuestra lírica la angustia existencial *avant la lettre*. La obra de Alfonsina Storni continúa siendo la más importante que ha producido el siglo en materia de poesía femenina en el país.

Antología esencial de poesía argentina (1900-1980), Ed. Aguilar, Bs. As., 1981.

★

Alfredo Veiravé

Toda la crítica y la misma autora han expresado su preferencia por la poesía contenida en este libro [*Ocre*] de 1925, en el cual debe apreciar el fruto de una madurez que puede advertirse a simple vista en el equilibrio de las formas, en el reflexivo y sereno remanso de una ternura que oscila entre la ironía y la sabiduría. Pero es siempre la vida de una mujer el centro de esa madurez, en la cual ingresan ahora el pensamiento y las luchas de las otras mujeres, frente al hombre considerado, con ironía o amargura "el amo del mundo"; juicio que volverá a señalar en su pieza teatral de 1927. En ese texto dramático iba a explicar con estas palabras un pensamiento que la obsesionaba con clarividencia y sinceridad genuinas: "Por ser hombre se cree un poco amo del mundo. La mujer puede ser a su lado el capricho, la distracción y hasta la locura. Pero nunca el otro ser de igual limpieza moral".

Alfonsina Storni CEAL, Bs. As., 1981.

★

Lea Fletcher

Los poemas de Alfonsina Storni son los primeros escritos por una poeta argentina que, al escribir de y sobre su propia sique, sus conflictos y contradicciones, profundizan "en cuestiones que van más lejos que la ideología de lo 'femenino' y de las convenciones de los sentimientos de las mujeres". Una mujer "de verdad" y una escritora "de verdad" explora la vida secreta de la mi-

tad de la humanidad: las mujeres.

La Nación, 23/X/1988.

★

Beatriz Sarlo

Alfonsina es un caso simétricamente opuesto [al de Norah Lange]. Ella no borra ni su sexualidad ni su sensualidad, sino que las convierte en centro temático de su poesía. Desde el punto de vista biográfico, no había forma de practicar, con éxito, un borramiento: Alfonsina llega a Buenos Aires, en 1912, a los veinte años, embarazada de un hijo, soltera y sola. Un año después publica sus primeras colaboraciones en *Caras y Caretas*; cuatro años más tarde aparece su primer libro, *La inquietud del rosal*, sobre el que, en 1938, ella dice: "es sencillamente abominable; cursi, mal medido a veces, de pésimo gusto con frecuencia". Todo es cierto; los poemas de ese libro y muchos de los que le siguen hasta *Mundo de siete pozos*, de 1934, son un resumen de la retórica tardorromántica, aprendida en lecturas escasas propias de una formación azarosa e insegura. Maestra de provincia, Alfonsina no puede, en estos primeros años, ser otra cosa que una *poetisa de mal gusto*. Esto le valió un éxito continuado, por una parte, y la desconfianza o el desprecio de la fracción renovadora, por la otra.

¿Por qué Alfonsina escribe de ese modo? Hay evidentes respuestas culturales que no son específicas de la condición femenina sino de los desfases entre las estéticas de vanguardia y una línea media de poesía de repercusión amplia. Alfonsina escribe como Nervo o Almafuerte, desde un punto de vista. De sus rimas podría decirse, con más razón aún, lo que Borges dice de las de Lugones. Y quizás por eso, precisamente, tiene un éxito considerable. Su poesía se lee con una facilidad y rapidez similares a las de la novela sentimental del mismo período; las recitadoras encuentran en Alfonsina las piezas de resistencia de sus repertorios; fácil de memorizar, clara y comprensible si se la compara con otras formas de la poesía contemporánea. Es cursi porque no sabe leer ni escribir de otro modo. Su retórica repetitiva, sus finales de gran efecto le conquistan el gran público y el público preferentemente femenino que todavía era clientela de poesía.

Como fenómeno socio-cultural Alfonsina es eso. No escribe así sólo porque es mujer, sino por su incultura respecto de las tendencias de la cultura letrada; por su 'mal' gusto, si se piensa en las modalidades del gusto que se imponían en la década de 1920. Su cursilería está inscripta y casi predestinada en sus años de formación y en el lugar que ocupa en el campo intelectual aun con el éxito.

Pero Alfonsina es algo más que esto tan fácilmente comprobable. En su poesía se invierten los roles sexuales tradicionales y se rompe con un registro de imágenes atribuidas a la mujer. Si, desde un punto de vista literario, no trae innovación formal, es innegable un nuevo repertorio temático que, en el espacio del Río de la Plata, comparte con Delmira Agustí-

ni. Con este repertorio, Alfonsina abre su lugar en la literatura. Su poesía será no sólo sentimental sino erótica; su relación con la figura masculina será no sólo de sumisión o de queja, sino de reivindicación de la diferencia; los lugares de la mujer, sus acciones y sus cualidades aparecen renovados en contra de las tendencias de la moral, la psicología de las pasiones y la retórica convencionales. "Yo soy como la loba", escribe Alfonsina en *La inquietud del rosal*, reivindicando su excepcionalidad e invitando a otras a colocarse en ese lugar que es solitario pero también independiente y único.

La mujer del poema se identifica por una serie de atributos, acciones y posesiones que tradicionalmente estaban ligados a la masculinidad. En ello reside su fuerza ideológica, cuya operación es precisamente la de la conquista de otros roles y poderes: independencia respecto del hombre en la producción de las condiciones materiales de vida; autoabastecimiento en el sostén de sí misma y del hijo; suficiencia en la defensa frente al mundo; afirmación de la intelectualidad; reivindicación de la violencia en defensa propia; autonomía en las relaciones sentimentales. Todos estos rasgos, pioneros para la época e indicadores de un estadio 'salvaje' de la liberación femenina, diseñan una imagen de mujer que, si bien recurre a la retórica del tardorromanticismo, lo hace para contradecir su ideología explícita. Trabaja, Alfonsina, con los recursos poéticos que conoce pero deformando sus contenidos ideológicos. [...]

Todo esto lo realiza Alfonsina. Su impulso es la refutación de la hipocresía y el doble discurso como forma de relación entre hombres y mujeres, en especial respecto de cuestiones morales básicas. Lo que no logra en la forma de su poesía; esto es, romper con las convenciones, incluso con aquellas más arraigadas respecto del momento de su escritura, lo alcanza en la

En esta costosa ruptura ideológica se emplean todas las fuerzas que invierte en su poesía, por lo menos hasta mediados de la década de 1930 y los cinco primeros libros.

Construye un lugar de enorme aceptación: Alfonsina, al no plegarse a una moral convencional, sobre la posibilidad social de diferentes identidades femeninas. Al mismo tiempo, al trabajar con una retórica fácil y conocida, hace posible que esa moral diferente sea leída por un público mucho más amplio que el de las innovaciones de la vanguardia, por un público que, en verdad, desborda los límites del campo intelectual. No practica una doble ruptura, formal e ideológica, sino una ruptura simple pero inmediatamente comunicable, ejemplar y exitosa.

Una modernidad periférica, Nueva Visión, Bs. As., 1989.

★

Gwen Kirkpatrick

Alfonsina Storni, tan a menudo vista aisladamente de cualquier tradición poética distinta de la que mezquinamente se define como femenina, hace entrar de manera explícita, en la poesía modernista y posmodernista, la cuestión del cuerpo; específicamente, el cuerpo de la mujer. En su inversión de la típica relación sujeto/objeto, la mujer vista de vuelta críticamente la contemplación voyeurista. Su poesía, cuando se lee en contraste con la de sus inmediatos predecesores, incorpora énfasis en el erotismo y en el detalle físico. Con su inconfundible postura femenina, su poesía desmantela y subvierte este discurso poético así como seguramente Vallejo rompe su sonoridad y lujuria. Si el cuerpo femenino puesto en el centro del escenario es el foco de muchas escenas modernistas, en el trabajo de Storni el que mira o lee cambia de posición para ocupar el centro, reordenando así todas las otras relaciones. Su poesía lleva a



Alfonsina Storni, hacia 1918.

elección y exposición de sus temas poéticos y en el sesgo abiertamente autobiográfico que no enmascara ni en sus comienzos. Si Baldomero Fernández Moreno va a escribir los poemas de amor conyugal legítimo y bueno, Alfonsina redacta los versos de la fisicalidad y la independencia moral y material.

una conclusión irónica e inevitable la visión tan aparente en el trabajo de Lugones y de Herrera y Reissig.

The Dissonant Legacy of Modernism, University of California press, Berkeley (L.A.), 1989 (trad. J.F.).

★

Medellín, ciudad poética

(MEDELLÍN, Colombia) Con el marco de una presencia de público completamente inusitada, se desarrolló aquí, entre el 23 y el 29 de abril, el Segundo Festival de Poesía de Medellín. Respondiendo a la convocatoria de los organizadores, la revista *Prometeo* y el Colegio de Altos Estudios de Quirama, los jóvenes de la ciudad crearon un fenómeno que desconcierta muchas ideas dadas sobre lo que la poesía es y puede ser en la sociedad contemporánea. De hecho, funcionó aquí como afirmación de la vida y de la paz, dos palabras un tanto gastadas que recobraron sentido en una ciudad crónicamente aterrada por la violencia.

por Daniel Samoilovich

Cuando Fernando Rendón, director de la revista *Prometeo* y por lo tanto uno de los responsables principales del encuentro, quiso entrar a la sala de la Cámara de Comercio de Medellín, unos veinte minutos antes del comienzo de uno de los actos del Festival, encontré una doble barrera: por un lado, unas mil personas que esperaban en las escalinatas a que algún golpe de suerte les permitiera entrar; por el otro, la reja de ingreso al edificio cerrada y la firme actitud de la vigilancia: colmada el salón, con capacidad para mil quinientos espectadores, no podía entrar una sola persona más. Desconcertado, Rendón miró para atrás, a toda esa gente y la que seguía llegando, más el grupo de poetas que llegábamos con él para leer en el acto. No tardó mucho en encontrar la solución: se improvisaría un segundo acto en la calle. Buscamos una escalinata apenas retirada de la vereda, donde escasamente nos librábamos del ruido infernal de la avenida, una de las principales de esa ciudad de más de dos millones de habitantes. Después, mientras pasaban allí nomás los colectivos pintorescamente cromados y fileteados de arriba a abajo, y ciertamente tan ruidosos como decorados, empecé la competencia entre el estrépito y las voces de los que leíamos. Personalmente, estuve a punto de renunciar: ¿cómo demonios iba a leer a los gritos mis poemas llenos de pájaros del sur argentino y divagaciones filosóficas? Las ganas de escuchar, sin embargo, superaron las dificultades: fue una hora larga de lectura y audición, íntimas como la poesía puede serlo a veces, de uno a uno entre la multitud, y el *hit* de la noche fue la santanderina Luz Helena Cordero, una figurita frágil leyendo con un hilo de voz alzado más allá de lo posible sus poemas brevísimos, desolados.

“Más allá de lo posible” bien podría haber sido la divisa de todo el Festival. De los diez o doce actos que lo conformaron a lo largo de siete días de abril, más de la mitad de ellos —incluyendo la apertura en el Teatro Metropolitano, los actos en el Paranimio de la Universidad de Antioquia y en el Teatro Camilo Torres de la Universidad Nacional— tuvieron un público superior a las dos mil qui-

nientas personas. Un capítulo aparte es la maratón celebrada el ventoso domingo 26 en el anfiteatro al aire libre del Cerro Nutibara, desde donde se ven las montañas donde se que se estrelló el avión de Gardel: sus tres mil asistentes estuvieron casi completamente ocupados todo el día, por lo que un cálculo aproximado dice que deben haber pasado por allí no menos de siete mil personas. Los poetas extranjeros —entre otros, el peruano Antonio Cisneros (de quien se reproducen poemas en otra parte de esta edición), los cubanos Víctor

lugar en los anaqueles no creí que pudiera suceder”. Hubo incluso un multitudinario recital en una de las barriadas marginales, una de esas en que los padres han visto a sus hijos de quince años contratados como sicarios de los “narcos” para sus asesinatos.

Desde luego, no se trató sólo de milagrosas multitudes, de un fenómeno que se pueda agotar midiéndolo en números. Hubo muchas cosas, antes y entre estos actos exitosos. Antes, estubo la minuciosa organización y el enorme trabajo de la gente de la revista *Prometeo*, los poetas Angela García, Fernando Rendón y Gabriel Jaime Franco, entre otros, más Nora Castrillón, del Colegio Quirama, para ganar el apoyo de la Alcaldía, la Cámara de Comercio, la Universidad de Antioquia y decenas de patrocinadores más que hicieron posible la financiación del festival. *Prometeo*, una interesante revista poética de formato libro y unas cien páginas que lleva 26 números publicados, se había medido ya con las dificultades de organización de un festival, cuando montó, en un solo día de abril del año pasado en el Cerro

vistas con los poetas, fragmentos de los recitales, conversaciones con el público, material con el que esperan producir un video de unos 90 minutos que refleje tanto el impacto del encuentro como algo del intercambio de ideas, el debate de poéticas y los proyectos que se fraguaron en él.

Un espacio para el debate y los proyectos fue el coloquio que tuvo lugar en el Colegio Quirama al mediodía del Festival. El Colegio es una institución independiente que nació hace unos años en la ciudad para promover la reflexión sobre la integración latinoamericana; uno de sus objetivos es la formación de grupos interdisciplinarios de pensadores, artistas y científicos. La ubicación del Colegio, a unos treinta kilómetros de Medellín, en un antiguo casco de estancia entre las verdes montañas de la Cordillera Central, es sencillamente paradisíaca; en ese marco, se debatieron las posibilidades de encarar iniciativas que quiebren el agudo aislamiento en que se desenvuelven en los últimos años la poesía de los diversos países latinoamericanos: desde un banco de datos de publicaciones y poetas, hasta una red no centrali-

rio de Poesía. Se trata de la posibilidad de que la ya mencionada *Prometeo* y una excelente revista bogotana dirigida por Rafael del Castillo y Nubia Estela Cubillos, *Ulrika*, aúnen esfuerzos para publicar una edición colombiana de *Diario de Poesía*. Se trataría de una publicación independiente, dirigida por el poeta Juan Manuel Roca, animador del suplemento cultural del periódico *El Espectador* (ver recuadro), que, con las facilidades que da la edición por computadora, tomaría de este *Diario de Poesía* los artículos y poemas que su Consejo de Dirección estimara útiles para la edición colombiana, integrándolos al material de producción local. De más está decir que, de concretarse, la edición colombiana de *Diario de Poesía* sería también una fuente de material para esta publicación, y daría a ambas una ambiciosa proyección. La cosa está aún en un estado de proyecto, que podrá avanzar cuando se celebre en agosto en Bogotá el Primer Encuentro de Poetas Hispanoamericanos de Fin de Siglo, al cual el *Diario...* está invitado.

Volviendo a Medellín: la repercusión de su festival de abril puede cifrarse no sólo en la disposición a escuchar mostrada por los jóvenes de la ciudad en cada recital sino también en la presencia de esas virtudes cardinales que son la curiosidad y la atención, puestas en juego permanentemente ante cada oportunidad de diálogo con y entre los poetas. Sin la menor exageración, ateniéndose simplemente a este fervor, uno puede concluir que aquí la poesía formó parte de una sed de vivir, como Artaud hubiera querido. Esto, que en la formulación de Artaud —dar a la poesía la fuerza del hambre— parecía ya imposible, aquí fue posible. La historia reciente de violencia de Colombia y en especial de Medellín no eran ajenas a esta urgencia. En su discurso de inauguración del Festival, Fernando Rendón definía así el propósito de los organizadores: “*Promover el imposible, extraer la voz tapada por el miedo, activar la circulación de un nuevo aire, elegir —de los idiomas— el de la poesía para comprendernos en el sentido de abarcarnos*”. Lo sucedido en Medellín lleva a cuestionar la antinomia que plantea la relación entre poesía y política en términos o bien de subordinación de la poesía a una lógica política o bien de desconexión e independencia absolutas: aquí la poesía fue en un sentido poesía pura, abierta a sus propias definiciones, las que la sensibilidad y las preocupaciones de cada poeta quisiera o pudiera darle; y, justamente por serlo, fue afirmación de la pluralidad, de las dimensiones posibles de lo humano. Fue poesía política, en el sentido etimológico de *polis* como ciudad: fue un modo de afirmación vital de una ciudad que merece ser famosa por su interés poético, más que por la violencia con que ha sido castigada.

¿Por qué sí?

Desde hace siete años, el poeta Juan Manuel Roca coordina la *Página de Poesía* del periódico *El Espectador*, el de mayor circulación de Colombia, “página” que muy a menudo avanza sobre todo el suplemento. ¿Es posible un espacio así en un periódico masivo? Roca explica porqué sí.

Por Juan Manuel Roca

La mayoría de los periódicos en Colombia, durante años han hecho coro a la sandez pragmática de la inutilidad de la poesía, cerrándole sus puertas. Por eso, cuando un día del año 85, Marisol Cano y Guillermo González Uribe me soplaron al oído la idea de mantener la llama viva de la poesía en el *Magazín Dominical* de *El Espectador*, como los antiguos mantenían con dificultad el fuego de la tribu, se abrió una parcela para poetas y lectores de poesía. Así apareció la primera *Página de Poesía* que me asignaron como coordinador, hace siete años. Siete años en la vida de un país como Colombia, este país en donde ocurren tantas cosas y no ocurre nada sin embargo, son muchas hojas de calendarios que caen deshojando el árbol del tiempo. Y la poesía, siempre ligada al transcurrir de estos días, ha sido fiel compañera de los domingos de un país que oscila entre la siesta y la fiesta de los sentidos, sin ningún escamoteo de la realidad.

Una realidad casi siempre dura, en un mundo duro, en un país más duro aún con una nueva geografía que señala tres océanos: el Atlántico, el Pacífico, y un nuevo mar de sangre en selvas y

ciudades, en el que de ninguna manera se ahoga la utopía, el imposible poético.

La poesía hermana y emparenta las voces de Babel. De ahí que en el *Magazín* hayan aparecido en estos siete años, poetas africanos, o japoneses, al lado de poetas brasileros, chilenos, italianos, franceses, colombianos, en una amplia baraja de espejos. El eclecticismo en poesía, resulta muchas veces saludable, si ello fuera eclecticismo. Al principio muchos se mostraron sorprendidos, y con el talante propio del intelectual colombiano, asumían una pose de deidad ofendida.

¿Cómo es posible, decía, que se publique un domingo a Borges o a Ritsos, para luego pasar a publicar jóvenes que hacen sus primeras armas con la palabra poética? Y como todo lo que huele a dogma huele a agua estancada, siempre me ha quedado la sospecha de que el intelectual colombiano casi siempre se avestruza, guarda cabeza ante las cosas nuevas que tienen ocurrencia. Ahora, hasta los medios cerrados a la poesía y luego del II Festival Internacional en Medellín resultan enterándose de algo resabido: el interés por el hecho poético.

Ese interés por el hecho poético ahora se manifiesta de diversas maneras.

¿Sin hacer sociologismos, no resulta sintomático el hecho de que en una ciudad pragmática y fabril, que ha sufrido como pocas la violencia irracional, la gente busque, como acaba de ocurrir, en marejadas de miles de personas, la palabra poética durante ocho días seguidos? Algo que debería poner a pensar a los políticos, ya que sin prebendas ni clientelismos, como una forma de resistencia espiritual, la capital antioqueña reunió tanta gente que hubo de multiplicarse la programación para hacer recitales paralelos: uno en el teatro asignado, y otro distinto para la gente que se quedaba en la calle, ante el lleno total del auditorio.

De esa pasión, *Página de Poesía* sirve de escuadra, de tarjeta de visita en sus primeros 7 años, crítica edad de la razón impura.

Rodríguez Núñez y Antonio Conte, el mexicano Adolfo Castañón —no salíamos de nuestro asombro. Conte lo dijo bien en un breve mensaje que en nombre de todos leyó en el cierre del Festival: “Nunca había vivido algo así. Quizás haya pasado alguna vez, hace más de veinte siglos, cuando los griegos se reunían a escuchar a sus poetas, pero en un mundo en el que la poesía tiene cada vez menos

Nutibara, el Primer Festival de Poesía en Medellín. Se trató de un encuentro de 13 poetas colombianos, complementado con una exhibición de videos, teatro y danza sobre textos poéticos. De ese festival quedó como saldo un video de 20 minutos del cineasta y poeta Víctor Gaviria, que este año encara un trabajo de aún mayor envergadura: Gaviria y su equipo grabaron horas y horas de entre-

zada de información poética por fax.

Buena parte de las iniciativas y las discusiones, por supuesto, surgieron al margen de los eventos “oficiales”, una, fraguada en parte en las amables noches de Medellín y terminada de dibujar en Bogotá a la luz de las velas, impuesta no por un súbito romanticismo sino por el racinamiento eléctrico, involucra particularmente a *Dia-*

Yves Bonnefoy: Cuatro respuestas

Yves Bonnefoy nació en Tours, en 1923. Luego de haber estudiado matemática y filosofía se radicó en París, donde trabajó sobre la historia de las formas y de los momentos de la poética. Desde 1981 Bonnefoy es profesor en el Collège de France. Autor de numerosos volúmenes de poesía y ensayo, tradujo las principales obras de Shakespeare al francés, así como una antología de W. B. Yeats.

La exposición que sigue responde a un cuestionario que, en 1989, le fuera presentado por la revista *Débat*; los poemas que, en traducción de Arturo Carrera, acompañan las respuestas, provienen del último libro de Bonnefoy, *Comienzo y fin de la nieve* (París, 1991).

Traducción de Jorge Fondebrider

La poesía, en tanto tal, ya no tiene la presencia social y la difusión pública que todavía tenía en Francia, por ejemplo, inmediatamente después de la guerra.

Quizás Baudelaire y Rimbaud encuentran en el libro de bolsillo un público que nunca antes habían alcanzado. Quizás René Char sea un éxito en la colección de la *Pléiade*. Pero la poesía viva de hoy parece ausente en la cultura viva de hoy, o sólo parece tener una presencia clandestina, una influencia marginal.

¿Está usted de acuerdo con esta comprobación? Si es así:

—¿Cómo entiende las causas profundas del fenómeno? ¿Qué piensa de la interpretación, según la cual esto podría deberse a la borradura de las fronteras entre la prosa y la poesía, que no puede vivir sin un ritmo y una melodía que marquen su especificidad?

—¿Le parece que este eclipse —si es que existe— es momentáneo u obedece a una transformación profunda y duradera del dominio literario?

—¿Estaría de acuerdo en ver en esta situación el signo de una ruptura en la tradición y en la sociedad?

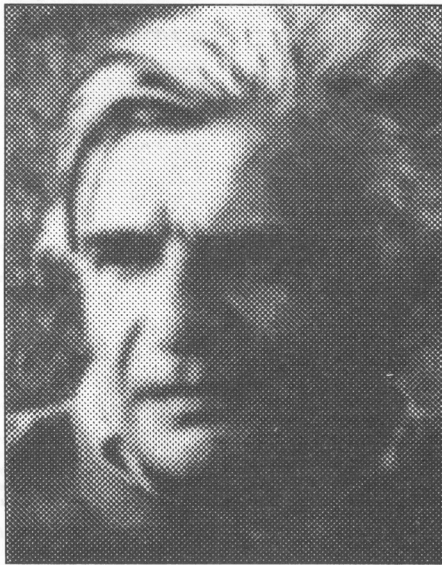
1 Una de las razones por las cuales hoy se considera poco a la poesía radica en que cierto tipo de ensoñación (la que por pereza de pensar —o de vivir— se complace en las palabras que no se entienden bien, en las evocaciones que sólo se perciben en la superficie) cambió de objeto en la sociedad contemporánea. Antaño la sociedad se apega a los poemas. Bellas palabras, sobre todo adjetivos bellos, le bastaban entonces para sus ideas superficiales sin ambición ni espíritu de continuidad. Desde el fin de la guerra, y siempre a causa de la mayor vulgarización científica o filosófica, la poesía va a textos que agitan el pensamiento ya no a través de imágenes, sino de conceptos: de fórmulas impactantes del tipo "Dios ha muerto" o "el inconsciente está estructurado como un lenguaje", permitiéndole una vez más aplazar la comprensión —vale decir, no arriesgarse—, creyendo comprender.

Y esto significa que una de las diferencias entre nuestra

época y las precedentes consiste en un cambio de la sensibilidad. Un gusto por el acercamiento abstracto a los fenómenos, incluso a los seres, le ganó de mano a las sensibilidades

amigos sabemos que había todavía bastante fuerza para que la poesía haya podido sobrevivir e incluso, quizás, ser más robusta, tener mayor verdad en la selección natural.

2 Más grave todavía es otro mal que, en este caso, se declara en el lugar mismo en que se origina la poesía, que debería acceder sin obstáculos a su cualidad específica. Este origen es la opinión que cada uno de nosotros puede tener de sí como presencia en un mundo dotado de sentido, es el deseo de asumir y de profundizar —o cambiar— ese sentido, es el esfuerzo por el cual lo repetimos cuando lo que del mundo es pura materia vuelve a caer con todo su peso —como en las guerras— sobre lo que la humanidad, con la ayuda de las palabras, ha intentado establecer.



Yves Bonnefoy

más sensuales, simplificándolas, haciéndolas más elementales y más brutales, lo que las mantiene sin llegar a las situaciones de palabra, y también maltrata y asfixia ese imaginario del sentimiento que acordaba tanto valor a las cosas de la naturaleza en la poesía romántica, pero también en la simbolista, e incluso en la surrealista (pienso en los poemas de Paul Eluard). La verdadera poesía conserva demasiada memoria del agua que corre entre las piedras o de la alegría que sentimos siguiendo sus orillas para retener una mirada a la que, en adelante, sólo le gusta perderse en ese nuevo azul de las lejanías, el concepto cuando es más vasto que lo que en él puede penetrar el lector.

Pero esta pérdida de, aproximadamente, los tres cuartos de su audiencia tradicional no tiene, en sí misma, gran importancia, porque la poesía no es, y no tiene que ser, la ocasión para las ensoñaciones vagas. Y allí donde estaban Baudelaire, Mallarmé o Breton, y sus pocos

La poesía es la búsqueda, o al menos el reclamo, de esa forma del lugar terrestre en el seno del cual el ser que habla y sus interlocutores podrían encontrar su suficiencia, y entonces ayudarse y no combatirse. La poesía construye —o al menos evoca— esa "estada" que sería nuestro único ser, nosotros que sólo tenemos bajo nuestros pasos materia; y que, en todo caso, sería nuestra única oportunidad de sobrevivir.

Pero la sociedad contemporánea está en trance de dejar de ser un conjunto de individuos a los que, en este horizonte de una tierra, se pueda llamar auténticos sujetos responsables de sus acciones, de sus decisiones. Vemos a la sociedad convertirse en el campo de la producción y del consumo de objetos que nos emplean al paso como simplemente el medio que encontraron para existir, para abundar y sobreabundar; que hacen de nosotros su medio conductor, en suma, un espacio donde sólo hay significaciones discontinuas y sin origen

definible, una seudociudad en la agitación de la cual sólo aparecemos —en primer lugar, ante nosotros mismos— de manera parcial, y para satisfacciones también parciales e incompletas; en otras palabras, materiales. Ese lugar tiene sus espejismos que hablan al intelecto; ofrece diversiones pero corrompe la experiencia de lo absoluto; quiero decir, ese sueño con relación a uno mismo y a los otros, pero sin el cual la existencia no tiene sentido, ni la sociedad porvenir. Y esa carencia, hasta ayer todavía desconocida, aleja a tantas mentes de la poesía, ya no sólo en el lugar donde se llevan a cabo las lecturas epidérmicas y los entusiasmos y los rechazos de corto alcance, sino en el punto mismo en el que el poeta nace a su diferencia, a su seriedad y en el que, amenazado menos profundamente, podría con comodidad afirmarse.

¿Qué es lo que les pasa a muchos, a quiénes las palabras los siguen atrayendo por otra cosa que los discursos de la ciencia o la "lengua de reportaje"? Atentos a esos signos y a esas señales de las que ya no son los emisores, ven que algunos signos y señales se dejan captar, con riesgo de modificarse, de cargarse de significaciones nuevas, cuando ellos mismos se dedican a una escritura que acepta ser sólo una estructura verbal sin vocación de fundar un lugar, de abrir un tiempo en la relación con lo ajeno, de meditar un destino. Esta clausura de su palabra es la fuerza de atracción que desvía hacia ellos los significantes sin vínculos con el gran espacio moderno, y se sirven de ella para así dotarse de un campo verbal que parece inmenso, que podría creerse el mundo, pero renunciando, a veces inconscientemente, a todo lo que en la vida verdaderamente vivida es, de entrada, más que el signo —digamos, el reflejo del sol sobre el agua o la brasa que va a extinguirse—; dejando de escuchar, dejando de comprender lo que en toda cosa viviente enseña cómo hacer absoluto lo que ésta tiene de parcial, de efímero. En sus palabras sólo subsiste lo disperso, lo que va a necesitar sus muertes para poder ser ligado; de lo cual se llega a que el lector espera la muerte del autor para volver a encontrar aquello de lo cual ha sido tan privado: la realidad en ese texto. Pero, ¿qué es esa muerte con la que acabamos de tropezar? Un hecho simple, percibido desde afuera, opaco a pesar de todas las confesiones, anónimo a pesar de todas las digresiones de lo imaginario, de ningún modo la experiencia que, de ser vuelta a compartir, habría devuelto al lector su lugar en el universo. De ningún modo la vía de la poesía.

Esta situación es, entonces, peligrosa, tanto para la sociedad como para la creación poética. Y lo es tanto más porque ese objeto producido y vendido que lanza por todas partes sus trampas sabe imitar muy bien —esa es una de las distracciones que propone— las aspiraciones y los sueños del deseo de ser, de amar, de considerarse

una causa libre, decidiendo por sí misma el sentido del mundo. Estas falsificaciones están en todas partes, son lo que no cesa de llamarse literatura, cuando sin embargo, en lo sucesivo, sólo se trata de ahogar la exigencia que finge expresar: millones de novelas para nada, confesiones estereotipadas, un comercio que lleva la alienación a su colmo. Todo esto explica por qué hoy en día las sociedades preindustriales son las que mejor resisten la despoietización, pero antes de caer tanto más masivamente bajo las garras de la televisión, por ejemplo.

Y puede que sólo haya porvenir para la poesía en la penuria que provoque alguna catástrofe, y ésta sólo sería el desenlace que teminaría por encontrar la irreprimible necesidad que tenga del ser. La máquina rota, oxidada, la pantalla apagada, el pasto eterno que vuelve a crecer, quizás, en los escombros del signo publicitario; y en algún lugar, a lo lejos, allí donde sobrevivieron los seres, la tonada de la flauta, es decir un poco de esperanza.

A menos que la escalada de amenazas ecológicas atraiga antes del día del desastre la atención sobre la poesía, porque hay más de una analogía entre una naturaleza que muere con todos sus eslabones quebrados en la gran cadena de los seres y esta palabra que nunca tuvo otro propósito que hacer de las frases una totalidad significativa, para una tierra habitable. Vivir "poéticamente" en la tierra supone, primero, que la tierra viva. Los mitos de la edad de oro —de hecho, todos los mitos— y las ensoñaciones pastorales presentan el testimonio de esta solidaridad instintiva de la poesía y de la naturaleza. Pero esta identidad jugó durante mucho tiempo en el otro sentido: con asombro los poetas se preguntaron cómo es que la sociedad, la relación de los seres entre sí, no quieran banarse en la transparencia del mundo. El oro era el sol entre los árboles, el polvo en el camino, la sociedad sólo parecía el espejo que debía seguir siendo fiel. Después de lo cual la edad de hierro, luego la de cenizas sucedieron al tiempo de Saturno, y vamos quizás a comprender que la sociedad, al menos hoy en día, es causa del mundo y puede decidir que siga habiendo o no un poco de vida sobre este globo que asolaron nuestra desmesura y nuestra locura.

3 Pero de la gravedad misma de estas amenazas se deriva otra consecuencia, que apenas tiene a ayudar para la recuperación de la poesía.

La poesía floreció porque sus lectores se preocupaban por el mundo, por la relación de la persona y del mundo, y este pensamiento del Universo y del sentido ya había cobrado forma de religiones, de filosofías. La poesía podía apoyarse en esas certidumbres del grupo, lo que, por una parte, le daban fuerzas y, por otra, simplificaban sus tareas. Esta última era llamar a las consciencias particulares a la verdad ya explicitada y (Sigue en pag. 26)

(Viene de pág. 25)

profundizada. Y con gusto se la escuchaba, porque lo esencial ya había sido meditado, pero también porque la aproximación a lo esencial seguía siendo ardua. La poesía era la propedéutica que sabía muy necesaria el sistema educativo de, por ejemplo, la Antigüedad.

¡En cambio hoy...! No es la falta de atención en los poemas lo que va a inquietar a los que, juntamente, preservaron en sí mismos el pensamiento de la presencia y del sentido, sino el derrumbe, en el entorno, de ese mundo que tenía sentido; y no querían dar prioridad a escribir poesía sino a los trabajos en el seno mismo del Universo en peligro. ¡Es tan rápida la propagación de las depredaciones! La tierra puede dejar de ser habitable en menos tiempo del que le fue necesario para que el *dolce stil nuovo* tomara forma y resultara el gran poema de Dante. ¿Podemos, entonces, permitirnos hoy en día el proceso de aglomeración de palabras? No censuraré a los que velan por los bosques o por los mares todavía incontaminados que, por falta de tiempo, dejen que el poema termine.

¡Qué paradoja! La poesía va a terminar por sentir vergüenza de, simplemente, existir e incluso por las razones que la vuelven necesaria.

4 Releo su cuestionario. Plantean la cuestión de los ritmos, de la melodía —digamos también de la armonía, de los rumores de orquesta— que distinguan hasta ayer la poesía de la prosa. Por ciento ese desmoronamiento de los aspectos musicales del texto de la poesía —que toma a veces la forma de un verdadero rechazo en el que se incribe la violencia del duelo que no puede hacerse— también es causa de la pérdida del favor del público; muchos lectores nostálgicos de la experiencia de lo Uno sienten ya no poder percibir en las palabras esa vía que llevaba a la poesía. Pero si nuestro deseo extraña así a la "música sabia", es por el gran cambio que traté de explicar; no vamos a volver a encontrar la música por decisiones teóricas que sólo nos llevarían a una nueva época del caramillo.

¿Dónde yace la música que necesita la palabra? En las profundidades del inconsciente, al que nuestro siglo de pobres deseos obligó a retraerse en su verdad incomprensible, a volver a cerrarse, a desasirse de su proposición de símbolos para sólo emitir fantasías. Toda la luz que la vida conserva potencialmente aparecía, llenaba tierra y cielo, simplemente con el ritmo de una canción popular cuando las palabras del deseo y de la esperanza podían dar ahí nacimiento a los impulsos y a las caídas, a las vibraciones, a los nuevos comienzos misteriosos de la invención melódica. Es lo que Yeats reconoció al oír, ¡con cuánta emoción!, tararear a la vieja campesina la canción perdida, considerada perdida, "Down by the salley gardens". Y ese día, gracias a él, la poesía "retomó su sentido" de manera más verdadera que cuando Mallarmé erigió, de manera soberbia pero en vano, su palabra "operada" del sueño contra el canto de Wagner.

Yves Bonnefoy - Traducción de Arturo Carrera

La gran nevada

EL TODO, LA NADA

I

*Es la última nieve de la temporada,
La nieve de primavera, la más hábil
Para volver a hilvanar las desgarraduras del bosque muerto
Antes de que se lo lleven y después lo quemem.*

*Es la primera nieve de tu vida
Puesto que, ayer, no había aún sino manchas
De color, placeres breves, temores, penas
Inconsistentes, por culpa de la palabra.*

*Y presiento que en tus ojos que alerta la sorpresa,
La alegría toma ventaja sobre el miedo
Con un gran salto diáfano: ese grito, esa risa
Que amo, y que me parece meditable.*

*Porque estamos muy próximos, y el niño
Es el progenitor de quien lo ha tomado
Una mañana en sus manos de adulto y lo ha alzado
Con el consentimiento de la luz.*

II

*Sí, para oír, sí, para hacer mía
Esa fuente, el grito de alegría, que borbotante
Surge de entre las piedras de la vida
Temprano, y tan fuerte, luego cede y se ciega...*

*Pero escribir no es tener, no es ser,
Porque el estremecimiento de la dicha no es allí
Más que una sombra, acaso la más diáfana,
En palabras que todavía se acuerdan*

*De tanto en tanto de cosas que el tiempo
Ha trabajado duramente con sus garras,
—Y no puedo hacer más que decirte
Lo que no soy, salvo en deseo.*

*Una manera de tomar, que sería
De cesar de ser en sí en el acto de tomar,
Una manera de decir, que haría
Que uno no estuviera más solo en el lenguaje.*

III

*Sea para tí la gran nevada el todo, la nada,
Niño de los primeros pasos titubeantes en la hierba,
Con los ojos aún colmados del origen,
Con las manos no agarrándose más que de la luz.*

*Sean para tí esas ramas que hacen escintilar la palabra
Que has de oír aún sin comprender cuál es
El sentido de su recorte en el cielo, pues de otro modo
No nombrarías más que al precio de perder.*

*Te bastan los dos valores, uno brillante,
El de la colina en la escotadura de los árboles,
Abeja de la vida, cuando se consume
En tu sueño del mundo ese mundo mismo.*

*Y que el agua que corre por el prado
Te muestre que la alegría puede sobrevivir al sueño
Cuando la brisa venida de no se sabe dónde ahora disperse
Las flores del almendro, la otra nieve.*

LE TOUT, LE RIEN:

I. C'est la dernière neige de la saison/ La neige de printemps, la plus habile/ A recouler les déchirures du bois mort/ Avant qu'on ne l'emporte puis le brûle./ C'est la première neige de la vie/ Puisque, hier, on s'était encore que des taches/ De couleur, plaisirs brefs, craintes, chagrins/ Inconsistentes, faute de la parole./ Et je vois que la joie prend sur la peur/ Dans tes yeux que dessille la surprise/ Une avance, d'un grand bond clair : ce cri, ce rire/ Que j'aime, et que je trouve méditable./ Car nous sommes bien proches, et l'enfant/ Est le progéniteur de qui l'a pris/ Un matin dans ses mains d'adulte et soulevé/ Dans le consentement de la lumière.

II. Oui, à entendre, oui, à faire mienne/ Cette source, le cri de joie, qui bouillonnante/ Surgit d'entre les pierres de la vie/ Tôt, et si fort, puis faiblit et s'aveugle./ Mais écrire n'est pas avoir, ce n'est pas être./ Car le tressaillement de la joie n'est/ Qu'une ombre, serait-elle la plus claire./ Dans des mots qui encore se souviennent/ De tant et tant de choses que le temps/ A durement labourées de ses griffes./ —Et je ne puis donc faire que te dire/ Ce que je ne suis pas, sauf en désir./ —Une façon de prendre, qui serait/ De cesser d'être soi dans l'acte de prendre./ Une façon de dire, qui ferait/ Qu'on ne serait plus seul dans le langage.

III. Te soit la grande neige le tout, le rien, / Enfant des premiers pas titubants dans l'herbe/ Les yeux encore pleins de l'origine/ Les mains ne s'agrippant qu'à la lumière./ Te soient ces branches qui scintillent la parole/ Que tu dois écouter mais sans comprendre/ Le sens de leur découpe sur le ciel./ Sinon tu ne dénommerais qu'au prix de perdre./ Te suffisent les deux valeurs, l'une brillante/ De la colline dans l'échancrure des arbres/ Abeille de la vie, quand

se tarira/ Dans ton rêve du monde ce monde même./ Et que l'eau qui raiselle dans le pré/ Te montre que la joie peut survivre au rêve/ Quand la brise d'on ne sait où venue déjà disperse/ Les fleurs de l'amandier, portant l'autre neige.

VIRGEN DE LA MISERICORDIA

*Todo, ahora,
Al abrigo
Bajo tu manto leve,
Nada más que bruma y bordados,
Señora de la misericordia de la nieve.*

*Contra tu cuerpo
Duermen, desnudos,
Los seres y las cosas, y tus dedos
Velan con su claridad esos párpados cerrados.*

LE VIERGE DE MISERICORDE: Tout, maintenant./ Bien au chaud/ Sous ton manteau léger/ Presque rien que de brume et de broderie./ Madone de miséricorde de la neige./ Contre ton corps/ Dorman, nus/ Les êtres et les choses, et tes doigts/ Voilent de leur clarté ces paupières closes.

EL JARDIN

*Nieva.
Bajo los copos la puerta
Abre por fin al jardín
Aún más que el mundo.*

*Avanzo. Pero se engancha
Mi chal al hierro
Oxidado, y se desgarrará
En mi la tela del sueño.*

LE JARDIN: Il neige./ Sous les flocons la porte/ Ouvre enfin au jardin/ De plus que le monde./ J'avance. Mais se prend/ Mon écharpe à du fer/ Rouillé, et se déchire/ En moi l'étoffe du songe.

EL ATAVIO

*Nieva. Alma, ¿qué anhelas
Por no haber tenido nacimiento eterno?
Mira, tienes allí
Para la muerte un vestido de fiesta.*

*Un atavio como en la adolescencia,
De esos que tomamos con manos cuidadas
Porque su tela es transparente y perdura cerca
De los dedos que la despliegan en la luz,
Sabemos que es frágil como el amor.*

*Pero hay corolas y hojas bordadas allí,
Y ahora una música se deja oír
En la sala vecina, iluminada.
Un ardor misterioso te toma la mano.*

Y vas, con el corazón agitado, hacia la gran nevada.

LA PARURE: Il neige. Âme, que voulais-tu/ Que tu n'aies eu de naissance éternelle/ Vois, tu as là/ Pour la mort même une robe de fête./ Une parure comme à l'adolescence/ De celles que l'on prend à mains soucieuses/ Car l'étoffe en est transparente et reste près/ Des doigts qui la déploient dans la lumière./ On sait qu'elle est fragile comme l'amour./ Mais des corolles, des feuilles y sont brodées./ Et déjà la musique se fait entendre/ Dans la salle voisine, illuminée./ Un ardeur mystérieuse te prend la main./ Tu vas, le cœur battant, dans la grande neige.

LAS MANZANAS

*¿Y qué pensar
De esas manzanas amarillas?
Ayer, asombraban, de esperar así, desnudas
Después de la caída de las hojas,*

*Hoy fascinan
De cómo sus hombros
Están, modestamente, subrayados
Por un ribete de nieve.*

LES POMMES: Et que faut-il penser/ De ces pommes jaunes? Hier, elles étonnaient, d'attendre ainsi, nues/ Après la chute des feuilles./ Aujourd'hui elles charment/ Tant leurs épaules/ Sont, modestement, soulignées/ D'un ourlet de neige.

Algunas notas sobre el ambiente

En el presente la noción de ambiente aplicada a la poesía se ve sujeta a cierto desprestigio, ya que en nuestro tiempo se tiende a reemplazar la reflexión por el espectáculo. Se reduce así el ambiente de la poesía a la condición de precario tinglado por el que desfilan unas pocas ideas y, sobre todo, mucha vanidad.

por Jorge Fondebriber

Según una de las acepciones que presenta el diccionario, la palabra "ambiente" designa el conjunto de "circunstancias, condiciones e ideas que concurren en determinado lugar y tiempo". Toda actividad en la que intervengan varios individuos conforma un ambiente. Como no puede ser de otra manera, resulta forzoso que el ambiente incida de algún modo —y, por ahora, no hay criterio de valor en esta afirmación— sobre las actividades que se realizan en él.

La poesía, en tanto tarea que, en el momento de su escritura o de su lectura, se lleva a cabo en la soledad, no conforma un ambiente. Pero las personas que participan en las actividades públicas que giran alrededor de la poesía —talleres, mesas redondas, congresos, revistas, reuniones, etc.—, integran un ambiente, que podría denominarse el "ambiente de la poesía". En primera instancia, ese ambiente es —al menos en la teoría— el lugar donde se confrontan las ideas desarrolladas en los poemas, el lugar en donde los distintos modos de concebir la poesía se oponen entre sí. Es de suponer que la exposición pública de ideas referidas a la poesía incida más tarde de alguna manera en los poemas mismos.

En el presente la noción de ambiente aplicada a la poesía se ve sujeta a cierto desprestigio, ya que en nuestro tiempo se tiende a reemplazar la reflexión por el espectáculo. Se reduce así el ambiente de la poesía a la condición de precario tinglado por el que desfilan unas pocas ideas y, sobre todo, mucha vanidad. En ese escenario, como en la mayoría de los escenarios que la sociedad actual dispone, triunfa el gesto por encima del pensamiento. La disputa se resuelve en obtener alguna preeminencia en el favor de los hipotéticos lectores. Vista de lejos, la competencia es del todo desproporcionada en relación con el premio que obtienen los que se sienten ganadores. Sin embargo, quienes compiten se empeñan en asignar propiedades fabulosas a la página impresa. A los circunstanciales triunfadores no debería escapárseles que la publicidad sólo asegura la existencia coyuntural y que, al desaparecer las condiciones que conforman una coyuntura, el gusto y la valoración de un poeta también pueden cambiar. Por otra parte, el prestigio de los poetas hoy en día no tiene relación alguna con lo que pudo haber significado en el pasado. El lugar del poeta en la sociedad contemporánea

es muy modesto. En el calor del combate pocos advierten que lo que se reparte es algo así como la mitad de nada.

Por egoísmo, vergüenza o fastidio de las actuales condiciones, o simplemente por ignorancia del pasado, los poetas rechazan la idea de pertenecer a un ambiente. La simple mención de la palabra los irrita, aunque animados por la intimidad de una charla, después hablen del "ambiente". Sin embargo, prácticamente nadie escribe esa palabra en un ensayo, artículo o reseña. No obstante, el ambiente existe. Es más, siempre existió y es lo que me propongo describir mediante el examen de lo que ocurrió en la literatura francesa —y por contagio del prestigio cultural de París, en el ámbito de otras literaturas europeas— durante buena parte del siglo XIX. La elección no es casual. Los avatares por los que transitaron las letras francesas en ese período incluyen, a mi modo de ver, todas las características que luego, en el siglo XX, van a reflejarse una y otra vez en la mayoría de los escritores occidentales.

No se me escapa que a la breve síntesis que intento proponer pueden oponerse las correspondientes excepciones. Sin ir más lejos, si se pensara en Inglaterra (donde, como señaló Novalis, "cada inglés es una isla"), la noción de ambiente literario sería, al menos durante la primera mitad del siglo XIX, otra. Con todo, el ambiente de la literatura francesa decimonónica configuró modos de relación entre escritores, modos de confrontación de estos con la sociedad y, lo que es más importante, también una manera de concebir la literatura que, luego, serían imitados en muchos otros países. En tanto sujeto social, el escritor moderno, con leves variaciones y la correspondiente actualización, proviene de esa época.

Las formas de asociación, comercio o intercambio entre poetas (la configuración de un ambiente) han ido variando con las épocas. En su *Historia social de la literatura y del arte*, Arnold Hauser apunta que "El marco social en que se ha desarrollado la literatura francesa del siglo XVIII han sido los salones, esto es, las reuniones regulares de escritores, artistas y críticos con los miembros de las clases superiores en los hogares de la aristocracia y de la alta burguesía. Estos salones eran círculos cerrados en los que las costumbres del mundo elegante daban el tono que, por muchas concesiones que se hicieran al modo de vida de las notabilidades intelectuales, mantenían su carácter «social». Pero el influjo

de los salones sobre la literatura, con todos los estímulos que dieron a los escritores, no fue directamente creador. Constituyen un foro al que la mayoría se someta sin contradicción, una escuela de buen gusto y un tribunal que decidía el destino de la moda literaria, pero no en modo alguno un ambiente propicio en el que fuera posible la colaboración creadora de un grupo.

Después de la Revolución francesa las condiciones políticas y sociales, al menos en Francia, comienzan a cambiar. Muchos nobles y aristócratas se ven obligados a emigrar ante la violencia revolucionaria. La burguesía asume el papel protagonista que le reserva la revolución llevada a cabo por burgueses. Con los nobles desaparecen los salones y ocupan su lugar los cenáculos. Dice Hauser: "Los cenáculos de los románticos son, en contraste con los salones, círculos artísticos de amigos en los que el elemento «social» queda muy en segundo plano, sobre todo porque se forman siempre en torno a un artista y están mucho menos estrechamente cerrados que los salones más liberales. En ellos no sólo es bien recibido todo escritor, artista o crítico dispuesto a reunirse al movimiento, sino también todo simpatizante procedente del público. Es cierto que esta apertura y esta promiscuidad perjudican el carácter escolástico del movimiento; sin embargo, no le impiden en modo alguno el desarrollo de una concepción artística uniforme y de un programa artístico representativo."

Si bien el concepto de democracia es anterior a la Revolución, la creación de la Primera República abre en Francia la posibilidad de que mediante el voto se elija voluntariamente a los propios representantes. Esta nueva circunstancia política tiene su correlato en la literatura. "A diferencia de las agrupaciones anteriores —prosigue Hauser—, el círculo en que ahora se desarrolla la vida literaria no es un salón sin un centro propio, como en la Francia del siglo XVIII, ni un club o un café, como en Inglaterra, sino un grupo que se reúne en torno a la persona de un escritor, en torno a una personalidad a la que el grupo considera su maestro, y cuya autoridad, aunque no siempre en los términos de una disciplina escolástica expresa, reconoce incondicionalmente. Ahora es la primera vez en la historia de la literatura moderna que la forma de escuela ejerce una influencia decisiva en el curso de los acontecimientos. Ni en el siglo XVII ni en el XVIII conoce esta forma, aunque ella hubiera correspondido mejor al carácter normativo de la literatura clásica. El romanticismo, por el contrario, a pesar o quizá probablemente a consecuencia del valor problemático de sus principios artísticos, crea una escuela con una doctrina estrictamente formulable y enseñable. En la época del clasicismo la totalidad de la literatura francesa formaba una gran escuela y en toda Francia dominaba un gusto uniforme; los disidentes y

rebeldes representaban un grupo demasiado atomizado para encontrarse en el marco de un programa común. Pero ahora, cuando la literatura francesa se ha convertido en un campo de batalla de dos grandes partidos (N. del A.: monárquicos y liberales) casi igualmente fuertes, cuando el ejemplo de la vida política induce a los escritores a la formulación de programas de partido y se despierta en ellos el deseo de tener un jefe, cuando, finalmente, las metas artísticas de la nueva tendencia son todavía tan poco claras y tan contradictorias que han de ser resumidas y codificadas, ha llegado la época de la fundación de las escuelas literarias."

Sería un error idealizar la historia. "Los cenáculos franceses —agrega Hauser— tienen también con frecuencia simplemente el carácter de tertulias literarias que se mantienen unidas únicamente por su jerga común, y producen desde fuera la impresión de que se trata de una conspiración, y, desde dentro, de una celosa compañía de cómicos. A menudo parecen sólo sectas belicosas o acaloradas sociedades en debate, para las que la doctrina es más importante que la práctica, y ser diferentes unos de otros más interesante que la adaptación mutua." Ahora bien, precisamente porque entre los cenáculos románticos y nosotros media el tiempo transcurrido, tendemos a creer que todo era muy diferente; de algún modo, más serio. Refiriéndose a ese período, nadie se opondría a hablar de la existencia de un ambiente literario, en el cual —a diferencia de nuestro presente— los poetas desempeñaban un papel primordial.

Una de las primeras características que hereda el ambiente literario francés del período histórico conocido como Restauración (1815-1848) es la división partidaria. Los románticos (monárquicos) se oponen a los neo-clásicos (liberales). Las ideas políticas opuestas, oponen a su vez distintas concepciones de la literatura. En esta batalla triunfan, hacia 1830, los románticos que, paradójicamente, comienzan a ser liberales. Terminada esa batalla, comienza otra: cada cenáculo romántico postula, al menos en la teoría, diferencias respecto de sus homólogos. La confusión, en ese momento, fue grande. Sin embargo, si se examina, con algún detenimiento y a la luz de la historia, la producción de los integrantes de los diferentes cenáculos románticos, lo que destaca es una cierta uniformidad que no se observa, por ejemplo, en los poetas ingleses o alemanes del mismo período. Dicho de otro modo, la política —que no se limita a la expresión de ideas políticas— ha comenzado a deslizarse a la literatura, filtrándose, primero, en las formas de asociación entre escritores y, luego, en el juicio estético de los mismos.

En 1830, Charles X, hasta entonces rey de Francia, es obligado a abdicar. El partido de la burguesía proclama rey a Louis Philippe I, duque de Orleans. Con él comienza la "edad

de oro" de la alta burguesía. Se reforma la Constitución, con lo cual crece en el gobierno la responsabilidad de los ministros, se produce la abolición de la censura, y se proclama el laicismo del estado. El país se industrializa (minería, red ferroviaria) y se conoce un gran desarrollo capitalista. Con la colaboración del doctrinario François Guizot, Louis Philippe impone un régimen paternalista conservador. El gobierno soborna a sus electores concediéndoles continuas ventajas materiales. En este período, que, al menos en lo concerniente a la monarquía, concluye en 1848, la burguesía se afianza como clase dirigente. Avidos de un entretenimiento a su medida, los burgueses permiten el desarrollo de un nuevo mercado de bienes simbólicos con el que van a beneficiarse numerosos artistas. Conviene acotar que estos ya no provienen exclusivamente de la aristocracia —Chateaubriand, Lamartine—, sino también de la burguesía —Victor Hugo, Flaubert, Taine, etc.—.

Pierre Bourdieu, en su trabajo "Campo intelectual, campo del poder y habitus de clase" —incluido en *Campo del poder y campo intelectual*—, señala que "a medida que el campo intelectual y artístico adquiere autonomía y se eleva simultáneamente el status social de los productores de bienes simbólicos, los intelectuales tienden progresivamente a entrar en el juego de los conflictos entre facciones de la clase dominante por cuenta propia y no ya solamente por poder o por delegación. Los escritores y artistas se encuentran en una situación de dependencia y de impotencia política respecto de las fracciones dominantes de la burguesía, de la cual provienen y forman parte por sus relaciones familiares y conocimientos, o al menos, por su estilo de vida". Bourdieu agrega un dato que desmiente a lo que idealizan la figura del poeta maldito: "aun en las categorías más pobres de la inteligencia proletaria, condenadas a la vida bohemia en sus formas menos electivas, el estilo de vida está infinitamente más cerca del de la burguesía que del de las clases medias. En consecuencia, los escritores y los artistas constituyen, al menos a partir del romanticismo, una fracción dominada de la clase dominante, que en razón de su posición estructuralmente ambigua está necesariamente obligada a mantener una relación ambivalente tanto con las fracciones dominantes de la clase dominante (los burgueses), como con las clases dominadas (el pueblo), y a hacerse una imagen ambigua de la propia función."

La relación que se plantea entre los escritores y la burguesía es ambigua, sí, hasta que se acude a las fuentes. Transcribo algunas de ellas, recogidas por Paul Lidsky en el magnífico volumen *Los escritores contra la Comuna*: "En lenguaje romántico, burgués significaba el hombre que no tiene otro culto que el de la moneda de cinco francos, otro ideal que (Sigue en pág. 28)

(Viene de pág. 27)

la conservación de su pellejo, y a quien, en poesía, le gusta la romanza sentimental y, en las artes plásticas, la litografía en colores." y "Vacio de curiosidades o de deseos, incapaz de invención o de espíritu de empresa, confinado en una pequeña ganancia o en una estrecha renta, ahorra, se divierte de manera vulgar, recoge ideas de desecho y muebles de pacotilla, y por toda ambición sueña con pasar de la coaba al palisandro." (H. Taine); "Los burgueses eran casi todo el mundo, los banqueros, los agentes de cambio, los notarios, los negociantes, los comerciantes y otros, todo el que no formaba parte del misterioso océano y se ganaba prosaicamente la vida." (Théophile Gautier, en *Histoire du romantisme*). Al pueblo no le va mejor: "El pueblo, la canalla, si queréis, tiene para mí el atractivo de las poblaciones desconocidas y no descubiertas, algo de lo exótico que los viajeros van a buscar a costa de mil sufrimientos a los países lejanos." (Edmond de Goncourt, en *Journal*); "En un pueblo sin aristocracia, el culto de lo bello sólo puede corromperse, disminuir y desaparecer." (Charles Baudelaire, en *Edgar Poe. Sa vie et ses œuvres*). Las dos posiciones se sintetizan en el punto de vista de Flaubert, quien en una carta a George Sand escribe que él entiende por burgués "ya sea a los burgueses en levitón, ya sea a los burgueses en mangas de camisa. El pueblo, o mejor la tradición de la humanidad, somos nosotros, sólo nosotros, los literatos." Los ejemplos son, por supuesto, mucho más numerosos. "Todas estas definiciones —anota Lidsky—, con frecuencia confusas y contradictorias, coinciden sin embargo en un punto: cuando Gautier, Banville, los Goncourt, Flaubert, Renan, etc. se sublevan contra el burgués no es contra el orden económico de la sociedad burguesa, sino contra las costumbres, la bajeza, el utilitarismo, la trivialidad y el conformismo del «modo de vida» burgués; contra esa sociedad que no sabe apreciar sus obras en su justo valor y elogia los «dramas y novelas decenales» de los Emile Augier, Ponsard, Dumas hijo, Octave Feuillet. Pero esa rebelión contra el «burgués» es inconsistente, y no va a desembocar en un plano práctico. En efecto, los escritores consideran que las fuerzas sociales que se oponen a la sociedad burguesa son todavía más peligrosas que el burgués mismo. Se trata, pues, para ellos de expresar su rebelión de una manera simbólica y no de trasladarla al plano político. Se la expresa por medio de ideas paradójicas que «desconcertan al burgués», por medio de su ropa, de su aspecto exterior, la estupididad burguesa que se describe en los libros, y sobre todo por el refugio en la torre de marfil." Desde la torre de marfil se niega la acción y se desprecia el cambio. En una carta a Henri Cazalis, de 1863, Mallarmé se pregunta: "¿Acaso el hombre que hizo la Venus de Milo no es más grande que aquel que salva a un pueblo, y no sería preferible que Polonia sucumbiera, antes que ver roto ese eterno himno de mármol a la belleza?" La explicación a esta conducta y la novedad (que en nuestros días es rutina) viene a continuación.

"Esta doble hostilidad contra el «burgués» —sigue Lidsky— y las clases populares se explica por el hecho de que estos escritores tienen vueltos los ojos hacia la sociedad aristocrática del pasado. Vigny, Barbey d'Aurevilly, los Goncourt, Gohéau, Leconte de Lisle, Renan, Taine, Flaubert son aristócratas o se identifican con el modelo aristocrático. Todos anhelan una sociedad organizada aristocráticamente donde el artista encontraría al fin el lugar que merece entre las élites. (...) Escritores como Vigny empeñaron un papel importante elaborando la concepción de una aristocracia nueva, la del Espíritu, sucediendo a la nobleza de nacimiento. A este modelo podrán asimilarse unos escritores de origen burgués como Flaubert o Taine."

Una de las fuentes de tensión, como ya se anticipó, surge de que la antigua aristocracia —la que, llegado el caso, se hacía cargo del mecenazgo de las artes— fue reemplazada por una nueva y vil "aristocracia" de burgueses que no entienden a los potenciales benefactores de la humanidad. Renan, en sus *Dialogues philosophiques*, escribe: "Hay que confesar que apenas podemos concebir que reine la gran cultura sobre una porción de la humanidad sin que otra porción le esté subordinada. Lo esencial es que la gran cultura se establezca y se haga dueña del mundo. (...) Lo esencial está menos en producir masas ilustradas que en producir grandes genios y un público capaz de comprenderlos. Si la ignorancia de las masas es una condición necesaria para ello, tanto peor. La naturaleza no se detiene ante tales preocupaciones; sacrifica especies enteras para que otras encuentren las condiciones esenciales de su vida."

Para los artistas, entonces, y para los escritores en particular, llega el momento de las definiciones. Las posiciones asumidas son tres: los que se adecuan al *status quo* y representan el "arte burgués" (vale decir representan a la clase dominante y le hacen oír lo que ésta quiere oír, gozando de las consiguientes prebendas); los que defienden el "arte social", oponiéndose a la burguesía y al arte burgués y quedando así excluidos del reparto, y los que proclaman "el arte por el arte", aparentemente abstenerse de la polémica y despreciando igualmente a la burguesía y al pueblo, pero reivindicando enfáticamente la aristocracia del espíritu. Según Bourdieu, "la posición en que se encuentran (los sostenedores del "arte por el arte") los obliga a pensar su identidad estética o política en oposición tanto a los "artistas burgueses" —homólogos de los burgueses en la lógica relativamente autónoma del campo intelectual—, cuanto a los artistas "socialistas" o bohemios —homólogos del pueblo—. Según la coyuntura política, estas contraposiciones pueden ser simultáneas o sucesivas."

Hacia 1848 se produce en Francia —y por arrastre, en toda Europa— una serie de revoluciones políticas y sociales, cuyas consecuencias van a concluir en un nuevo orden. En Francia, luego del período conservador de Louis Philippe, se proclama la Segunda Repúbli-

ca. Por un breve lapso, el presidente provisional de la misma será el poeta Lamartine. Tres años más tarde el nieto de Napoleón, Napoleón Napoleón, mediante un golpe de estado proclama el Segundo Imperio. Bourdieu escribe que "los escritores de arte por el arte se comprometen o simpatizan con la revolución en 1848, se inclinan a la indiferencia o al conservadurismo político en el Segundo Imperio y sobre todo durante la Comuna. Pero esas oscilaciones y palinodias dependen siempre y solamente de la transformación estructural de la relación entre fracción intelectual y fracciones dominantes, correlativa a la transformación de las relaciones de fuerza entre las clases." Los artistas del arte por el arte poco a poco quedan fuera del mercado y se ven confinados a la apreciación de sus pares porque la escritura, y no la sociedad, es el lugar en el cual pueden resolver sus contradicciones. "El culto del estilo por el estilo mismo —apunta Bourdieu— es equivalente en campo estético del indiferentismo político y del rechazo, alejado y distante, de cualquier «compromiso». (...) El arte por el arte, o sea el arte por el artista, hecho sin otra materia más que el arte mismo y destinado sólo a la comunidad artística, es un arte para nada, un arte sobre nada, como dice expresamente un texto de Flaubert citado a menudo." En otras palabras, el arte empieza claramente a ser el objeto del arte, se convierte en "arte puro", obliga a una alta especialización, crea una cierta competencia entre artistas hipercoscientes de sus medios que, por eso, elevan la originalidad, que hasta entonces era accidente, a sustancia, alejando definitivamente al público, al que desprecian y, sin embargo, intentan seducir. Es, si se quiere, el imperio de la forma. En palabras de Bourdieu: "En cuanto bienes simbólicos, las obras ofrecidas tienen la característica específica de poder ser consumidas por quien posee el código necesario para descifrarlas (es decir, posee las categorías de percepción y de apreciación que se adquieren frecuentando obras producidas en conformidad a tales categorías). En consecuencia, cuanto más obedece la producción artística exclusivamente a las exigencias internas de la comunidad de los artistas, tanto más las obras ofrecidas superan las capacidades de recepción de los consumidores potenciales (es decir, los «burgueses») precisamente porque son producidas negando las normas de producción precedentes y las correspondientes categorías."

Bajo esta perspectiva los poetas malditos, marginados por la sociedad o por propia decisión, crean una especie de mística de la salvación por el arte, al cual —en el caso de los más coherentes— también abandonan. El paradigma, por supuesto, es Rimbaud, para quien "la vida está en otra parte". Otros, menos dispuestos al sacrificio o mejor equipados para sobrevivir en la contradicción, crean su propio mercado, ya no referido al presente sino al futuro. La mayoría sucumbe miserablemente a las pensiones otorgadas por Napoleón III (Leconte de Lisle); a la exclusión en sus obras de las posibles

alusiones irritantes para el poder (Vigny); a ocupar un lugar en el salón literario de la sobrina del emperador (los Goncourt, Flaubert, Gautier, Renan, Sainte-Beuve, Taine). "Esos veinte años de Imperio —escribe Lidsky— han convertido a todos esos escritores en hombres de derecha. Los que (según la terminología actual) eran de «izquierda» en 1848, son de «derecha» en 1871 (Sand, Leconte de Lisle, etc); los que eran moderados o apolíticos se han vuelto abiertamente de derecha."

III

Pocas cosas pueden agregarse a estas maneras de concebir las relaciones de los poetas entre sí y respecto del poder de la sociedad. La irrupción de las vanguardias del siglo XX modifica los contextos ideológicos, pero no las maneras de asociación entre escritores. La Primera Guerra mundial y su correspondiente posguerra abundaron en "ismos" que, tanto en lo formal como en el planteo del papel social que le corresponde al arte, se opusieron a concepciones anteriores. La grandilocuencia de los manifiestos y las profesiones de fe no alcanzaron, sin embargo, a modificar el esquema trazado. Una demostración extrema podría buscarse en el papel desempeñado por la vanguardia rusa durante los acontecimientos que siguieron a 1917. Los grandes artistas plásticos realizaron los afiches de propaganda bolchevique, Maiakovski recitó en los estadios para las multitudes y todo parecía anunciar el advenimiento de una nueva era. Sin embargo, a esa ilusión, que terminó incluso antes de la muerte de Lenin, se opone la suerte corrida por los poetas Nikolai Gumilev, Anna Ajmátova y Ossip Mandelstam, para citar unos pocos casos: en tanto no se opusieron al nuevo poder instituido lograron existir socialmente; cuando no transigieron y lo criticaron, fueron acallados.

Otros momentos históricos en los que la revolución —cualquier revolución— permitió un acercamiento entre los poetas y el poder revolucionario son, a pesar de la pureza de sentimientos, de la sinceridad puesta en juego y de los sacrificios puntuales, repetición de las circunstancias ya descriptas. Que la revolución en vías de desarrollo cuente entre sus filas con poetas no asegura la correspondiente inserción de estos en el nuevo orden posterior al triunfo revolucionario, a no ser que estos canten sus glorias y callen sus defectos. No obstante, cuando una revolución fracasa se mantiene viva la duda y, por supuesto, los nobles ideales que cantan los poetas¹.

A pesar de que ahora se denominen de otra manera —o de ninguna—, los salones literarios y los cenáculos continúan conformando el ambiente literario. Los francotiradores, los que se mantienen en la creencia de no pertenecer a un ambiente determinado, aunque más no sea por el rechazo que manifiestan hacia sus pares, están también vinculados al ambiente. El esquema es siempre el mismo: se respeta el *status quo*, se lo enfrenta o se pretende ignorar ambas opciones

en la ilusión de la pureza. Muchas veces, razones de mutua necesidad hacen que los poetas se agrupen en familias; ya sean parte activa de su grupo o permanezcan al margen, en cada época los poetas integran un complejo sistema —sincrónico, pero también diacrónico—, que en más de una oportunidad influye poderosamente sobre lo que se escribe. Lo único que ha variado es el lugar que la literatura, en general, y la poesía, en particular, ocupan en el contexto social.

No estoy tan seguro de que la poesía, por ejemplo, continúe integrando ese conjunto heterogéneo que denominamos literatura. Aunque su función en relación con el individuo acepte diversas definiciones, su función en relación con la comunidad no es tan clara como quizás alguna vez lo haya sido. Hace más de un siglo que la poesía como arte², a diferencia de la narrativa, está fuera del mercado. Su existencia y difusión es una cuestión de necesidad del todo particular a los creadores, que con singular tozudez se sienten —como dijo hace poco Víctor Redondo— integrados de una secta. Los poetas, incluso aquellos dispuestos a asumir un compromiso determinado con la sociedad de la que proviene, se parecen cada vez más a los artepuristas, en el sentido de que su público se reduce a sus pares y a aquellos que se toman el trabajo de realizar el esfuerzo que significa entrenarse en la lectura de poesía contemporánea.

IV

Desde la Revolución francesa —parece imposible evitarlo— el ambiente literario continúa expresando las modalidades externas de la política. Vuelvo a repetir que pocas cosas han variado desde el siglo pasado a la actualidad en la relación de los escritores como ambiente con las distintas formas de poder. Según se cree, el poder —figura abstracta en la enunciación y bien concreta en las diversas instituciones que constituyen una sociedad— es la vía para acceder a la "existencia pública". Pero otros no piensan así. Quienes no han querido (y muchos de los que no han podido) establecer vínculo con el poder buscaron desde siempre las vías llamadas alternativas, fruto de la autogestión. Otros prefirieron acogerse a algún tipo de poder ya establecido por mínimo que este fuera.

En el exíguo campo de la literatura el poder hoy en día está representado por las grandes editoriales; por los medios de difusión que difunden, promocionan y reseñan; por la universidad que critica y sustenta teóricamente. A su vez, las fundaciones que ayudan a los escritores ejercen de algún modo lo que en el pasado se llamaba mecenazgo. En muchos países desarrollados —Francia, España, Canadá, etc.— muchas de las funciones mencionadas se reparten entre la iniciativa privada y el estado. En Argentina la mayoría de estas funciones corresponden al sector privado que cumple sólo a medias porque la cultura perdió jerarquía: la mayoría de las editoriales —esas que se llaman serias— reemplazaron la política cultural por el *marketing*; a los medios de difusión les interesa

más el espectáculo que la formación de sus lectores"; la crítica universitaria sobrevive secretamente y, en última instancia, no le importa a nadie.

Si hoy en día en Argentina los narradores reciben poco del poder establecido, la secta de los poetas —bastante más ávida y numerosa, por cierto— recibe todavía menos. Quizás por eso, los esfuerzos que se emprendan en dirección a obtener algún tipo de beneficio personal promueven —además de todo tipo de envidias— una sensación de vergüenza ajena.

Todo ambiente literario está conformado por individuos con diversas ideas sobre lo que significa escribir y el intercambio de opiniones resulta, sin duda, de alguna utilidad. Espero que se me interprete: discutir es una operación de la inteligencia no una puesta en escena de humores o vanidad; cambiar ideas no significa necesariamente ponerse de acuerdo o uniformar los puntos de vista.

A veces algunos de los individuos que conforman el ambiente se asocian para proyectos puntuales y así el ambiente genera su propio espacio: una revista, una editorial, un ciclo de conferencias, lecturas o mesas redondas, etc. En el ambiente de la poesía argentina —como en el de otras poesías— esta práctica se ha dado en el pasado y sigue más o menos viva en el presente. No obstante, en los últimos años, surgieron grupos de funcionamiento corporativo, que se asemejan a los lobbies políticos y económicos. Tengo la sensación de que copiar la técnica del lobby se ha convertido, por contaminación con la manera de hacer política hoy en día, en el sistema privilegiado para alcanzar la ilusión de existir. Según el diccionario, una de las acepciones de lobby es "camarilla". El diccionario también dice que "camarilla es el conjunto de palaciegos que por su relación con las personas reales influyen en los negocios públicos". Las camarillas —y la breve recorrida histórica que precede lo demuestra— siempre han existido. Con todo, se me ocurre que la relación con el poder no era el objetivo de los miembros del cenáculo. Para esos grupos la discusión sobre el arte —no el entronamiento de los individuos— era lo que ocupaba el primer plano. El "lobbyista", en cambio, excluye, de ser posible, a quienes interferían en su camino; confía en la "marca" antes que en el producto; no busca entender ni discutir, es alguien que cree en obtener la supervivencia a través del poder y por eso se arrima a éste todo lo que puede.

Se llamen como se llamen, basen su discurso en la inteligencia o en la estupidéz propias o ajenas, los lobbies son siempre grupos de presión. Los integrantes del lobby se manifiestan a través de slogans, recursos de efecto o frases alisonantes; proclaman con alguna frecuencia el surgimiento de nuevos "ismos"; coquetean con la moda y distorsionan la historia adaptándola a sus propias necesidades; confían en la "transgresión" (recurso que consiste en agitar levemente las aguas de un estanque para crear la ilusión del movimiento). Puede que así se ganen elecciones, pero no mucho más; la maniobra apenas retrasa un poco el rum-

bo de las cosas cuando, momentáneamente, las circunstancias desvían la mirada de los incautos. Cada vez que los poetas confían en el poder establecido (sea cual sea el signo que éste asuma), se equivocaron. Más allá de los distinguos que puedan hacerse y de las categorías en las que se los ubique, los poetas que deseen la atención que, suponen, el medio les debe tienen que sobrevivir contra las condiciones que impone el medio; por ejemplo, tratando de crear con su propio esfuerzo el lugar que el medio les niega, generando su propio espacio.

Por todos los ejemplos dados, por los muchos que podrían agregarse, aceptar que la comunidad poética conforma un ambiente que, en buena medida, reproduce los modos políticos de la sociedad resulta una evidencia insoslayable. Si es tan claro que las sociedades en la que se desarrollaron las tensiones referidas se representan, entre otras cosas, por la poesía que de ellas emergió, no hay razón para pensar que todo esto sucedía en el pasado y ya no sucede en la actualidad, aunque las condiciones hayan cambiado. Los tiempos, claro, se han acortado y los lugares corresponden cada vez más a un único lugar, porque el mundo se acerca progresivamente a la famosa "aldea global". Vivimos en la ilusión de una simultaneidad absoluta. Con ese "presente" muchos pretenden borrar el pasado y condicionar el futuro.

El ambiente de la poesía es, como todo ambiente, un producto del tiempo y del medio social en el que se desarrolla. El ambiente pertenece al terreno de la historia literaria, no al de la literatura. La poesía, puede verse influida por el ambiente, pero cuando su calidad artística se ubica por encima de los deseos inmediatos de los poetas sobrevive. El futuro no es un problema. De hecho, lo ignoramos. El problema del presente es que no se lo puede ignorar.

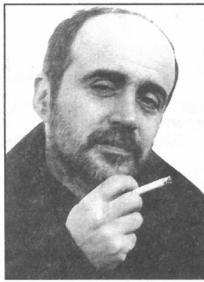
NOTAS

¹ El único caso que conozco hasta ahora y que permite alguna duda, es el de Nicaragua. Allí, incluso desde antes del triunfo de la revolución sandinista, Ernesto Cardenal ha logrado desarrollar intensos programas educativos que contemplan, entre otras cosas, la creación de numerosísimos talleres literarios. En ellos se ha hecho posible la lectura, enseñanza y escritura de poesía. El caso es del todo excepcional y arroja la esperanza de que, quizás, la literatura consiga de algún modo vencer algunas de las contradicciones que su existencia social origina en los artistas.

² Y hago la salvedad, porque existen textos presentados como poesía que poco y nada tienen de artísticos; sin embargo así fueron vendidos. Cf. Julia Prilutzky Farny u Horacio Ferrer.

³ Es curioso, pero da la impresión que la mayoría de los que se ocupan, por ejemplo, de los suplementos culturales de los diarios y de las revistas no leen lo que publican otros diarios y otras revistas. Tengo también, entre muchas otras sensaciones desagradables, el pálpito de que importa más lo que está de moda que el análisis de las razones de las modas culturales.

El tunecino



La columna de J. R. Alicino

La Muerte aparece, medieval, con guadaña y capote negro. "¿Me llamas?", pregunta la Muerte. Y el sublime rostro de Gassman pasa sin transición de ese gesto meridional tan típico de angustia y furor a un desconcierto absoluto. "¿Quién, yo?", pregunta a su vez. Hasta aquí el gag. Pero la escena continúa. Gassman no puede eludir el combate con la Muerte. Guadaña y espadón se entrecorren. Gassman logra varias veces atravesar a la Muerte y descubre, con horror, que esa

hacerse el oso), son parte de un paisaje cultural conocido. "En ningún otro lugar del mundo que no fuera éste de arena caliente, donde la muerte medieval contrasta horriblemente, podría haber dicho la Muerte, con desdén, como un campesino que se retira cargando su azada: el trabajo está hecho (y ahora me voy a vagar por las colinas); y en ningún otro lugar del mundo un hombre hubiese pasado de un reflejo de picardía al heroísmo, del modo en que lo hace Gassman", acotó el Disertante.

Yo no sé si el Disertante tenía razón. Me parece que secretamente estaba preocupado, desde el principio, por aquello de Pavese: no olvidar de qué sangre estamos hechos. Me pareció, de parte del Disertante, un gesto de elegancia que no formulara el pensamiento de manera tan cruda. Me pareció que en otro paisaje cultural reconocible, como el del posmodernismo de consumo, esta preocupación del Disertante era altamente estimable y doblemente valiosa en tanto su formulación se hacía a través de, por lo menos, atentas lecturas y atentos análisis, que no ahogaban la emoción.

Y había más en aquella mesa sin polémica, donde todos se escuchaban con cierta apacibilidad pero sin aburrimiento. A cada rato se recreaba, justamente, eso: el análisis, pero ese tipo de análisis en y desde la cultura, como en los buenos tiempos de Nabokov, como en otros tiempos nuestros, anteriores a los sesenta, y, por cierto, a los setenta, los ochenta y los noventa. Ni asfixiante intertextualidad ni pura teoría literaria. Arte como fenómeno de la cultura. Remisiones a la cultura. Y la cultura como la vida. Supe que añoraba algo que no había vivido, como casi siempre ocurre. El hablar del arte como el hablar de las cosas. El "narrar" el arte reescribiéndolo, como quien narra cualquier hecho que lo ha impresionado. El entender que las cosas y los hechos son los símbolos, sin dejar de ser hechos y cosas. El explorar la ideología sin negarla. El haber abandonado el dogma pero no las ideas. Y el querer todo lo que la gente hace, firma, escribe o pinta, cuando pasa, como Gassman en un instante divino, del esquivar el bulto a batirse contra la muerte, contra la sombra, contra la nada. Me pareció bastante para estos tiempos y nunca cae supe si viví aquella mesa o la he soñado.

Poco después encontré al Disertante en un vernissage. El autor de la obra que se presentaba, entre otros que servían copas de champagne Dom Perignon, vestía traje blanco y andaba descalzo. El Disertante estaba sombrío.



Había tomado un simil de "Los redonditos de ricota" al vuelo y se puso a disertar acerca de él en la vereda de un café. La figura era ésta: "¡ella! es una copa de lo mejor / cuando se rie". Dijo: "Una copa de lo mejor es un tipo auténticamente de barrio puede armar esa frase. Un tipo de barrio no sabe que 'lo mejor' se puede llamar champagne Dom Perignon. Pero, incluso, 'lo mejor' puede ser algo más que el champagne Dom Perignon. 'Lo mejor' es un absoluto. Y solo un tipo de barrio puede generar absolutos. Su relativa ignorancia se lo permite".

Los tres o cuatro poetas que lo miraban con interés estaban muy lejos del populismo. Eran un trio, o un cuarteto, de poetas jóvenes, que no se planteaban dónde habían nacido ni necesitaban enfatizar, como alguna vez hizo Césaire Pavese: "¡jamás olvidaremos de qué sangre estamos hechos". Para ellos, la polémica sobre poesía popular y poesía de élite, mito y racionalidad, subjetivismo e intención social, no significaba nada. No porque la hubiesen saldado tomando partido en algún sentido, sino porque no figuraba en sus registros. Sin embargo, observaban al diser-



tante con interés. Asentían. Y el propio disertante —algunos años mayor que ellos y con serios vestigios de haber pasado por aquellas guerrillas literarias— tampoco, creo yo, sabía muy bien si le interesaba que "Los redonditos" vinieran a reivindicar la poesía popular. Algo de aquello le importaba, sin duda, pero ponía a los redondos en otro lugar. Más que en el barrio, en el margen. Estaba otorgándole otra función al barrio. Y sobre todo, él mismo descubría en sus propias lucubraciones algo mucho más interesante que todo eso.

Momentos más tarde, en aquella conversación sin polémica se produjo una nueva entrada de quien llamaré, definitivamente, el Disertante. Ahora se trataba de otro asunto. No sé muy bien de qué modo el Disertante encontró lugar en la charla para referirse a una escena de la segunda parte de *La Armada Brancalione*, de Mario Monicelli, que lo había impresionado. Se trataba de aquella en la cual, luego de enterarse de que su amada no es doncella, Víctor Gassman corre por un arenal lanzando mandobles al aire y llamando a la muerte para que se lo lleve.

figura es inmaterial y, por lo tanto, invulnerable. Tenía el combate perdido de antemano. La Muerte lo derriba y está por acabar con él cuando otro cuerpo se coloca en el camino de la guadaña silbante. Es el cuerpo de otro personaje, una figura, que amaba a Gassman hasta el punto de sacrificarse por él. La escena, que se venía haciendo Isabella, adquiere en ese punto su máxima dimensión de tragedia. Pero cuando ve el cuerpo tronchado de la bruja, la Muerte se encoge de hombros y dice ("en italiano", dijo el Disertante, "suena de otro modo, aunque no recuerdo la frase original") "Bueno, de todos modos había venido a buscar a uno". Acepta el trueque y se marcha.

Entre aquel gesto de picardía de Gassman cuando la Muerte se le presenta y este otro, final, de la Muerte encogiéndose de hombros como quien dice: "El trabajo está hecho", ocurre, dijo el Disertante, toda la gama del sentimiento meridional, o por lo menos italiano, del mundo. La Muerte y el hombre batándose, una con ferocidad pero sin saña, el otro con coraje y espanto (un segundo después de haber intentado



Antonio Cisneros

La siguiente autobiografía poética fue incluida por Cisneros (Lima, 1942) en su volumen de textos periodísticos *El arte de envolver pescado (El Caballo Rojo, Lima, 1990)* con el título "Poesía, una historia de locos". A los libros que menciona el autor hay que agregar las antologías *Agua* que no has de beber y otros cantos, 1983, *Propios como ajenos*, 1989, y *Por la noche los gatos*, 1989, además de un libro reciente: *Drácula de Bram Stoker* y otros poemas, 1991.

A pesar del invierno, recuerdo aquellos días con el cielo siempre azul, el sol redondo y un fuerte olor a mar limpio, fresco y sin aguanje. Mi primer libro, *Destierro*, recién salido de la imprenta de mano del poeta Javier Sologuren, era cosa mejor que un buen verano. Creo que entonces ya no tenía espacio para más felicidad. Fue en el año 1961.

Meses antes aparecieron, en la misma serie, *El río* de Javier Heraud y *Orilla* de Lucho Hernández. Todo el parnaso juvenil, en suma.

La *plaque*, de 300 ejemplares en color salmonado, me dejó como saldo un pan con chicharrón, dos empanadas de Solari, una coca-cola y, sobre todo, la desvergüenza necesaria para seguir publicando poesía.

Destierro tuvo una sola reseña, firmada por mi amigo Julio Ortega, en el diario "La Tribuna". Diario semiclandestino, no por avatares de la política, sino por su modesta circulación.

Así y todo, durante una semana, en mis interminables caminatas por el jirón Camaná y los alrededores de la plaza Francia, me acompañó la sensación inminente de ser reconocido por las masas, mis lectores, felicitado, requerido para un autógrafo o, tal vez, alguna consulta sobre un autógrafo o, tal vez, alguna consulta sobre un verso oscuro pero intenso. Nada de eso ocurrió.

Una vez (aún tiemblo de emoción) sorprendi a un estudiante hojeando, presuroso, mi ópera magna entre los anaqueles de la librería Studium. Lo seguí con los ojos, la respiración entrecortada, traté de acercarme, decirle que yo era el autor. Vanos deseos. Dejó el libro, como quien abandona una revista vieja en la antesala del dentista, y se enfascó satisfecho en el primer capítulo de *Lolita* de Nabokov.

Al año siguiente, también en la maravillosa minerva de Sologuren, apareció *David*. A diferencia de *Destierro* (pleitos literarios entre el mar y la ciu-

de Comentarios Reales, 1964

DESCRIPCION DE PLAZA, MONUMENTO Y ALEGORIAS EN BRONCE

El caballo, un libertador de verde bronce y blanco por los pájaros. Tres gordas muchachas: Patria, Libertad, y un poco recostada la Justicia. Junto al rabo del caballo: Soberanía, Fraternidad, Buenas Costumbres (gran barriga y laureles abiertos en sus manos), Modestia y Caridad refriegan ramas sobre el libertador, envuelto en la bandera verde y blanca. Bancas de palo, geranios, otras /muchachas (su pelo blanco y verde): Esperanza, Belleza, Castidad, al fondo Primavera, ficus agusanados, Democracia. Casi a diario también, guardias de asalto: negros garrotes, cascos verdes o blancos por los pájaros.

CUANDO EL DIABLO ME RONDABA ANUNCIANDO TUS RIGORES

Señor, oxida mis tenedores y medallas, pica estas muelas, enloquece a mi peluquero, los sirvientes en su cama de palo sean muertos, pero líbrame del diablo. Con su olor a cañazo y los pelos embarrados, se acerca hasta mi casa. Lo he sorprendido tumbando entre macetas de geranio, desnudo y arrugado. Estoy un poco gordo, Señor, espero tus rigores, mas no tantos. He envejecido en batallas, los ídolos han muerto. Ahora, espanta al diablo, lava estos geranios y mi corazón, hágase la paz, amen.

FALTA DE EXPERIENCIA

En mi ciudad abundan templos y patrañas, también abundan ficus, pinos, moreras oxidadas. Me preguntaron ¿de qué árbol colgarías al obispo? Francamente no supe qué decir.

de Agua que no has de beber, 1966

PROCLAMACION DE LA INDEPENDENCIA

Al principio creías que los cementerios podían ser un tema literario (Valery bajo el agua, Bob Lowell y los pinos de Nueva Inglaterra). Mas no te has dado cuenta que en los días se han ido convirtiendo en el único disco que te queda —después de haber devuelto los prestados. Tienes ahora que sacar la nariz sobre algún prado sin túmulos ni cruces: Allí está la muchacha. Ahí los pastos. Ninguno que pregunte por tu anillo, por tu estado civil.

SOBRE LITERATURA

En verdad Don Francisco de Quevedo no pudo /sospechar Que cuando su redonda calavera Cumpliese los 321 años sería publicado A precios razonables —sin erratas— Y repartido hasta las tierras que crecían Más allá del Mar de los Sargazos. Y en verdad, don Antonio Cisneros vive /seguro De que sus versos no habrán de ser leídos /por Quevedo Aunque lo entierran en la tumba vecina.

de Canto ceremonial contra un oso hormiguero, 1968

ENTRE LOS CANGREJOS MUERTOS HA MUCHOS DIAS

Mi cama tiene 5 kilómetros de ancho —o de /largo— y de largo —o de ancho, depende si me tumbo con los /pies hacia las colinas o hacia el mar— unos 14. Iba a seguir: "ahora estoy desnudo" y no es /verdad, llevo un traje de baño, de los viejos, con la /hebillita oxidada. Y cuando el lomo de la arena se enfría bajo /el mío ruedo hacia el costado donde la arena es blanda y caliente /todavía, y otra vez sobre mi largo pellejo rueda el sol.

Y ME ALEJARE UNOS TREINTA KILOMETROS HACIA LA COSTA

Y me alejaré unos treinta kilómetros hacia /la costa, donde un día vi cómo las yerbas altas y /oscuras llegaban hasta el mar, y sólo esos pastos tocándome las orejas serán mi /alegría, y esas aguas que no exigen rigores serán mi bien: tenderse apenas en la arena mojada, sin /zapatos, y cerrar el corazón, cerrar los ojos, como los caracoles marinos, los duros, los más enrojecidos.

LA ARAÑA CUELGA DEMASIADO LEJOS DE LA TIERRA

La araña cuelga demasiado lejos de la /tierra, tiene ocho patas peludas y rápidas como /las mías y tiene mal humor y puede ser grosera /como yo y tiene un sexo y una hembra —o macho, es /difícil saberlo en las arañas— y dos o tres amigos, desde hace algunos años almuerza todo lo que se enreda en su tela y su apetito es casi como el mío, aunque yo /pelo los animales antes de morderlos y soy /desordenado, la araña cuelga demasiado lejos de la /tierra y ha de morir en su redonda casa de /saliva, y yo cuelgo demasiado lejos de la tierra pero eso me preocupa: quisiera caminar /alegremente unos cuantos kilómetros sobre los gordos /pastos antes de que me entierran, y esa será mi /habilidad.

Antonio Cisneros - Poesía, una

de El libro del loco amor, 1972

DE LA NATURALEZA Y EL AMOR

1, El Reino Vegetal —frutos de exportación: mandarinas, naranjas. 2, El Reino Mineral —edificios históricos: templo románico sobre la colina (granito). Subimos, mi señora, a ofrecer las banderas de ningún /caballero, como el trigo y la paja confundidos antes de la fogata. Y he aquí que holgamos en las tumbas de los /hombres gentiles —prósperos sembradores de Mirmande. Y usted fue tan alegre como yo a pesar de los vientos del Norte y esos escarabajos: 3, Reino Animal.

CUATRO BOLEROS MAROQUEROS

1 Con las últimas lluvias te largaste y entonces yo creí que para la casa más aburrida del /suburbio no habrían primaveras ni otoños ni inviernos ni veranos. Pero no. Las estaciones se cumplieron como estaban previstas en cualquier /almanaque Y la dueña de la casa y el cartero no me volvieron a preguntar por ti.

2 Para olvidarme de ti y no mirarte miro el viaje de las moscas por el aire Gran Estilo Gran Velocidad Gran Altura.

3 Para olvidarte me agarro al primer tren y /salgo al campo Imposible Y es que tu ausencia tiene algo de Flora de Fauna de Pic Nic.

4 No me aumentaron el sueldo por tu /ausencia sin embargo el frasco de Nescafé me dura el doble el triple las hojas de afeitar.

de Como higuera en un campo de golf, 1972

ARTE POETICA

1 Un chanchito hinchaba sus pulmones bajo un /gran limonero mete su trompa entre la Realidad se come una bola de Caca eructa pluajj un premio

2 Un chanchito hinchaba sus pulmones bajo un /gran limonero mete su trompa entre la Realidad —que es cambiante— se come una bola de Caca —dialécticamente es una Caca Nueva— eructa —otra instrumentación— pluajj otro premio

3 Un chanchito etc.

selección de D. G. Helder

historia de locos

ANEXO A "CUANDO EL DIABLO ME RONDABA ANUNCIANDO TUS RIGORES"

Hoy viernes, día de pescado en todas las mesas honradas, me topé con un diablo en el jardín, desnudo y arrugado (el mismo de la página 28—verso sexto—de Comentarios Reales). Mas ya no es su pelambre más larga que la mía ni su olor más notable. Y hablamos de este tiempo y los negocios del Reino del Perú, sin una disonancia, coincidiendo como una araña parada en un espejo. No hay ni vuelta que darle, después de siete plagas y un diluvio ciertas cosas tenían que cambiar.

POR PANCHO SALAS, POR NOSOTROS

Así es, viejo, no se puede jugar con esas cosas —hígado, corazón, cerebro. "Un dolor de cabeza y entré en coma", y entonces no hay más días para cortarse el pelo, para cobrar las deudas o pagarlas —y se cierran los templos Del Sol y de la Luna. "Fue un caso en un millón", pero ya no caminas bajo el pino de la calle Arenales y ya no escoges más entre el trigo y la paja —las leyes de la oferta y la demanda. Un dolor de cabeza, viejo, y ni te enteras de la arteria obstruida y esas cosas que después todos saben menos uno —canto y dolor de los sobrevivientes. Llueve en las colinas de Southampton, el agua pata entre las viejas tumbas, y esta noche lo sabios, los holgados —libres de los deudos, guerras de religión, dolor de muelas— son tan altos y antiguos como tú.

Southampton Hospital, 13 mayo 69

LAS 7 A. M. DE FRED COOK (EARLS COURT)

Te amarras los zapatos y ya estás en la calle —una grúa amarilla junto al bar— evitas el parque de la iglesia donde la yerba crece entre los muertos —el viento resopló toda la noche en la gran avenida— por el puente los viejos camiones petroleros que van hacia la costa, bostezas —fue la noche del viento— bostezas, los trenes no han llegado a la estación, te recuestas en el árbol de las moras y no fumas, sobre el río un Esso de neón rojo y azul se paga, se aprende, se apaga.

VOLVIENDO A LO QUE DIJE

Ordeno mi biblioteca, mi discoteca, mi hemeroteca, dejo de fumar, de tomar, de escupir en el /suelo, sales para el aparato digestivo, para el /páncreas, y al hígado lo dejo entre su caja, limito sus /funciones, me acuesto y me levanto como un gallo en un país solar, gimnasia cada día, y pienso en todo el mundo, nunca en mí. (Ante quién te disculpas, pelotudo?)

EN LA UNIVERSIDAD DE NIZA

He abierto el Diario de Colón en la página 27 (Cultura Hispánica, 1968). 36 muchachos —entre 20 y 23 años— han abierto el Diario de Colón en la página 27. "Y como siempre trabajase por saber dónde se cogía el oro". Cierro el libro cierran los libros. El Almirante ha quedado como un chancho y el público se indigna.

de El libro de Dios y de los húngaros, 1978

CAFE DE MARTIROK UTJA

Hay una lámpara floreada sobre el piano y una estufa de hierro. Bebes el vino junto a la única ventana: un autobús azul y plata cada cinco /minutos. Pides el cenicero a la muchacha (alta flor de los campos ven a mí). La luz del otoño es en tu vaso un retino de pájaros dorados.

Pero pronto anochece. los autobuses no son azul y plata, el cenicero es una rata muerta, el vaso está vacío. La muchacha partió cuando encendieron la lámpara floreada y tú mirabas la lámpara floreada.

Puedes pedir otra jarra de vino, pero esta noche no esperes a los dioses en tu mesa.

De Crónica del niño Jesús de Chilca, 1981

LOS CANALES ENTERRADOS

1
Como la esposa que ha perdido su anillo el /sábado en la playa y lo busca —sabiendo que jamás ha de encontrarlo— hasta que las agua y los aires se confunden —la hora roja del cangrejo carretero— y lo busca aterrada y brillan ya los restos de la cola peluda de /la Osa Menor y los camiones petroleros encienden sus /linternas de colores y aceleran y los viejos pescadores japoneses encienden /sus cigarros y deciden no hablar con /los extraños y las lechuzas aletean sobre la carretera caliente y solitaria y la noche honra a la noche y la esposa aún busca su anillo (sabiendo que jamás ha de encontrarlo).

2
Los plátanos de la isla, el algodón, los membrillos, las uvas de Borgoña, el girasol, las abejas, los muchachos, las muchachas haciéndose el amor entre los maizales son el cráneo de un perro quemado por el sol.

De Monólogo de la casta Susana, 1986

REQUIEM

El prójimo en el lago. Los patos se encabritan y vibra la rata vespertina. Las aguas agitadas. Los patos esmeralda, su cuello tornasol. La rata gris. Los tumbos, los granizados, los chillidos. El cielo sumergido se remoja tras los cañaverales. Inmóviles las aguas de cartón. Las plumas terracota, las cabezas. La rata se disuelve. La sombra de los patos en el aire. El lago se desagua. Las tnieblas. El prójimo en el lago. A la hora puntual.

De Drácula de Bram Stoker y otros poemas, 1991

UN PERRO NEGRO

Un perro. Un prado. Un perro negro sobre un gran prado verde. ¿Es posible que en un país como este aún exista un perro negro sobre un gran prado verde?

Un perro negro ni grande ni pequeño ni peludo ni pelado ni manso ni feroz.

Un perro negro común y corriente sobre un prado ordinario. Un perro. Un prado.

En este país un perro negro sobre un gran prado verde es cosa de maravilla y de rencor.

DIE KLEINE PASSION (DURERO)

Cantan los gallos de 1511. A sus anchas Caifás en la cocina. Gordo y torpe. Un sujeto vulgar pese al tocado de sumo sacerdote. Mirando de reojo y celebrando las historias idiotas de los guardias. Mirando de reojo los espasmos del cordero uencido. De reojo la sombra de un gran pez con los ojos en vela; seco al sol, salado y sin escamas.

UNA VIEJA SERIE DE TELEVISION

Si mi hija ordeñara una vaca y mi hija pequeña ordeñara una cabra habría leche fresca y fino requesón todos los días.

Si mi mujer horneara pasteles de maíz y calabaza y yo cortara leña en el bosque vecino tendríamos comida y un buen sol contra el invierno que hiela las colinas.

Seríamos felices correteando detrás de las ovejas remedando el canto del tordillo y el zorral felices celebrando los sombríos azules y el salto del salmón.

Si así fueran las cosas mi familia sería otra familia: ni más ni menos que la familia Ingalls y mi casa sería la casita en la verde pradera.

Y no habría más muertos que los muertos por dolor de costado por vejez o por las pestes que nos envía Dios.

dad), este fue un librito más logrado. En todo caso me acercaba al ideal del escritor: decir lo que se quiere y no, simplemente, lo que se puede.

La historia del rey bíblico, contada desde la perspectiva del común. Una mezcla de lenguajes antiguos y modernos, cierta ironía, al servicio de la desmitificación. De algún modo David fue perdonado porque era rey y su espiritualidad no superaba los límites del deseo por la rolliza Betsabé. Elemental, reconozco, pero (como dicen) bien sentido.

Es un poemario que quiero y, hasta hora, me gusta. En su momento fue recibido con beneplácito por diversas publicaciones. Inclusive, Luis Alberto Ratto y José Miguel Oviedo, manes y lares del periodismo cultural de los años 60, tuvieron una polémica en tres rondas en las páginas de "El Dominical". No tanto a causa de David, es verdad, aunque el librito fue el pretexto para un ajuste de cuentas literarias, algún lío de pelos y pelajes que no recuerdo más.

Fui, por entonces, una "joven promesa que apunta y se perfila". Nombrado en los recuentos de fin de año, presente en los recitales de la Católica y San Marcos y, de refilón, en los mítines políticos contra el segundo gobierno de Manuel Prado. Ni envidioso ni envidiado, según el ideal de Fray Luis, me sentía querido por mis compañeros, mi barrio y la plena humanidad.

En el 64 publiqué Comentarios reales. Que, al año siguiente, ganó el premio nacional con el voto en contra de una doctora (cuyo nombre sí recuerdo) ofendida por las blasfemias, reales o supuestas del poemario en cuestión.

Sus dos ediciones de 2 mil ejemplares cada una me colocaron, inevitablemente, en la palestra. En la picota también, pues pronto comprendí que las jóvenes promesas premiadas, fotografiadas y entrevistadas pierden poco a poco, ese amor que la patria de las letras concede, en exclusiva, al dulce anonimato.

Comentarios reales es un libro al que, francamente, no le guardo demasiado aprecio. Sin embargo es una de mis obras más recordadas, citadas y, eventualmente, festejadas por el lector.

Mi desgano ante sus páginas se debe a la excesiva pretensión. La cosa era meter toda la historia del Perú, desde los chamanes de Pachacamac hasta el asesinato de Javier Haend, en un volumen. Pasando, claro está, por las barbas de los conquistadores, los esclavos, los obispos, los siervos y Túpac Amaru con los cuatro caballos descuartizados.

En cualquier caso, fue un intento de revisar la historia burguesa, tradicional, desde la poesía. Poesía, que es también, al fin y al cabo, una forma de reconocimiento.

A los 22 años me estrené como profesor en la Universidad de Huamanga. Tiempo de guerrillas, tunas y cabras. Comprendí la desolación y la riqueza del universo andino que, hasta entonces, había sido tan sólo el viaje en tren a la feria de Huancayo.

El primero de mayo del 66 nació mi hijo Diego, día que se (sigue en pag. 38)

Citas citables

Bajo el sello Running Press, de Filadelfia, acaba de aparecer una edición ampliada —la cuarta— de *WOW: Writers on writing*, de Jon Winokur, una extensa recopilación de citas de diversos autores, mayoritariamente ingleses y norteamericanos contemporáneos, acerca del arte de la escritura. Lo que sigue es una muestra del trabajo de recolección de Winokur; al seleccionar algunas frases de su extenso libro se han privilegiado los capítulos referidos a la poesía y la literatura en general, a expensas de los que específicamente tocan el arte de la novela y la construcción de personajes.

Traducción de
Mirta Rosenberg y
Daniel Samoilovich.

Angustia

El miedo rodeado de duda es mi luna eterna (*Malcolm Lowry*)

La soledad es su compañera de por vida. Si usted quiere estar acompañado métase en la TV. (*William Styron*)

Estoy profundamente insegura de cómo escribir. Sé lo que amo y lo que me gusta porque esas son respuestas directas, apasionadas. Pero cuando escribo, estoy insegura de si es suficientemente bueno. Esa es, por supuesto, la agonía del escritor. (*Susan Sontag*)

He cultivado mi histeria con alegría y terror. (*Baudelaire*)

No soy feliz cuando escribo, pero soy más infeliz cuando no lo hago. (*Pamitie Hurst*)

Escribir es lo opuesto de divertirse. Todo en la vida, al menos en lo que a mí respecta, es una excusa para no escribir. Sólo escribo cuando el miedo me sobrepasa. Mi boca se seca, mi corazón late fuertemente: supongo que es el tipo de reacción que tiene la gente cuando un avión pierde un motor. (*Fran Lebowitz*)

La enfermedad de escribir —y esto es independiente de que el escritor tenga talento o no lo tenga— consiste en que, pasado un tiempo, un hombre que escribe llega a un punto situado fuera de las relaciones humanas; se vuelve, diríamos, inhumano. (*Frederick Exley*)



Arte y artistas

La diferencia entre el Arte y la Vida es que el Arte es más soportable. (*Charles Bukowsky*)

El arte existe para que no muramos a causa de la verdad. (*Friedrich Nietzsche*)

El arte, como la moralidad, consiste en poner el límite en alguna parte. (*G. K. Chesterton*)

El arte por el arte no tiene más sentido que la ginebra por la ginebra. (*W. Somerset Maugham*)

Una obra de arte no es producto de pensar bellos pensamientos ni de experimentar tiernas emociones (aunque éstas son sus materias primas), sino que es producto de la inteligencia, la destreza, el gusto, la proporción, el conocimiento, la disciplina y el trabajo; especialmente la disciplina. (*Evelyn Waugh*)

Todo buen arte es indiscreción. (*Tennessee Williams*)

Los artistas pueden pintar el cielo rojo porque saben que es azul. Los que no somos artistas debemos pintar las cosas del color que son porque sino la gente pensaría que somos estúpidos. (*Jules Feiffer*)

La vanidad del artista es de una naturaleza muy curiosa porque está ligada a la muerte. A tratar de engañarla. Y todo es una perfecta tontería, pero llena los días. (*Gore Vidal*)

Todo artista es un calvo de dos cabezas. (*Truman Capote*)

Cuando todos esos viejos escritores jóvenes empiezan a hablar acerca de El Artista, refiriéndose obviamente a ellos mismos, siento ganas de abandonar la profesión. (*John Steinbeck*)

Colegas

Dante me pone enfermo. (*Lope de Vega*)

Shakespeare no ha escrito jamás seis líneas sin cometer alguna falta. (*Samuel Johnson*)

Para leer a Dryden, a Pope, etc., usted solo necesita contar sílabas; para leer a Donne, necesita medir tiempo y descubrir el tiempo de cada palabra por el sentido de la pasión. (*S. T. Coleridge*)

Empecé a interesarme en la sífilis cuando trabajaba en un hospital psiquiátrico. Descubrí que había una relación entre la espiroqueta y un talento de

mencional. El tubérculo también produce un impulso lírico. Keats tenía ambos. (*Anthony Burgess*)

Tennyson es un fantástico medio poeta. (*Ralph Waldo Emerson*)



Rilke fue la mayor poeta lesbiana que hubo desde Safo. (*W. H. Auden*)

La marca de agua de la literatura socialista inglesa de este siglo es W. H. Auden, una especie de Kipling pasado por agua. (*George Orwell*)

mis contemporáneos. Ellos no me han leído tampoco, así que estamos mano a mano. (*John Barth*)

El novelista es el único escritor que puede hacerse de un nombre sin haber creado antes un estilo, lo cual es sólo una razón más para no darle importancia alguna al arte de la novela. (*Robert Frost*)

Consejos a los jóvenes autores

Uno se convierte en escritor sentándose a escribir cada mañana. Los que no lo hacen, nunca dejan de ser amateurs. (*Gerald Brenan*)

Por amor de Dios, mantén los ojos abiertos. Entréate de lo

menos durante nueve años. (*Horacio*)

Solo los nadies ambiciosos y las mediocridades entusiastas exhiben sus primeros borradores. Es como hacer círculos muestrales del propio esputo. (*Vladimir Nabokov*)

El secreto de una escritura popular es no poner nunca en una página más de lo que el lector común puede captar sin esfuerzo, no importa cuán bajo fuere su nivel de atención. (*Ezra Pound*)

Cuidate del mensaje de moda. Pregúntate si el símbolo que has detectado no es la huella de tu propio pie. (*Vladimir Nabokov*)

Nunca te disculpes, nunca permitas que te vean sangrar y nunca te separes de tu equipaje. (*Wesley Price*)

Al componer, como regla general, tache una palabra de cada dos que escriba; no se da una idea de cuánto vigor ganará su estilo. (*Sydney Smith*)

Si tiene problemas con un libro, intente utilizar a su favor el factor sorpresa: atáquelo a una hora en que él no lo espera. (*H.G. Wells*)

Sea oscuro, claramente. (*E. B. White*)

En cuanto al adjetivo: si tiene dudas, táchelo. (*Mark Twain*)

Lo único que se puede hacer con el talento es tratar de desarrollar la propia visión, para, por medio de frecuentes fracasos, aprender mejor lo que hasta ahora se nos escapó. (*William Carlos Williams*)

Imagino que cualquier escritor siente que el mundo en el que ha nacido conspira contra el cultivo de su talento... y esa actitud en realidad lo sostiene. Además, solamente porque el mundo considera su talento con una indiferencia tan aterradora, el artista se ve obligado a hacer que su talento sea importante. (*James Baldwin*)

No tener talento, ya no es suficiente. (*Gore Vidal*)

Declaro solemnemente a todos los jóvenes que quieren ser escritores que no es indispensable, en absoluto, que sean unos borrachos primero. (*James Jones*)

Críticos y crítica

Los únicos críticos que vale la pena leer son aquellos que practican, y practican bien, el arte acerca del cual escriben. (*T. S. Eliot*)

Un buen escritor no es per se un buen crítico literario, así como un buen borracho no es automáticamente un buen barman. (*Jim Bishop*)

Todo buen poeta incluye un crítico, pero lo contrario no se verifica. (*William Shenstone*)



Dylan Thomas me dijo una vez que los poetas sólo distinguen dos clases de pájaros a simple vista; uno es el ruisenor, el otro la gaviota. En cuanto a los demás, tienen que preguntarle. (*Lawrence Durrell*)

A menudo me interesa lo que dice, pero sólo porque lo dice él. (*T. S. Eliot, refiriéndose a Pound*)

Evtushenko tiene un ego que, desplegado, puede romper una copa de cristal a seis metros de distancia. (*John Cheever*)

Los poetas, como las putas, sólo son odiados por sus colegas. (*William Wycherley*)

Un estafador brillante. (*Thomas Carlyle, sobre Victor Hugo*)

No he leído a la mayoría de

que ocurre a tu alrededor. (*William Burroughs*)

La escritura tiene leyes de perspectiva, de luz y sombra, al igual que la pintura o la música. Si naces sabiéndolas, bien. Si no, apréndelas. Después recomódalas a tu conveniencia. (*Truman Capote*)

No es prudente violar las reglas mientras no aprendas a respetarlas. (*T. S. Eliot*)

Lee, lee, lee. Lee todo: basura, los clásicos, lo bueno y lo malo, y fíjate en cómo lo hace. Exactamente como un carpintero que trabaja de aprendiz y estudia al maestro. ¡Lee! Lo absorberás. Después escribe. Si es bueno, te darás cuenta. Si no lo es, tíralo por la ventana. (*William Faulkner*)

Ocultas tus composiciones literarias del ojo público por lo

★ Para los críticos, un libro es culpable hasta que se pruebe lo contrario. (Nelson Algren)

★ El crítico debe describir, no prescribir. (Eugene Ionesco)

★ Los críticos literarios tienen la misma función esencial que los profesores de literatura: no la de dirigir el juicio de la audiencia, sino la de asistir a la audiencia en aquellas disciplinas de lectura sobre las cuales se apoya cualquier juicio significativo. (Mark Shorer)

★ Los críticos a veces parecen referirse a obras diferentes de las que yo recuerdo haber escrito. (Joyce Carol Oates)

★ Para un crítico, la cosa más desagradable del mundo debe ser un escritor capaz de ver con claridad que es lo que el mismo ha hecho. (Norman Mailer)

★ Es casi inevitable que un sentimiento de autosatisfacción, de arbitrariedad profesional, cale en los críticos hasta el hueso. (Irwin Shaw)

★ Lo mejor que se puede hacer con los críticos es no responderles jamás. En el fondo usted tiene la última palabra, y ellos lo saben. (Tennessee Williams)

★ Leer las críticas de su propio libro es un juego perdido de antemano. Si la crítica es favorable, uno tiende a sentirse fatigado e incómodo. Si es desfavorable, uno se sentirá expuesto, encontrado en falta. Ninguno de los dos sentimientos le hará ningún bien. (Walker Percy)

★ Un hombre al que un autor le pregunta qué piensa de su libro queda automáticamente relevado de la obligación de decir la verdad. (Samuel Johnson)

★ La gente te pide opinión, pero quiere elogios. (W. Somerset Maugham)

★ Su manuscrito es tan bueno como original; pero la parte que es buena no es original y la parte que es original no es buena. (Samuel Johnson)

★ Nunca leo un libro antes de hacerle la crítica. Podría formarme una opinión prejuiciosa. (Sydney Smith)

★ Una reseña honesta no significa nada; lo que uno quiere es pasión, fuego por fuego. (Henry Miller)

★ Encuentro a la crítica muy instructiva cuando me prueba que mis hechos o gramática son erróneos. (Vladimir Nabokov)

★ La crítica tiene una ventaja sobre el suicidio; en el suicidio usted se las agarra con usted mismo, en la crítica con otro. (George Bernard Shaw)

★ Usted no puede andar por ahí diciendo que es un escritor si nadie se lo toma en serio. (William Kennedy)

Dinero

★ Hay un gran invento para poner en práctica aún en literatura, el de pagar a la gente de letras por lo que no escriban. (Thomas Carlyle)

★ La profesión de escritor de libros hace que el jugar a las carreras parezca, por comparación, un negocio sólido y estable. (John Steinbeck)

★ La poesía nunca me ha dado suficiente dinero como para comprar los cordones de mis zapatos. (William Wordsworth)

★ No hay dinero en la poesía, pero no hay poesía en el dinero, tampoco. (Robert Graves)



★ El dinero es una clase de poesía. (Wallace Stevens)

★ El adelanto de derechos de autor sobre un libro debe ser por lo menos igual al costo del almuerzo en que dicho adelanto se discute. (Calvin Trillin)

★ Vivir en un sucucho no le hará ningún bien a menos que usted sea una especie de Keats. (Dorothy Parker)

Editores



★ Un editor debe decirle a su autor que su escritura es un poco mejor de lo que realmente es. No mucho mejor, sólo un poco. (T. S. Eliot)

★ Nunca le pague a un editor una comida o un trago antes de que haya comprado su libro, cuento o artículo. Esta regla es absoluta, y solo puede romperse a su propio riesgo. (John Creasey)

Ego

★ Todo autor, por modesto que sea, guarda una tremenda vanidad encadenada como un loco furioso en la celda acolchada de su pecho. (Logan Persall Smith)



★ Ningún poeta o novelista desea ser el único que haya existido en el mundo, pero muchos desean ser los únicos que existen en el presente, y unos cuantos de estos últimos creen que su deseo les ha sido concedido. (W. H. Auden)

Escribir bien

★ La gracia al escribir es arte / más que suerte como se mueve grácil el que aprendió a bailar.

★ No basta que ningún ruido / ofenda: el sonido tiene que parecer un eco del / sentido (Alexander Pope)

★ El secreto de escribir bien es decir algo viejo de un nuevo modo, o algo nuevo de un modo antiguo. (Richard Harding Davis)

★ La gente no se merece que uno escriba bien, ya que está tan satisfecha con los que escriben mal. (Ralph Waldo Emerson)

Gramática

★ El uso es la única medida. Prefiero una frase sencilla y sin afectación a otra gramaticalmente correcta. (W. Somerset Maugham)

★ Cualquier tonto puede hacer una regla gramatical, y cualquier montón de tontos pueden hacerse problema por eso. (Henry David Thoreau)

Estilo

★ Estilo es la mente trazando círculos en torno a sí misma mientras se mueve hacia adelante. (Robert Frost)

★ Una prosa clara indica ausencia de ideas. (Marshall McLuhan)

★ Toma menos tiempo aprender a escribir noblemente que aprender a escribir ligeramente y en forma directa. (Nietzsche)

★ Todo estilo que no aburra es bueno. (Voltaire)



★ Trabajé toda la mañana en un proyecto de poema, y le saqué una coma. Por la tarde, la puse de vuelta. (Oscar Wilde)

★ Un cambio de estilo, es lógicamente, un cambio de tema. (Wallace Stevens)

Fama



★ La fama es una abeja. Tiene una canción. Tiene un aguijón. Ah, también tiene un ala. (Emily Dickinson)

★ Primero usted es un desconocido, después publica un libro y se transforma en un oscuro autor. (Martin Myers)

★ Cuando la gente viene a vernos en una lectura, supongo que lo hace con la esperanza de que vernos será más entretenido que leerlos. (Sinclair Lewis)

★ En mi distrito de Gascuña, piensan que el hecho de que yo haya sido publicado es apenas algo más que una broma. Cuanto más lejos de mi casa llega el conocimiento de mi nombre, la valoración es más alta y seria. (Montaigne)

Imaginación e inspiración

★ Siempre me han disgustado palabras como inspiración. Un escritor escribiendo se parece a un científico resolviendo un problema científico, o a un ingeniero resolviendo un problema de ingeniería. (Doris Lessing)

★ Si tengo una idea que promete, la pongo en el papel y allí se queda. No me propongo hacer nada con ella. (Marianne Moore)

★ Cuando vienen, las escribo; cuando no, no. (Jack Kerouac)

★ No espero ser golpeado por un rayo, ni me hace falta para escribir. (Toni Morrison)

★ Cuando quiero ponerme en marcha, leo a Faulkner. Es bueno porque es imposible escribir como él. (Ken Kesey)

Lectores



★ Los que escriben claramente tienen lectores; los que escriben oscuramente, comentaristas. (Albert Camus)

★ La proporción entre gente alfabetizada y analfabeta es constante, pero actualmente los analfabets pueden leer. (Alberto Moravia)

★ Pienso que el escritor tiene que ayudar al lector tanto como pueda sin dañar lo que quiere decir; y no pienso que al escritor le haga daño dar la vuelta al mostrador y mirar su propia mercadería como si estuviera leyéndola en vez de escribiéndola. (James Jones)

★ La ambición de un escritor debe ser cambiar cien lectores contemporáneos por diez dentro de diez años o uno dentro de cien años. (Arthur Koestler)

★ Un autor debe escribir para los jóvenes de su propia generación, los críticos de la siguiente y los maestros de escuela de unas cuantas más allá. (F. Scott Fitzgerald)

★ No tengo un sentido del así llamado lector ideal, y menos aún de la "lectura", esa terrible

entidad. Escribo para la página. (Don De Lillo)

★ Lo tengo en mente, trato de visualizarlo y de estar atento a cualquier signo de aburrimiento o impaciencia que cruce la cara de este ser más bien sombrío, el lector. (Kingsley Amis)

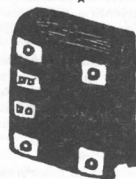
★ Un hombre realmente escribe para una audiencia de unas diez personas. Por supuesto, si les gusta a otros, esto es claramente ventajoso. Pero si esos diez están satisfechos, él está satisfecho. (Alfred North Whitehead)

★ Su audiencia es un lector singular. He encontrado que a veces ayuda elegir una persona, una persona que usted realmente conoce, o una que imagina y escribirle a esa persona. (John Steinbeck)

Leer

★ Leer es un consuelo, ya que no siempre una inspiración. Amnora el dolor de la gratitud de escribir. (Darryl Pinckney)

★ Leer es una actividad más civilizada y amable que escribir. (Jorge Luis Borges)



★ No deseo hablar con un hombre que ha escrito más libros de los que ha leído. (Samuel Johnson)

Libros

★ A menudo, la posesión de un libro es un sustituto de su lectura. (Anthony Burgess)

★ La razón por la cual se escriben tan pocos libros buenos es que muy poca de la gente que está en condiciones de escribirlos sabe algo acerca de algo. (Walter Bagehot)

★ Hay libros cuya tapa y contratapa son por lejos las partes mejores. (Charles Dickens)

★ Mientras uno no tiene alguna clase de relación profesional con los libros, no se entera de cuán malos son la mayor parte de ellos. (Georges Orwell)

★ Un libro es un espejo: si un asno se mira en él, no puede esperarse que vea un apóstol. (Lichtenberg)

★ Nunca -¡nunca!- lea un libro que haya sido publicado hace menos de un año. (Ralph Waldo Emerson)

★ El camino al infierno está pavimentado de buenas ediciones. (George Bernard Shaw)

Literatura

★ Literatura es la pregunta menos la respuesta. (Roland Barthes)

★ (Sigue en pág. 34)

(Viene de pág. 33)

Literatura son noticias que siguen siéndolo. (Ezra Pound)

Literatura es el arte de escribir cosas que serán leídas dos veces; periodismo, el arte de escribir cosas que se entiendan de un solo golpe. (Cyril Connolly)

Literatura es simplemente el uso correcto del lenguaje. (Evelyn Waugh)

Pienso que es tremendamente refrescante que un creador de literatura tenga en la cabeza algo más que la historia de la literatura. La literatura no debería desaparecer en el agujero de su propio culo, por así decirlo. (Kurt Vonnegut)

La literatura es, en primer lugar, una cadena de conexiones desde el pasado hacia el presente. No se la reinventa cada mañana, como algunos médicos parecen creer. (Gore Vidal)

La gran literatura es simplemente lenguaje cargado de sentido hasta el más alto grado posible. (George Orwell)

La literatura es una ocupación en la cual usted tiene que estar todo el tiempo demostrando su talento a gente que no tiene ninguno. (Jules Renard)

No hay nada como la literatura: se me muere una vaca, escribo acerca de su muerte, y lo que escribo me reporta lo suficiente como para comprar otra. (Jules Renard)

El escritor ha muerto en el hombre que se ha dado cuenta de la trivialidad de los asuntos humanos. (W. Somerset Maugham)

Motivos

Todos los escritores son orgullosos, egoístas y perezosos, y su motivación final es un misterio. Escribir un libro es una lucha horrible, demoleadora, como el largo desarrollo de una enfermedad dolorosa. Nunca se entenderá porqué alguien se pondría a hacer una cosa así si no estuviera dominado por un demonio que no se puede rechazar ni entender. Finalmente uno entiende que ese demonio es simplemente el mismo instinto que hace que un niño chille para llamar la atención. (George Orwell)



Escribo para facilitar el paso del tiempo (Jorge Luis Borges)

Siento una necesidad de vivir cierta experiencia, de ver ciertos sentimientos expuestos,

de ver ciertas ideas desarrolladas, y en algún punto u otro tomo la decisión de postularme como la persona capaz de hacer eso. (Scott Spencer)

¿Cómo saber lo que pienso antes de ver lo que lo que digo? (E. M. Forster)

Una razón para escribir es quedar empatado. (William Gass)

Si pudiera pensar, posiblemente no escribiría. (Scott Spencer)

Mi razón principal para adoptar la escritura como profesión es que, dado que el autor no es visto por sus clientes, no necesita vestirse respetablemente. (G. Bernard Shaw)

Si usted no puede embromar a nadie, no hay interés alguno en escribir. (Kingsley Amis)

El problema de un escritor no cambia. El mismo cambia y cambia el mundo en el que vive, pero el problema es siempre el mismo. Siempre consiste en escribir verazmente, y habiendo encontrado qué es verdad, proyectarlo de manera tal que se transforme en parte de la experiencia de la persona que lo lee. (Ernest Hemingway)

Todo escritor absolutamente honesto en la búsqueda de gustarse a sí mismo gustará casi con seguridad a los demás. (Marianne Moore)

Cualquier cosa que se escriba buscando el placer del autor no vale nada. (Pascal)

Plagio y originalidad



Todo ha sido pensado antes, el asunto es pensarlo de nuevo. (Goethe)

La originalidad es plagio aún sin detectar (William Inge)

La diferencia entre un mal y un buen artista es: el mal artista todo el tiempo parece estar copiando; el bueno realmente está haciéndolo. (William Blake)

El Octavo Mandamiento no fue hecho para los bardos. (Samuel T. Coleridge)

El poeta inmaduro imita; el maduro, plagia. (T. S. Eliot)

Sobre su propia obra sus ojos /rodaban recordando, felices, a cuántos /robaran. (Alexander Pope)

Plagio es tomar algo de otro y empeorarlo. (George Moore)

Todo hombre es un mendigo y un imitador, la vida es teatro y la literatura una cita. (Ralph Waldo Emerson)

Cuando Homero empuñó su lira /florida escuchó gente cantar en la /tierra y el mar y cuánta cosa pensó que le /serviría fue y la agarró, lo mismo que yo. (Rudyard Kipling)

En mi defensa, sólo puedo argüir lo que la mujer a la que llevaron ante el Juez por Cleptomanía: "Sí, su señoría, robo; pero sólo en los mejores negocios". (Thornton Wilder)

Poesía y poetas

El gusto por los salones ha arruinado más poetas que el gusto por los barrios bajos. (Thomas Beer)



Un poeta famoso es un descubridor más que un inventor. (Jorge Luis Borges)

Cualquiera puede ser un hombre honorable y sin embargo escribir malos versos. (Molière)

Los poetas mueren de muchas maneras. La mayoría no muere en la tumba sino en el comercio o en la crítica. (Robert Frost)

Bufones y poetas son tan /semejantes que cada uno trata del otro /estar distante. (Goethe)

Los poetas son como lanzadores de béisbol; ambos tienen sus momentos. Lo más duro son los intervalos. (Robert Frost)

Los poetas no tienen un "público"; todo el tiempo le están hablando a una sola persona. (Robert Frost)

Parece que Dios les quitó la mente a los poetas para que pudieran expresar mejor la suya. (Sócrates)

El hombre, o es loco o es poeta. (Horacio)

Ningún poeta honesto puede sentirse absolutamente seguro del valor permanente de lo que ha escrito. Puede haber desperdiciado su tiempo y complicado su vida para nada. (T. S. Eliot)

Preferiría ser un gran poeta malo que un buen poeta malo. (Ogden Nash)

El mal poeta es habitualmente inconsciente cuando debería ser consciente y consciente cuando debería ser inconsciente. (T. S. Eliot)

El poeta es el niño insatisfecho que en el colegio se atreve a plantear la difícil pregunta que surge de la respuesta que da el profesor a su simple pregunta, y después la pregunta más difícil que surge de ella. (Robert Graves)

Admito señor, su ley universal, de que todo poeta es un tonfo; pero usted mismo es un buen ejemplo de que no todo tonfo es un poeta. (Alexander Pope)

Ningún hombre puede ser explicado por su historia personal, y menos que menos un poeta. (Katherine Ann Porter)

Como un pedazo de hielo sobre una plancha caliente, un poema debe avanzar sobre su propio derretirse. (Robert Frost)

La poesía es como el pescado. Si es fresco es bueno, si es rancio es malo; y si usted no está seguro, haga que lo pruebe el gato. (Osbert Sitwell)

Toda la mala poesía surge de sentimientos genuinos. (Oscar Wilde)

Un poema perfecto es imposible. Una vez que se lo escribiera se acabaría el mundo. (Roberto Frost)

Es más fácil escribir un poema mediocre que comprender uno bueno. (Montaigne)

El poema no está hecho de esas letras que incrusto sobre clavos, sino del blanco que permanece en el papel. (Paul Claudel)

En un poema las palabras deben ser tan agradables al oído como el sentido a la mente. (Marianne Moore)

De nuestros conflictos con otros hacemos retórica; de nuestros conflictos con nosotros mismos hacemos poesía. (W. B. Yeats)

En poesía las cosas perfectas no parecen extrañas sino inevitables. (Jorge Luis Borges)

Un poema no debe querer decir sino ser. (Archibald Mac Leish)

Se que la poesía es indispensable, pero no podría decir para qué. (Jean Cocteau)

Si siento físicamente como si me hubieran arrancado la cabeza, estoy segura de que eso es poesía. (Emily Dickinson)

La poesía no es una afirmación de la verdad, sino hacer que esa verdad sea más real para nosotros. (T. S. Eliot)

La poesía es lenguaje ordinario elevado a la enésima potencia. (Paul Engle)

La literatura es un estado de cultura, la poesía es un estado de gracia. (Juan Ramón Jiménez)

Creo que una definición posible de nuestra cultura moderna es: es aquella en que el noventa por ciento de los intelectuales no pueden leer poesía. (Randall Jarrell)

La poesía sin duda es una crisis, tal vez la única que podemos llamar propia. (J. D. Salinger)

La poesía es puros sustantivos y verbos. (Marianne Moore)

La poesía es el lenguaje sorprendido en el acto de conver-

tirse en significado. (Stanley Kunitz)

La poesía es el fluir espontáneo de poderosos sentimientos; se origina en la emoción recordada en un momento de calma. (William Wordsworth)

La poesía es la matemática de la escritura y está muy próxima a la música. (John Steinbeck)

No puedo definir la poesía, del mismo modo que un gato no puede definir una rata. (A. E. Housman)

Me gusta pensar en la poesía como en declaraciones hechas camino a la tumba. (Dylan Thomas)

La poesía es a la prosa como la danza es a la marcha. (John Wain)

La poesía es, en general, una coronación. (John Ashbery)

El verso libre es como el amor libre: una contradicción en los términos. (G. K. Chesterton)

Escribir verso libre es como jugar al tenis con la red baja. (Robert Frost)

Posteridad

Posteridad: Aquello a lo que se le escribe después de haber sido rechazado por una docena de editores. (George Ade)



Invocar la propia posteridad es hacer un discurso a los gusanos. (Louis-Ferdinand Céline)

Cuando yo me haya muerto, espero que se diga: "Pecó terriblemente, pero se lo leía". (Hilaire Belloc)

Temas

Los temas de un escritor son las cosas que le preocupan. (John Gardner)



Y como encontré que no tenía otra cosa acerca de la cual escribir, me presenté a mí mismo como tema. (Montaigne)

En literatura, como en el amor, nos asombra lo que eligen los otros. (André Maurois)

No debe haber diferencia entre lo que escribimos y lo que realmente sabemos. (Allen Ginsberg)

Terca persistencia de la especie

A treinta y cuatro años del primer libro de Joaquín Giannuzzi, Ediciones del Dock acaba de publicar el séptimo, *Cabeza final*, que reafirma los principales rasgos de la obra de este singular poeta, nacido en Buenos Aires, en 1924, no sin acentuar algunas actitudes y obsesiones temáticas.

por Daniel Freidemberg

Los títulos más típicos de los libros de Giannuzzi se caracterizan por el tono reticente y la apelación racional, simulan anunciar un contenido preciso como para que un buen entendedor sospeche algo más: *Las condiciones de la época*, *Señales de una causa personal*, *Principios de incertidumbre*. Lo que se produce es un desajuste cargado de sentido, una tensión irónica entre lo que el título promete y lo que se espera de un libro de poesía. No es el caso de *Cabeza final*, cuyo hermetismo recién desaparece al leer el poema homónimo, precisamente al final del volumen. Es la cabeza de alguien que acaba de morir apaleado por todas las ideologías, humillado por la historia y la biología, cansado en general y sin que ni la razón ni el delirio le hayan servido de mucho. Vale, no muy arbitrariamente, como síntesis del que probablemente sea el más sombrío y obsesivo de los libros de Joaquín Giannuzzi.

Este es el séptimo libro del autor, posterior en algo más de un año a la antología que había preparado para las Ediciones del Dock, y que incluía poemas de los otros seis, desde *Nuestros días mortales* (publicado por Sur en 1958) hasta *Violín obligado* (Tierra Firme, 1984). Coherente con una continuidad temática y estilística que se acentúa y compacta en la obra de Giannuzzi, *Cabeza final* resulta particularmente árido por su manera de reiterar un puñado de cuestiones casi siempre vinculadas con la decadencia y la decepción. *"Esto insiste / en tener algo que ver conmigo"*, dice el primer poema, constatando en la oscuridad del dormitorio el olor *"a ropa fría, a zapatos caídos / con toda la neuria encima"*, mientras de la calle llegan *"ruidos ciegos"*, señales de *"la tierra triunfante / que apenas me concierne"*, y se acerca *"el pepeto fracaso de la identidad / en el amanecer de este día laborable"*. La vida vuelto un repetido lanzarse a ciegas para no mucho más que la náusea de la frustración, sin mucha más gratificación que algunos *"aplazamientos"* —el domingo o el sueño— de una antigua condena: el cuerpo se degrada y las viejas promesas, personales o sociales, revelan su condición de estafa.

Más que un canto al fracaso, sin embargo, lo que se despliega es una denuncia de la radical hostilidad del mundo hacia las esperanzas humanas, al menos en estos tiempos. Como suponiendo que, aunque no haya cómo evitar la destrucción, una forma simple posible de resistir es mirarla a la cara.

Desde el principio, y cada vez más, Giannuzzi parece haberse propuesto una misión: un excavar tozudo en el desencanto, tal vez para poner en evidencia sus secretos, su extraña nitidez de plomo, sin entusiasmos y sin esperar otra recompensa que el hecho mismo de excavar. No hay heroísmo en esto, sino ciega persistencia de la especie. *"Quién habla no está muerto"* supo decir, citando a Gottfried Benn, Alberto Girri.

El impetuoso "Saludo a Blaise Cendrars" participa de un incierto modo en este cuadro: *"Por todo eso y otras pruebas de su entusiasmo por el universo, / yo agradezco, aplaudo y ovaciono / su absoluta seguridad de que todo lo que existe hace poesía / su terrestre baile perpetuo entre las cosas racionales e irracionales / ¡su alegre certidumbre de que cada cosa es ella misma y además un huevo!"*. Aunque esporádicamente, la vitalidad tiene cierto lugar en la obra de Giannuzzi y entonces es una presencia posible —más perceptible en las lecturas y en la imaginación que en la vida tangible— y a la vez extraña, como una promesa difícil de concretar pero no deseable. Una manera de dejar en claro, acaso, que, para una visión del mundo radicalmente desconfiada, hasta del pesimismo conviene desconfiar. Esa irrupción vital, de todos modos, carece de peso frente a la maciza evidencia del desgaste, no tanto por su poca frecuencia como por su tendencia a lo declarativo. El verdadero contrapunto lo ejerce otra presencia, bastante más consustancial al clima y al sistema de ideas de la poesía de Giannuzzi: los objetos.

En particular los objetos y, en un plano más amplio, la atención hacia el mundo inmediato, actúan como un centro de gravedad en perpetuo contrapunto con el acoso de una conciencia implacable. Es, de hecho, el otro costado de la problemática central de esta poesía: la disposición a percibir algunos provisorios islotes en el generalizado mar del deterioro. El ejemplo más rotundo es "Lluvia nocturna en una estación de servicio" (*"Pero en aquella derrota humana de las cosas, / en los desperdicios mojados podían descubrirse / figuras creadas a partir de la mezcla, / diseños irreales arrebatados a lo fortuito / y entre gotas de lluvia y aceite quemado / una intención de belleza y de formas cumplidas / bajo la maloliente oscuridad"*) pero no siempre como en este caso la armonía con las cosas se da como una revelación. Las cosas de las veces, los objetos son la meta de una búsqueda. Una mirada cansada y curiosa interroga a las cosas, interroga a fotos, a una mosca o

a los ruidos de la habitación contigua, y a veces descubre en la respiración de la mujer que duerme al lado *"la certeza de un presente amado e invariable"* o, contemplando la lluvia tras la ventana, la posibilidad de momentos *"donde las cosas encajan como un problema resuelto"*. Más que iluminaciones, lo que hay es terquedad de la especie.

La práctica de una poesía atenta a los objetos es rara en la Argentina. Se puede hablar, en los últimos años, de la obra madura de Hugo Padeletti, y de un par de antecedentes: cierta zona de Baldomero Fernández Moreno (particularmente en poemas breves, cercanos al haiku) y una de las más bellas facetas de Raúl González Tuñón: aquellas descripciones de lo que contiene el

"El efecto es el de un zoom para atrás: no se trata de ver más intensamente sino más claro."

último cajón de la cómoda, lo que se observa desde la ventana, las cosas que quedaron después de la mudanza. Para Tuñón los objetos tienen magia, son núcleos nitidos que iluminan el alma, como indicios de una plenitud que utópicamente puede ganar toda la vida cotidiana. Para Padeletti, a su vez, son algo así como "disparadores" del pensamiento poético, coágulos cordiales que brillan por su esencial ajena en la eternidad tranquila del instante. En Giannuzzi, en cambio, son una presencia con la que los humanos mantienen un oscuro parentesco. Empeinadamente materialista, defensor de la tesis de que la mejor poesía es la que logra buenas descripciones, Giannuzzi encontró en la atención hacia los objetos un resguardo de viejas tentaciones (decorativismo, confesionalismo, sentimentalismo, sentenciosidad), y el resultado es también una actitud hacia el mundo: para la mirada que organiza estos poemas, el objeto es un desafío y/o un reparo, el testimonio de una forma (mejor) de existencia y, si se quiere, una fuente de sabiduría.

A diferencia de Francis Ponge, para quien el poeta debe diluirse, someterse con la mayor humildad posible a los requerimientos y las formas de existencia de las cosas, para Giannuzzi las cosas tienen, si, una entidad propia, irreductible, en buena medida inapreciable, pero no merecen atención si no es desde los precarios anhelos humanos. Su virtud, su ejemplaridad, está en su inerte contendencia, en el solo hecho de existir sin permiso, y su

elocuencia es directamente proporcional a la intensidad con que el pensamiento las interroga. Las cosas son lo que resiste porque, al contrario del sujeto que las mira, las descubre o las piensa, no están acosadas por la conciencia de su deterioro y finitud (no se preocupan, podría decirse, de esas tonterías).

El hecho de que los objetos sean básicamente inexplicables es lo que los realiza: les da algo de sagrado en su destacarse sobre un mundo esencialmente cínico —de leyes físicas y sociales inapelables, de una criminal lucha de fuerzas objetivas— y que se desbarraña hacia la desintegración.

Algunos —hablo de dos o tres amigos y de mí— tuvimos una especie de revelación cuando, a principios de los 70, descubrimos *Las condiciones de la época* en una mesa de saldos (es de 1967): Giannuzzi hablaba del puesto del gato en el cosmos, de su propio cadáver, de Kepler, del hígado enfermo y de la crisis mundial, todo con bastante sorna y un léxico capaz de incluir expresiones como *"un acto con materia"* o *"a cubierto del viento social donde toda culpa / entra en crisis con sus razones podridas"*. Era posible, al parecer, tratar los temas "vulgares" y combinarlos con la reflexión intelectual desembozada, llamar las cosas por su nombre y ser dócil al esquema sintáctico sujeto-verbo-predicado. *¿Qué era eso, poesía o prosa?*, decíamos, y en todo caso, *¿por qué nos gustaba tanto?*

Por su justeza y modestia: Giannuzzi —uno podía suponer— no quiere que su palabra sea sagrada, no quiere que se la ame sino que se la escuche. El brillo de nuestra tradición inmediata nos impedía ver que existe otra gran tradición: la posibilidad de hacer poesía sin necesidad de trascender el uso literal de las palabras sino aprovechando al máximo sus capacidades.

Ahora puedo mencionar otra razón: la fuerza de la imposibilidad de la frase, una imposibilidad como la que vuelve tan ridículo y conmovedor a Buster Keaton, con sus ademanes rígidos y su cara de dura madera pulida. Durante la presentación de *Cabeza final*, Leónidas Lamborghini puso el ejemplo de Keaton para aplicar a Giannuzzi su teoría sobre la presentación de lo trágico a través de lo cómico. Fue en *Las condiciones de la época* donde el efecto alcanzó su mayor eficacia, en gran medida a causa de cierto desparpajo y de un tono satírico que en los libros siguientes se atenuaron cada vez más. Aunque la comicidad queda oculta por la gravedad del tono —se trata del libro más grave de Giannuzzi—, lo cierto es que, bajo esa calculada mirada de entomólogo todo acto humano se vuelve un tanto irrisorio, lo que también implica una comprensión casi piadosa. Esos torpes seres, ridículos como personajes de cine mudo en su afanarse para nada, somos nosotros. Otra palabra que menciono esa noche Lamborghini es *extrañamiento*. Que tiene que

ver con la categoría de Shklovsky (desautomatizar la percepción habitual de los objetos) pero sobre todo con el *distanciamiento* brechtiano.

Distancia crítica", proclamaba Brecht. La escritura de Giannuzzi está marcada por cierto enrarecimiento, un vaciamiento de familiaridad en descripciones cónicas, de la manera más materialista y desparticularizada posible: *"La jadeante respiración de la materia manufacturada"* para referirse al tránsito en la calle. Lo que se podría llamar la *imagen giannuzziiana* consiste en una intersección de conceptos abstractos, articulada por una agudísima y sutil intencionalidad. Escribir *"una pizca nerviosa de vida individual, aplicada / a este momento convencional de las cosas"* para referirse a una mosca junto a un plato implica un procedimiento opuesto al de los simbolistas o surrealistas, que volvía todo entrañable o maravilloso. Aquí, en cambio, el efecto es el de un *zoom* para atrás: no se trata de ver más intensamente sino más claro, desilusionar, impedir cualquier pacto emotivo. El resultado es, inevitablemente, un pacto emotivo distinto, basado en la ironía, y una forma de belleza hecha de exceso de nitidez hiperrealista. Uno de los dos prodigios que propongo reconocerle a Giannuzzi es esa manera de metafORIZAR dando la impresión de hacer exactamente lo contrario. El otro es la síntesis que logra entre lo que podríamos llamar una *poesía de la atención* y una *poesía del pensamiento*: casi siempre, un poema de Giannuzzi es el contrapunto entre el registro de algunos objetos y un pensamiento que despliega brevemente sus posibilidades sin llegar a ninguna conclusión. Todo poema de Giannuzzi es el viaje de un pensamiento, o un viaje a través de un pensamiento que cesa ni bien alcanzó a definirse, evitando toda posibilidad de charlatanería o didactismo: el pensamiento mismo es un objeto que se expone.

Ni en este ni en otros aspectos *Cabeza final* trae nada nuevo. Por sus últimos libros, me atrevo a conjeturar que para Giannuzzi también la escritura es un perpetuo fracaso, pero a la vez una persistencia, una suerte de fatalismo. Como si hubiera empezado, hace cuarenta años, a explotar una cantera y no deja de cavar porque *sabe* que está en el buen camino —en su camino— pero lo que logra está lejos, y tal vez siempre lo estará, de satisfacer sus propósitos. En un mundo sin maravillas, su modo de ejercer la escritura se parece a aquello que proponía un personaje de Joseph Conrad: *"abrir un modesto agujero donde esconder lo esencial, nuestra potencia de devoción, no para uno mismo, sino para un trabajo oscuro y aplastante; y eso es bastante difícil"*. Si hubiera que definir la tarea de Giannuzzi, me gustaría hacerlo de esta manera: sintetizar el lenguaje con la vieja persistencia de la especie.

Dos por Bielsa

Cerro Wenceslao (El lagrimal trifurca, Rosario, 1991) es el sexto libro de Rafael Bielsa, rosario de treinta y nueve años. Como pasó otras veces, distintas personas acercaron sus notas a la hora del cierre y en lugar de optar por una, preferimos exponer las opciones.

1 Siguiendo a Lilian Hellman, invocada en el epígrafe que abre el libro, Bielsa, en su autorretrato, parece decir: "He querido ver lo que fue para mí una vez, lo que es para mí ahora", a través del penitimiento del artista.

Tal es el valor de la evocación: poder entrar en aquella habitación secreta. "Muros, majestad, soporte; es extraño, / porque no me animaba a entrar / en aquella habitación". Hasta tal punto Rafael Bielsa penetra en esa habitación, que sus objetos, sencillos objetos cotidianos—perfumeros, enaguas, postigos, copas, biombo—se colman de misterio, apareciendo desobjetivados, alejados hasta de su existencia, portadores de una delicada corriente de tensión. Lo perceptible, así cobra forma de resto espectral, elevando los objetos

2 Cuando Wallace Stevens postulaba para la poesía la fijación en el detalle, creo que no pensaba en un puntillismo "descriptivo" ni en la conveniencia de una obsesión. Por un lado pensaba—supongo—en una función de la poesía de tipo "micro". De hecho, dejaba lo "macro" para la filosofía, a la que consideraba la "visión oficial" de los hechos. Personalmente no creo en una poesía que no tenga ideas. El problema para la poesía es cómo maneja las ideas, incluso las ideas sobre sus propios procedimientos.

Un maestro taoísta sostenía: "Tu experiencia ordinaria es el tao". Si de algo se nutre la poesía, por lo menos la mejor poesía moderna, es de esta paradoja, sublima por lo sutil. Nada con mayor riqueza y profundidad que la experiencia ordinaria. Ese es el tao, el camino, la verdad. Pero entonces, ¿qué cosa es el tao? Todo y nada.

Cerro Wenceslao parece comprender esto de manera tan natural que incluso las ideas sobre sus procedimientos tienen el carácter de la experiencia ordinaria.

La percepción de Bielsa acerca de los mecanismos que pone en juego es de la misma índole que sus ideas sobre el mundo. Tienen esa riqueza y profundidad de la "experiencia ordinaria". Forman parte de la misma perplejidad. Cuando se da tal amalgama en un texto, creo yo que se ha logrado una obra de arte.

La sensación que transmiten los poemas de este libro es la que produciría una luz al ser encendida en una habitación donde ciertos personajes se están moviendo en la oscuridad. Una luz repentina y breve, que casi de inmediato devuelve la escena a la sombra. Algunos recursos de narración contribuyen a este efecto. Por ejemplo: Bielsa comienza un poema

a esencia absoluta, a pura energía, presentes casi únicamente en el lenguaje. "...ahora, porque faltan la mano, los labios, cambia su espesor / a causa del desapego, / y recrudescen su belleza.": versos que remiten a una suerte de sensual patetismo que me recuerda a *Muerte en Venecia* y a Proust.

Podría pensarse que metonímicamente Bielsa consigue hacernos aspirar el perfume que ya no está, el alcanfor de las enaguas, el polvo de antracita con el que restaura los cadáveres. Esta poesía se mueve en un espacio "casi carencia de aire", enrarecido; los dados de polen son amarillos, las voces caen como un sudario tajante, los taldos tienen el color de un pavo real, los labios son cangrejos quietos en el esplendor y los balcones son empujados al pecho de una oca. Esta inten-

diciendo "Luego, estaban sus labios, / de los que me disponía a hablar", como alguien que venía conversando desde antes. Pero esto no es todo, aunque se pueden citar otros ejemplos de utilización de ese mecanismo y aunque gran parte del efecto de los poemas del libro descansa en el manejo de este procedimiento narrativo; en la sensación, aunque el recurso no sea flagrante en todos los casos—, de que el poema venía diciéndose a sí mismo antes de entrar en escena, como un actor

"La sensación que transmiten los poemas de este libro es la de una luz repentina y breve, que casi de inmediato devuelve la escena a la sombra."

que hubiese comenzado a declamar su texto entre bambalinas.

Si el discurso irrumpe de ese modo, también los personajes de los cuales se habla lo hacen así. El personaje narrador, los personajes de la memoria, los objetos, dan siempre la sensación de que estaban, no de que aparecen. Y antes de verlos, oírlos o imaginarlos, vivían, hacían otras cosas, muchas veces supuestas, entrevistas; otras veces, inexplicables, oscuras. Hay comparsas, personajes menores que pasan por

sidad posiblemente esté dada por la plenitud que cobra el objeto perdido. Bielsa busca esa plenitud y ese vacío: "(...) no recuerdo haber necesitado menos / en otro momento de mi vida".

Bielsa abre este espacio cerrado, lo oxigena, mediante un ojo que oficia de cámara, aunque iluminándolo de manera sorprendente. Este juego de luces no cesa, se abre y cierra el foco dando la dirección, la salida de haces que descubren que su poética es cinematográfica; recuperar el objeto perdido mediante el montaje lírico de escenas, mediante el acceso que brinda el lenguaje. "Hay quien dice que la vida es un escenario; / corredor / de máscaras, entonces, donde una luz ecúmene / ilumine las cosas". Bielsa es ecúmene.

Cerro Wenceslao se conforma de dieciséis poemas cortos. Ninguno exige dar vuelta la página: metáfora del niño que nunca llegar a abrir la puerta de la habitación y recorre un largo pasillo.

Claudia Melnik.

los poemas enfrascados en sus propias historias. Y no por casualidad a uno se le ocurre poner el acento en personajes y cosas: **Cerro Wenceslao** se compone de seres y escenas captados en situaciones que forman parte de una cadena cuyos extremos se pierden en la sombra.

El código poético está manejado del mismo modo. Las comparaciones implícitas o explícitas, que podrían considerarse surrealistas, tienen, en primer lugar, consistencia de cuerpos, no son nunca sugestivas arbitrarias, menos aún caprichos "balcón en forma de pecho de oca" no parece responder a algún tipo de automatismo, por ejemplo; del mismo modo "criptas" o "mazorcas moradas", en relación con partes de un cadáver, no parecen asociaciones libres; en segundo lugar, remiten a referentes y símbolos previos, inscriptos en algún otro lugar de la cadena, en la penumbra de la que viene todo y hacia la que va todo.

Bielsa cree convenientemente reconocer alguna deuda, entre otros con Césaire Pavese y Virginia Woolf. Imagino que cree deberle a uno el verso concreto, apegado a las cosas y, a la otra, la idea del fluir de la conciencia, esto que precisamente no puede ser capturado nunca en el comentario. Estos reconocimientos son innecesarios porque los procedimientos de Woolf y Pavese con constitutivos de todo el arte literario moderno. Y Bielsa no es un prolijo alumno, que apenas está aprendiendo a manejar esa materia. Bielsa es un poeta hecho, del que pueden decirse sus recursos, pero malamente dar cuenta de sus efectos. Ese efecto de experiencia directa, que hace que la lectura sea un placer incommunicable.

J. R. Aulicino

TROVAR CANSA

Umberto Saba, *El cancionero*, Ed. Monte Avila, Caracas, 1991, 176 páginas.

Supongo que —y para comenzar de alguna forma— Saba es, de la trilogía italiana contemporánea de poetas que son "yo" "deben" ser conocidos (junto con Ungaretti y Montale), el menos conocido o, si se quiere, el más borroso para el lector o aficionado argentino, si es que todavía queda alguna figura tal, no menos borrosa que la de nuestro ensayado Saba.

En esta edición antológica del *Cancionero*, de Umberto Saba, seleccionada y traducida por Ana María del Re, se presentan poemas de todos los libros del poeta de Trieste, desde las primeras y casi privadas colecciones, luego recopiladas por el mismo autor en *Poesías de la adolescencia y la juventud*, hasta *Seis poesías de la vejez* (1953-54), último libro de Saba, muerto en el '57. El —pensamos— imprescindible tomito, consta también de catorce cartas — fragmentos de ellas— entre nuestro autor y corresponsales como Eugenio Montale, Guido Piovene, o su vecino de Trieste, P. A. Quarantotti Gambini (el casi secreto autor de novelas como *La estela del crucero*); finalmente contiene dos textos sobre Saba, uno de Ungaretti y otro de Mario Luzi y una parca cronología; cuidadas notas a pie de página, cautas y civilizadas, espolvorean el volumen, haciéndolo renovadamente imprescindible. En cuanto a las traducciones son acertadas y pulcras; serviciales, diríamos; preferimos las realizadas por Horacio Armani y Alberto Girri, pero puede ser una cuestión de patriotismo. Dice Saba en un poema de *Autobiografía* (1924): "Quizá fui el único poeta italiano / que vivió sin el laurel tan codiciado / y esto tampoco me preocupaba ahora". Como el "ahora" es el tan temprano año '24, es evidente que Saba planeó (su yo poético, su "persona", decimos) un extremado apartamiento, una extrañeza, una excentricidad que su ámbito triestino le garantizaba. Hay un tono, una manera que una inextricablemente a Saba con su más o menos contemporáneo Constantino Kavafis, dos poetas de una ciudad emblemática y mediterránea (Trieste y Alejandría, recordamos), dos ciudades viejas, portuarias, que cruzan diferentes culturas; ámbitos de decadencia respucular, de mixturas, de marinos lejanos y cercanos (el viaje y el burdel son dos topoi recurrentes y simétricos); la vida fugitiva y sin embargo "deseembobadamente" autobiográfica (si se entendió lo más arriba apuntado sobre la construcción de máscaras, se comprenderá mejor: "Mi padre fue para mí 'el asesino' / hasta que a mis veinte años lo encontré. / Entonces comprendí que él era un niño / y que el don que poseo de él proviene." (id.), o sino, y siempre en el mismo libro: "Vive en ese lugar tranquilo, un poeta. / De los muertos en ese viviente lapidario / cumple su obra, honesta y placentera / del pensativo Amor ignoto y solitario." También con Kavafis se relacionan, analó-

gicamente, las figuras del goce fugitivo teñido de coleccionismo hedónico.

Prácticamente durante toda su vida Saba manejó la ya famosa Librería Antiquaria (en cuya trastienda conversaba con Svevo, Quarantotti Gambini y a veces, James Joyce) especializada en ediciones curiosas de los reclamos del eros homosexual.

Póstumamente se publicó su *novella* inconclusa *Ernesto*, donde narra una experiencia juvenil de amores con un joven de la clase trabajadora en un tono que guarda interesantes relaciones con la también póstuma *Maurice*, de E. M. Forster. Casado y descaído por varias décadas con Lina Woelfler y de amores errantes con varias empleadas de la ya citada librería, la parte urbana de Saba, a diferencia de Kavafis, debe ser vista, al parecer, como un devaneo juvenil, o como una excusa para ampliar la experiencia poética; tema debatido desde Safo de Lesbos a los sonetos de Shakespeare vueltos mitos de inocencia pagana (donde habría que agregar "El joven marino" de Luis Cernuda, fundamental para entender tal mitema en nuestro idioma); pero, por sobre todo comparte con el griego de Alejandría, una relación de —no tengo otra forma de decirlo— centralidad, de axialidad con su ciudad, vuelta Ciudad, *omphalos*, ombligo del mundo, en el sentido iniciático del término (de ahí mi disculpa). Comparamos por ejemplo, este poema, que doy completo de su vejez de *Casi un relato*, 1951: "Las pajaritas en las ventanas, las perlas / entornadas: un aire de infancia y de verano / que me consuela. ¿Tengo en verdad los años / que creo tener? ¿O solo diez? ¿Para qué / me ha servido la experiencia? Para vivir / contento con pequeñas cosas que me inquietaban / en otro tiempo".

Comparémos, digo, con el ya canónico —en todo caso así lo espero— "En el mismo lugar" (1929), de Kavafis: "Alrededores de la casa, mi barrio, vecindades / que contemplo y por donde camino; hace ya tantos años / Con alegría o con dolor os he creado: / con tantos acontecimientos, con tantas cosas. / Y todos tus sentimientos eran para mí".

Tenemos entonces, y ya centrándonos en Saba: la reinvención de una excentricidad de tono elegíaco (o el recuerdo fragmentariamente) el ámbito particular es apenas entristecido por una mirada que, al recordarlo, vuelve al barrio y ciertas calles de la ciudad en interiores: "Mi ciudad que en todas partes está viva / guarda el rincón preciso para mí, para mi vida / pensativa y retirada." (De Trieste y una mujer, 1910-12); la elevación emblemática de una topografía urbana: "Café Tergeste ante tus mesas blancas / repite el borracho su delirio / mientras escribo mis más alegres cantos." (de *La serena desesperación*), 1913-15); la paulatina asimilación de ese topos con lo elegido, exclusivo, fuera de lo vulgar: "Una extraña tienda de antigüedades / se abre, en Trieste, sobre una calle secreta. / Frente a los anaquelos ediciones la gata dorada." ("Autobiografía"); el paralelo fluir de un *in illo tempore* que se desprende de tal entorno esce-

nográfico, "Allí donde en el suave tiempo / de la infancia / veía pocas, dispersas / cosas suspendidas en la desnuda / colina / surgía un suburbio de febril trabajo / humano. Allí por vez primera / sentí el deseo dulce / y vano / de mezclar mi vida con la cálida vida de todos /... (de *Corazón moribundo*, 1925-30) finalmente, la resolución epigramática de la experiencia: "Habla estando vivo, a un pueblo de muertos. / Rechazo un laurel muerto y pido olvido." (Epígrafe, 1947-48).

Al igual que su amigo y vecino Italo Svevo, Saba fue de origen judío y en su cruce, elección y elegía de lo austro-húngaro como suburbio y confin de lo italiano-católico-mediterráneo, se puede sondear otra línea de pensamiento. Cosa que, a quien pueda interesarle, ensayamos en nuestro "Viaje por el Danubio. Del ensayo como insatisfacción espiritual" (revista "Fierro", N° 80).

Angel Faretta

EL CANON O LA MODIFICACIÓN

Michel Butor, *Retrato hablado de Arthur Rimbaud*, Siglo veintiuno editores, México, 1991, 169 páginas.

El título, aunque mal traducido, es adecuado a las intenciones del libro. Casi una biografía que sigue los pasos de Rimbaud. O casi una exégesis que procura sentidos donde antes existían inestabilidades o modelos de lectura encerrados en signos de admiración acrílicos. Y también un texto de tono académico y ambiente de seminario cuatrimestral.

En el principio, o en la declaración de principios que es la cubierta de un libro, aparece, consagrado, el retrato hecho por Verlaine en 1872 y Miguel Butor, francamente, retoma el canon del largo desajuste de los sentidos y lo revisa, lo continua y lo confirma a partir de las preguntas y los secretos de la vida y la obra, siempre en ese orden, de Arthur Rimbaud (1854-1891). "Voy a presentar la vida y la escritura de Rimbaud como la sucesión de ciertas frases", explica el autor para ser bien explícito. Las fases, con la precisión de las causas que anticipan los efectos, siguen mímicas los movimientos del poeta y el retrato de Butor, quizá en su principal mérito, coloca la puntuación en el camino como una guía de lectura. Los versos iniciales se presentan como el ademán de un chico provinciano que ansía conquistar el lugar de un "buen parnasiano" sin alejarse demasiado de las reglas poéticas tradicionales. Busca, entonces, reconocimiento y cierto remedo de paternidad en editores y maestros a los que envía sus textos. Paul Demeny, su joven profesor Georges Izambard y Théodore de Banville son sus destinatarios y de ellos espera la aceptación y acaso un sitio en la sociedad de los poetas vivos para después establecer una nueva relación antes de iniciar el camino del rechazo. En este tránsito Butor señala las marcas, predestinadas marcas, que convierten a Rimbaud en un poeta y en un *vidente*. En al-

guien que ve más allá y, como un profeta, anuncia lo que vendrá. Butor usa las cartas de Rimbaud para describir su contexto y, más tarde, para notar como se forja la decepción por los antiguos maestros del poeta. *El genio Malo* es el título del capítulo siguiente. Una marca de la traducción ya se ha ocupado de destacar la dualidad semántica de la palabra *vers* que significa versos y gusanos y que Rimbaud utiliza en una carta a Demeny de 1871. Y Butor esconde los acentos del desajuste en la metamorfosis de los antiguos juegos florales dieciochescos: "Hay que captar a las flores no solamente en sus virtudes decorativas habituales, como Musset o los poetas del siglo XVIII, sino con todos sus aspectos científicos y económicos". Para seguir la expansión de Rimbaud Butor obedece la sugerencia del título original, *Improvisations sur Rimbaud*, y llega a los diecisiete años, llega a la edad en la que Rimbaud parece congelado incluso hasta cumplir diecinueve y ejecutar su trabajo de silencio y *walking movie*. La expansión de Rimbaud incluye la compañía de Verlaine y Butor sigue los pasos míticos de la relación, siempre a través de versos y cartas que ubica de acuerdo a la cronología. Butor ensaya conjeturas chismosas ("Nos inclináramos a considerar que, en la pareja, Rimbaud es el esposo, Verlaine la esposa un poco maternal."), y marca el nuevo viraje de Rimbaud que simplifica los versos hasta trastornar la prosa en poesía y usar el pretérito para marcar el paso de sus pasos y las palabras sin brillo, comunes, para desviar los sentidos y aumentarlos. Después sobreviene el final del idilio con Verlaine y de paso con la condición oficial de la poesía y Butor sigue el recorrido exótico de Rimbaud para descubrir un curioso repertorio de cartas comerciales, familiares y listas de libros técnicos y manuales de artes y oficios para "volverse poderoso por medio de la ciencia, una especie de ciencia práctica universal que primero debe permitir la supervivencia y luego el dominio en cualquier circunstancia". La biblioteca que procura Rimbaud es, como adjetiva el improvisador, asombrosa y diseña otro género literario, semejante al mundo de invenciones y máquinas artísticas, con perdón del argentino. Algunos títulos: *Tratado de Metalurgia, Hidráulica urbana y agrícola, Manual del curtidor, El perfecto cerrajero*, por Berthaut, *Libro de bolsillo del Carpintero, Pólvoras y nitratos*, y *Yéctera* porque la lista es bien larga. Y una máquina fotográfica que nunca llegar a usar porque todavía usa la escritura para mirar los paisajes abisinos, de Adán a Harar, y ofrecer a Butor la asociación con el *Salambó* de Flaubert y las *Impressions* de Raymond Roussel. Así, después de vivir un siglo, Rimbaud presente que no puede volver ni a Francia ni a los diecisiete y el autor constata la presunción en las cartas que escribe a su madre y se pregunta si Rimbaud decidió dejar de escribir y si hay algo más que esas cartas. El afán detectivesco de Butor se detiene allí, en la misma objetividad de sus novelas. Y no es poco, pero prefiero

la modificación.

Pablo Bari

VIDAS ESTELARES

Arturo Carrera y Teresa Arrión, *Teoría del cielo*, Ed. Planeta, Bs. As., 1992, 319 páginas.

Ante el trazado de un mapa de siete unidades cuyos límites encierran la profusión de unas cuantas voces, esto es, los capítulos en que se divide el texto y sus subcapítulos, prefiero no insistir en la reposición más o menos discutible del "autor" ni en el concepto de "biografía" de Roland Barthes, no mirar el cielo sino el horizonte (teoría) para pensar la propuesta de este ensayo que ofrece difuminado en el éter un mosaico de puntos ubicuos: cuarenta y siete poetas, cantantes, pintores y narradores.

Entonces, la posibilidad de una teoría diferente que involucra los problemas relativos al corte, la conformación de figuras, el diseño alegórico y metafórico, la espacialidad, la fragmentación y la constitución de una trama. Un reto a atravesar esos fragmentos sujetos en el mapa celeste a partir de un método otro.

Transacciones entre cielo, suelo y aire. Porque así como hay un cielo hay un suelo, y es intencionalmente un suelo americano: los "personajes" han nacido, escrito o vivido en América Latina en diferentes tiempos y lugares: desde Ricardo Piglia a Sor Juana, Diego Maquieira a Guillermo E. Hudson. Al contrario de la ordenación cronológica (que nos hace pensar en el diseño antológico más frecuente), el tiempo puesto a escala espacial, nos da otra posibilidad que la de ordenar por sucesión: la visión simultánea y la fulguración de los paradigmas. Es evidente la renuncia a todo desarrollo deductivo y la desestructuración de la contigüidad y aún de las convenciones de la autobiografía para presentar testimonios, que desde su ubicación en el conjunto, acercan figuras a partir de una similitud difícil que las categorías que las agrupan —ellas mismas simulación de lo aleatorio: "El festín de la rana", "Coloquio de la miel y del tabaco", "Colapsares giratorios"— tratan de inducir: un encuentro oblicuamente causal entre, por ejemplo, Wilfredo Lam y Haroldo de Campos o un súbito cruce entre Juan Rulfo y Juan L. Ortiz.

En *Teoría del cielo*, el método desecha el corte y la taxonomía (que por supuesto no es la de la Enciclopedia China de Borges, o por lo menos yo me resisto a caer en ese facilismo) para que prevalezcan el *recorte* y la *penetración* que si sobre un transparente se superpusieran un plano y figuritas infantiles de bordes sinuosos.

El recorrido, lineal o no, por este doble entramado produce un efecto de lectura de extrañeza e inquietud. Me voy, me dejo llevar —y aquí sí recuerdo a Barthes, el de *El placer del texto*— por esos párrafos de emociones y memorias —y vuelvo a recordar a Barthes, el de *Michel*— para hacerme la ilusión de una completud de fragmentos autónomos. Sin embargo, la línea que divide un subcapítulo de otro me impulsa a la anterior y ambas a la caja mayor que las encierra: así cuando termino de leer "Tokonoma"

vuelo al "Oído de Sirio" (Sarduy y Madariaga respectivamente, ambos en "Vida Cotidiana de las Supernovas").

Y si todo eso pareciera concluir en la noción de "encuentro fortuito", justamente, la insistencia de la estructura me hace desear esta idea —correlativa quizá con la de dispersión centelleante— para pensar en misteriosas causas actuantes que simulan correspondencias.

El mapa se traza a escala sobre el suelo y revela lo que la visión parcializada no permite ver: los hilos de la tela, como en reverso de un bordado. En el trabajo de atar los cabos y diseñar la figura se centra la propuesta biográfica —singularmente armada con las voces de los protagonistas— no exhaustiva ni única pero sí una y precisa en su contorno cuyo criterio de selección ha de descubrirse en la conformación de una partitura. Y recuerdo otra vez a Barthes, en *S/Z*. La armonía de la música de las esferas, que invoca el biógrafo, contiene un conjunto de melodías disímiles.

El método otro para esta teoría: un modo de relato biográfico donde el biógrafo no es el narrador, sino que puesto a otra dimensión se sitúa como el ordenador. El recorte divide el plano por la línea, pero además siempre la línea proyectada es infinita curva. En ese certificado disloque ubico a *Teoría del Cielo*, un pastiche con señales camineras.

Susana Cella

UNA POÉTICA PARA LA CRÍTICA

Eduardo Romano, *El nativismo como ideología en el "Santos Vega" de Rafael Obligado* / *Biblos*, Bs. As., 1991, 53 páginas. E. Romano/Seminario Scalabrini Ortiz, *Las huellas de la imaginación*, Puntosur, Bs. As., 1991, 198 páginas.

El concepto de poética suele designar un conjunto de procedimientos que, se declaren en el registro del artículo o de la ficción, orientan una práctica verbal determinada. Generalmente se supone que mientras las obras literarias desarrollan esos procedimientos, la crítica los explicita. Hay, sin embargo, investigaciones que permiten extender aquel concepto a la práctica de esa lectura.

Así, la lectura de *Santos Vega* está inspirada en lo que sería la idea "fuerte" de Romano. A saber, que la literatura argentina se funda en tres poéticas —gauchesca, nativista, reformista. Estas líneas se oponen en términos estéticos e ideológicos, encuadrándose dentro de la actuación (de los discursos) de grupos sociales definidos. Lo cual delimita, en primer lugar, el campo de estudio: no el texto aislado sino el proceso histórico-literario que lo posibilita. Las elecciones lingüísticas y retóricas de Obligado, por ejemplo, significan por su oposición al habla y las figuras de la experiencia gauchesca. En segundo lugar, la tripartición tiene un objeto: la función ideológica que cumple el texto. Que cumple en su emergencia

concreta y en sus lecturas posteriores: Romano se interesa por el curso de las ediciones y del modo en que el *Santos Vega* fue recibido a lo largo del siglo. Las interpretaciones de la crítica oficial, más allá de fijar valoraciones, sustentan el uso social del poema: su inserción en la enseñanza media, su consagración como clásico nacional. La lectura se propone, entonces, como desmitificación.

Este tipo de análisis explica, tal vez, la revisión de la obra de Angel Rama "Lectura sociopolítica de la poesía", ensayo incluido en *Las huellas de la imaginación*, es una crítica de la crítica que el uruguayo hiciera sobre los poetas gauchescos y modernistas.

Una reseña de los estudios literarios con orientación sociológica (que omite, curiosamente, a W. Benjamin) suministra el contexto de análisis. Más allá de algunas reservas, el enfoque de Rama parece ser presentado como modelo. Sobre todo porque reubica las relaciones entre lenguaje poético e ideología. La poesía, se nos dice, constituye un "sistema productivo privilegiado" por el concurso de diversos niveles conscientes e inconscientes, así como los discursos por ellos producidos. De donde se sigue que opera sobre la ideología al sintetizar contradicciones referidas al orden de la vida humana. Una puesta a prueba de tales dichos suele leerse en "Transgresión y grotesco en la poesía de Nicolás Olivari", trabajo del mismo libro.

En este caso, el punto de partida está dado por un replanteo del panorama literario de la década del '20, a partir de los primeros libros del autor. La época está signada famosamente por el enfrentamiento de los grupos de Florida y Boedo, de "antepurismo" y "arte social". Dicotomía que Olivari rebasará al integrar el verismo de unos y la renovación verbal de otros. El plus añadido a esa mixtura sería el de lo grotesco, elemento que inserta a Olivari en la serie que va del sainete al tango. Lo grotesco aparecería en todos los órdenes: sintáctico (por parodia y ruptura con las formas establecidas), semántico (tematización de lo material y corporal, disolución del yo poético entre diversos seres y objetos), rítmico (uso de exabruptos, distorsión del discurso). Esta relación entre los lenguajes de la crítica y la literatura puede generar sospechas: la sospecha de que los textos sean verificación de conceptos definidos en dominios extraños.

Las huellas de la imaginación ofrece, además, análisis sobre el cuento en la década del '60 y sobre las obras de Raúl Scalabrini Ortiz, Fausto Burgos y Daniel Moyano. Ha sido producto de la larga tarea de un grupo de docentes, coordinado por el propio Romano. A esta modalidad pueden agregarse otras elecciones atípicas: la extensión del campo de estudios a lo censurado o denigrado por la cultura liberal es, por sus efectos, la más relevante.

Oswaldo Aguirre

(Viene de pág. 31)

honra y celebra en todas las naciones del planeta.

Poco después, comenzaron los viajes de Simbad el marino. Y en el 67, me hallaba instalado en Londres como vecino de Earls Court. En medio del laberinto de los Beatles y los Rolling Stones, los hippies, las manifiestas, la hierba, las campanitas y unas terribles ganas de ser adolescente con años de retraso.

Ese otoño y ese invierno escribí los poemas de *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*. La estufa casi siempre malograda y yo confundido en un abrigo viejo y peludo dentro de la casa. Apenas si sacaba una mano del bolsillo para escribir un verso y ahí mismo la guardaba. En verdad fui feliz.

Mi mantención la aseguraba alternando el oficio de la vaplato y el de asistente en la universidad (a la larga, como ahora). Tenía un alma de esponja, siempre presta al descubrimiento. Aprendí muchas cosas. Entre otras, que la tristeza no se resuelve con un plan quinquenal.

Canto ceremonial contra un oso hormiguero fue premiado en la Casa de las Américas de La Habana en el 68. El galardón poético del idioma más cotizado por aquel entonces. Eso me dio cierta fama, algún dinero, traducciones, reediciones, unos cuantos fans y una apreciable tribu de envidiosos.

Los poemas del libro estaban llenos de vida vivida. Por eso el uso de largos versículos que se enredan en las páginas como serpiente. Necesitaba un espacio donde se reunieran los datos del alma y del cuerpo. El hígado, el corazón y la cabeza. La historia doméstica, la historia de la colectividad. Creo que en buena medida lo logré. El lenguaje se bamboleaba entre la solemnidad y la jerga, en medio de un optimismo socarrón. Así transcurrían mis días en la vida real.

Pasados los años, harto ya de las islas al norte del Canal, conseguí un trabajo en la Universidad de Niza, ciudad mediterránea, misma postal, en la frontera con Italia.

Épocas de soledad, bohemia y descalabro. Me convertí en experto en hospitales y aprendí francés. Como *higuera en un campo de golf* es el testimonio de mis quejas, de mi poquita fe. Libro que quiero con la ternura y compasión debida a un hijo enfermo.

En *Agua que no has de beber*, publicado en Barcelona un año antes, hay un solo poema rescataba: "Para hacer el amor", cuya lectura en los recitales nunca tiene pierde.

El libro de *Dios y los húngaros*, tiene que ver con los años que viví en Budapest (74 y 75). Cantos del nuevo y gran amor correspondido (que aún perdura), del nacimiento de mi hija Soledad, del reencuentro fulminante con el Señor.

A diferencia de mis otras obras y con la sola salvedad del poema de la reconversión, "Domingo en Santa Cristina de Budapest y frutería al lado", ese libro no fue escrito in situ. Un par de años más tarde, en la nublada Lima, me dediqué a desenterrar de una caja de zapatos esa infinidad de apuntes en cajetillas, esquemas, imáge-

nes sueltas, notas ilegibles, meandrugs, guinapos para reconstruir (o más bien construir) *El libro de Dios*, que nunca sabré como pudo ser de haber sido escrito en su momento y en su lugar.

En el 78 gané la codiciada beca John Simon Guggenheim. Una de las escasas ocasiones cuando un pobre poeta puede vivir (algunos meses) como novelista del boom. Y decidí viajar a la dorada California. Cosa que no fue tan fácil. Porque, en principio, los peruanos son ante la inmigración norteamericana, aventureros indeseables o narcotraficantes del montón (y, sospecho que, hasta comunistas).

Luego de un par de escaramuzas en el consulado del país del norte, obtuve mi visa oleada y sacramentada. Aparte de un paso de 24 horas por Nueva York, jamás había sentido mis reales en los Estados Unidos. Y arribé cargado de ansiedades y una perversa fascinación por Disneylandia. Así, entre las aulas de Berkeley y la dulce ciudad de San Francisco, pasé más de medio año. Amén de varias incursiones a Nueva York, Oregón y Arizona.

Tal como ocurre con el París monumental, cada uno de los innumerables países que forman los Estados Unidos, es un calco impecable de su correspondiente tarjeta postal. De modo que todos los instantes se tornan en una suerte de *deja vu* y la única sorpresa (mayúscula en verdad) fue descubrir que me hallaba a mis anchas, devorador entusiasta de hamburguesas, mismo personaje de las series de TV aprendidas desde mi tierna infancia. Escribí poco y dormí bien, como las buenas almas.

Cronica del Niño Jesús de Chilca (81) fue el intento de escribir la historia de una comunidad costea hundiéndose en el tiempo. Ahí incorporo las voces colectivas y ajenas como propias, y las memorias del compadre difunto, don Fortunato Rueda. El amor de Dios y de los pobres entre el mar y el arenal. Año del nacimiento de mi hija Alejandra.

Pasé el 85 bajo los altos techos de una vieja casona de Berlín. Contra todos mis pronósticos (y prejuicios) bien amé los inviernos en la antigua y delirante capital de Prusia. Y estuve en paz. A pesar de los perros. Intocables como las vacas en la India, pero soberbios y peludos como el sol.

Con la publicación del *Monólogo de la casta Susana y otros poemas*, llegué en 1986 a los 25 años de mi primer libro. Me parece mentira. Cosa de locos, persistir en un oficio que no brinda fortuna ni placer. Y sin embargo, están inevitablemente la sombra que nos acompaña en las tardes transparentes del verano.

Ahora sobrevivo con mi mujer y mis tres hijos en Lima, llamada también la horrible. Enseño, es decir, en la Universidad de San Marcos, la más pobre y antigua de las Américas. Soy periodista del semanario *Pi*. Escribo poesía, cuando puedo, a caballo entre la pena y la violencia. Y temo cada día.

Antonio Cisneros



Concursos

• El Honorable Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires convoca al premio "Quinto Centenario de Literatura", cuya dotación para el primer premio, asciende a US\$ 5000 y publicación de la obra. Los participantes deberán ser argentinos, con residencia en la ciudad de Buenos Aires. La recepción de trabajos se realizará en Perú 130, 1er. piso, en el horario de 10 a 18 hs., de lunes a viernes, hasta el 31 de julio del corriente año. Podrán ser enviados uno o varios poemas cuya extensión será de un mínimo de 200 líneas, con tema y forma libres. El original será presentado junto a cinco copias encarpadas individualmente, en hojas tamaño carta, escritas a máquina, a doble espacio y numeradas. En las portadas de las carpetas deberá constar el título de la obra, el seudónimo del autor y la aclaración de que se trata de poesía. Asimismo, en un sobre cerrado, en cuya cubierta se pondrá el título de la obra, el seudónimo del autor y el género al que corresponde, se incluirá la ficha de inscripción al premio, con los datos personales requeridos. Los jurados son Jorge R. Aulicino, Joaquín O. Giannuzzi, Irene Frasco, Leonidas Lamborghini y Horacio Zabalajuregui. Eventuales consultas, a los siguientes teléfonos: 342-7051/50 - interno 2280.

• Está abierta la convocatoria para obras con libertad de rima, medida y temática y una extensión mínima de 800 versos, que deberán presentarse en folios mecanografiados, a doble espacio y por una sola cara. Deberán remitirse por triplicado a: Fundación Kutxa, "Premios literarios Ciudad de Irún". Garibai 15 -20004- Donostia. San Sebastián. España; antes del 30 de julio de 1992. Las obras deberán contener solamente el título y un lema. En sobre cerrado aparte se incluirá nota con el nombre, apellidos, dirección y teléfono del autor, mencionándose en el exterior el lema aplicado a la obra. El premio es de 750.000 pesetas.

• La Fundación Inca Seguros llama a concurso a escritores nativos o naturalizados, así como a extranjeros que tengan por lo menos cinco años de residencia continua en el país. Las obras deberán estar escritas en español, en papel tamaño oficio, dactilografiadas a doble espacio, en tres ejemplares que se presentarán en carpetas separadas y llevando en la portada: nombre del concurso, seudónimo, título y género, acompañados de un sobre cerrado, en cuyo exterior figure el seudónimo y el título de la obra, y en su interior el nombre del autor, domicilio, documento de identidad, fotocopia del registro de propiedad intelectual y teléfono. Los trabajos deberán ser inéditos y cada autor podrá presentar una sola obra. La extensión será de 200 versos como mínimo y 500 versos como máximo. Los temas son completamente libres. Los trabajos deberán presentarse o enviarse a la Fundación Inca Seguros, Av. Belgrano 666, 4º

piso, C.P. 1092, Cap. Fed., hasta el 31 de agosto de 1992. Los premios son los siguientes: 1) US\$ 5.000; 2) US\$ 3.000; 3) US\$ 1.000.

• Séptimo Premio de Poesía Caja de Ahorros de Jerez: podrán concurrir a este concurso, con libros originales e inéditos, todos los autores que lo deseen, siempre que presenten sus trabajos en castellano. El tema y la extensión de las obras será libre. Los trabajos deberán estar mecanografiados a doble espacio y por triplicado, sin identificación alguna. En sobre cerrado se detallará el nombre, apellidos, dirección y teléfono del autor, indicando en el exterior del sobre título y lema. Se establece un premio consistente en 500.000 pesetas, edición de la obra y diploma y el plazo de admisión de originales quedará cerrado el día 15 de septiembre de 1992. Los trabajos deberán ser remitidos a la sede central de la Caja de Ahorros de Jerez, Avda. A.A. Domecq, 579, 11405- Jerez de la Frontera, España.



Libros de poesía

• Aguirre, Osvaldo. *Las vueltas del camino*, Libros de Tierra Firme, Bs. As., 1992.

Las inflexiones del habla rural, el tono pueblerino, se amoldan, en este primer libro de Aguirre, sin demasiada incomodidad a estructuras de elaboración poética sintácticamente poco llanas, aunque tampoco excesivamente alambicadas o barrocas. El uso de un verso libre (que, sin embargo, me animaría a llamar de arte menor, ya que oscila entre las 4 y las 8 sílabas y raramente va más allá) evidencia esa sensación de virginidad encorsetada que producen los textos de la gauchesca o bien esos sonetos lunfardos u otros híbridos menos definidos. La elección de este verso corto, ceñido a su materia y lento, aunque no pesado, le aleja por otro lado de lo meramente narrativo, al menos lo suficiente como para que la impronta narrativa no sea ni un lastre ni un objeto de represión. El vocabulario participa a la vez de la esencia prosaica (rastrero, al pedo, neumáticos, etc.) y poética, intercambiándose muchas veces las voces de la radio, de la gente, de la naturaleza. Aguirre trabaja con lo visto y oído, de lo que se deriva que el libro contenga muchos hallazgos de observación (alguien que, luego de degollar a un carnero, por ejemplo, se toma un mate con las manos ensangrentadas, etc.), mucha precisión en los detalles, si bien el conjunto —decididamente, entiendo yo— permanece en un cono de imprecisión. (D.G.H.)

• Albert, Bibi. *Música y letra*, Ed. Filofalsia, Bs. As., 1991.

• Andros, Manuel. *Paisajes aerodinámicos de Urano*, Editora Génesis Limitada, Bs. As., 1992.

• Armagnague, Juan Alberto. *La casa de mi infancia*, Primo Editora, Bs. As., 1991.

• Arteche, Miguel. *Tercera antología*, Corregidor, Bs. As., 1991.

• Bennett, Daisy. *Los doce apóstoles*, Editorial La Noria, Bs. As., 1991.

• Bianchi, Roberto. *Bordes*, Utopías del Sur (Bs. As./Sigos (Montevideo), Bs. As., 1992.

Roberto Bianchi (1940) nació en Montevideo, pero desde 1973 reside en Argentina. A propósito de él y de su libro, Alberto Pipino anota en la contrapunta que "En esta época de frustraciones, vicisitudes y confusiones, donde se derriban íconos para adorar los huecos que dejan, la poesía sigue siendo una forma de dar testimonio del canto de quienes buscan más allá de las soluciones finales y de los puntos finales. Frente a aquellos que preguntan una poesía a secas, Bordes no teme hundir su lenguaje en las humedades de lo cotidiano. De esta fusión, los versos de Roberto Bianchi, muestran los signos inequívocos de quien ha comenzado a mover los escombros en su búsqueda tenaz de la ternura en el horizonte."

• Boggio, Noemí y Boggio, Ricardo R. *Trozos de vida*, Ed. de los autores, Bs. As., 1991.

• Bossero, Enrique. *El amor total*, Botella al Mar, Bs. As., 1992.

• Bruna, Carmen. *La luna negra de Lilith*, Libros del Empedrado, Bs. As., 1991.

• Brunori Civillotti, María Lidia. *La bruja Tu-ru-la-ta*, Fondo Editorial de San Nicolás, San Nicolás, Prov. de Bs. As., 1991.

• Capobianco, José. *50 sonetos lunfardos y otras verbas*, Ed. del autor, Bs. As., 1991.

• Carmona, Gustavo. *Sedantes para estafas afectivas*, Ed. del Arbol, Bs. As., 1992.

• Carroll, Eduardo. *Las sombras defendidas*, Ed. Vinciguerra, Bs. As., 1991.

• Castilla, Leopoldo. *Teorema natural*, Hipérior, Madrid, 1991.

Si existiera una "poesía conjetural" (si el rótulo no conviniere a toda la línea), podría decirse que eso es lo que escribe Leopoldo Castilla. Una reflexión extrañada, un juego a la vez imaginativo y escéptico de la razón lanzada a buscar posibilidades que se dispara casi siempre a partir de alguna observación concreta del mundo, descartando vibraciones emotivas y proezas verbales. El despliegue del pensamiento para poner en cuestión lo que se supone es la realidad, a veces con el riesgo de incurrir en frases sentenciosas y finales "contundentes". Castilla, que desde hace 16 años vive en España, nació en Salta, donde en 1971 publicó el primero de sus seis libros de poemas. Además, es titiritero, novelista, periodista y guionista de cine. Este libro reúne parte de dos anteriores (*Versión de la materia* y *Campo de prueba*) y la totalidad de otro inédito. (D.F.)

• Castro, Vilma. *Sueños de cristal*, Ed. Amaru, Lanús, 1991.

• Cerasuolo, Omar. *Xanaes, poesías, canciones y otros relatos*, Ed. Corregidor, Bs. As., 1992.

Conocido conductor de programas radiofónicos, actualmente de música folclórica (en Radio Nacional) y antes de rock ("El tren fantasma"), entre otros géneros, Cerasuolo evidencia ahora otra faceta de su labor: la producción literaria,

sobre todo de poesía, por la que ya había evidenciado cierta inclinación —como difusor— en sus audiciones.

• De Cicco, Alfredo A. *Constantes de la magia*, Editorial Vinciguerra, Bs. As., 1992.

Este libro obtuvo el Primer Premio del Fondo Nacional de las Artes, correspondiente a 1991. Su autor ya había recibido otros premios por *Suburbio azul*, *Mientras tanto* y *Las mujeres y el viento*.

• De Izaguirre, Ester. *Si preguntan por alguien con mi nombre*, Palabra Gráfica y Editora, Bs. As., 1991.

• Dejestani, Elisa. *Disonancia del bronce en Mahkac-Kala*, Bs. As., 1991.

• Del Cerro, Edmundo A. *La miel del higo*, Ediciones Pipa de Boj, Salta, 1991.

• Díaz Andrieu, Guillermo. *Imágenes de la noche y otras transparencias*, Grafker, Salta, 1991.

• Doyle, Liliانا Susana. *Del gaucho y otras yerbas*, Oeruxaves, Bs. As., 1991.

• D'Uva, Mónica. *El muro*, Nusud, Bs. As., 1991.

• Espósito, María del Carmen. *Memorial del descanso*, Libros de Tierra Firme, Bs. As., 1992.

• Espósito, Susana B. *Trascendido*, Agón, Bs. As., 1991.

• Esviza Garay, Martha. *El trabajo del olvido*, Ed. Último Reino, Bs. As., 1992.

• Filipoff, Ernesto. *Simbiosis de amor*, Mellino Producciones, Bs. As., 1992.

• Frierio Pombo, Mario. *Manchas de tiempo figuras del olvido*, Corregidor, Bs. As., 1991.

• Galemire, Julia. *La escritura o el sueño*, Sigamos, Montevideo, 1991.

• Gallardo, León A. *Coplas de campo y monte*, sin mención editorial, Buenos Aires, 1992.

• Girri, Alberto. *Obra poética IV*, Corregidor, Bs. As., 1992.

• Gómez, Isabel. *Pubisterio*, Ed. Literatura Alternativa, Bs. As., 1992.

• Gómez Carrillo, Manuel. *Canto para los cauces muertos*, Ed. Cissandina, Mendoza, 1991.

• Guevara, Osvaldo. *Sólo sonetos*, sin mención editorial, Villa Dolores, Córdoba, 1991.

• Guglielmo, Osvaldo. *Oratorio a la Virgen de Luján*, Ediciones Corregidor, Bs. As., 1991.

• Hünicken, Raúl "Chacho". *Riojanías*, Ed. del autor, La Rioja, 1991.

• Jauretche, Arturo M. *El paso de los libros*, Ediciones Corregidor, Bs. As., 1992.

Antes de ser reconocido como uno de los más influyentes, originales y combativos cultores del ensayo de interpretación político-cultural en la Argentina, Jauretche supo frecuentar otras áreas de la literatura. Un Jorge Luis Borges todavía bastante nacionalista supo prologar la primera edición, en 1934, de este largo poema épico dedicado a un suceso de la historia nacional que Jauretche escribió ya en la sen-

da de lo que se iba delineando como un revisionismo antiliberal, con su característico humor socarrón y la apasionada virulencia que acostumbra cultivar el autor de *Manual de zocneras argentinas*.

• Kaul Grünwald, Guillermo. *Quena*, Ediciones Culturales de Mendoza, Mendoza, 1992.

• Le Guin, Ursula K., *Días de seda*, traducción de Diana Bellessi, Nusud, Bs. As., 1991.

La editorial porteña Nusud inicia su serie de traducciones con esta selección de la producción poética de la autora de *La mano izquierda de la oscuridad*, mucho más conocida, por supuesto, por su obra narrativa en el campo de la ciencia-ficción. Hasta donde se sabe, es la primera vez que un libro de poemas de Le Guin se publica en castellano. Ver anticipo en *Diario de Poesía* N° 19.

• Linares, Ricardo. *Habitare mi nombre*, Ed. Vinciguerra, Bs. As., 1991.

• Lóizaga, Patricia. *Código secreto*, Grupo Editor Latinoamericano, Bs. As., 1991.

• Medina Cabral, Betty. *Kateba*, Fundación Argentina para la Poesía, Bs. As., 1991.

• Morales, Andrés. *Verbo*, Red Internacional del Libro, Bs. As., 1991.

• Mordini, Rodolfo L. *Romances de soledad*, Verbum Pacis, Bs. As., 1992.

Cuarto libro de poemas del autor, quien también es sacerdote de la diócesis de Lomas de Zamora, profesor y licenciado en Filosofía y Ciencia. El prólogo es del poeta y secretario de Cultura del actual gobierno José María Castañeira de Dios.

• Nieto, Francisca. *En el principio la palabra*, El Francotirador, Bs. As., 1991.

• Otegui, Horacio. *Lo que vendrá*, Corregidor, Bs. As., 1992.

• Palavecino, Silvia. *Sólo con la mirada*, Ed. Vinciguerra, Bs. As., 1991.

• Peltzer, Federico. *Los poemas del niño*, Ediciones Agón, Bs. As., 1991.

• Peón, Lucas. *Los años lentos*, La lámpara errante, Bs. As., 1991.

• Perinot, Mauricio. *El candidato y otros poemas*, Tiempo de Taller, Bs. As., 1991.

• Portela, Oscar. *Selección poética*, Ed. del autor, Corrientes, 1992.

• Praglia, Leonildo. *Poemas para embellecer el silencio*, La Rosa de Cartón, Alberti, Prov. de Bs. As., 1991.

• Régoli de Mullen, Alicia. *El hombre y sus laberintos*, Ediciones Letras de Buenos Aires, 1991.

• Romani, Roberto A. *Entre Ríos de Amor*, Colimegna, Santa Fe, 1992.

• Salmoiraghi, Paula. *Solo tres poemas solos*, Edición artesanal de la autora, Bella Vista, Prov. de Bs. As., 1992.

• Santiago, María Cristina. *Fuera del Serrallo*, Nusud, Bs. As., 1991.

• Sazunic, Silvina. *Hablar de la pasión*, Nusud, Bs. As., 1991.

Me alejo para decir —está bus-cándome— es a mí a quien desea. No lo dejo quiero/ no quiero que me atrape. Que no. No. / La presa indefensa. No puedo. Pensar/ que me tocarás y lo deseo. Puedo jugar/ a la presa. Al deseo. / La cazadora corriendo detrás tuyo. / Nunca pondría mis manos sobre tu cuerpo. / moriría si lo hiciera. Lo haré. / Voy a estar tu alma.

• Shand, William. *Homo Sapiens II*, Grupo Editorial Latinoamericano, Bs. As., 1992.

Recordado coautor, con Alberto Girri, de una antología de poesía norteamericana que ya casi ha desaparecido de las mesas de saldos, William Shand vive en Argentina y escribe en inglés. Como en libros anteriores del autor, ésta es una edición bilingüe, con versiones al castellano de Elizabeth Azcona Cranwell.

• Siccardi, Eugenio. *Cuerpos obligatorios*, Ed. Topatumba, Bs. As., 1992.

• Sini, Rosa. *Un modo de sentir (reflexiones)*, Ed. de la autora, Bs. As., 1992.

• Sosa, Zulma Lilianna. *El tetra brik de Carlos Gardel*, sin mención editorial, Bs. As., 1991.

• Swann, Matilde Alba. *Con un hijo bajo el brazo*, Ed. de la autora, Bs. As., 1991.

• Tejo, Oscar. *Siluetas existenciales*, Edición Cooperativa Otesa, 1992.

• Vázquez, Rodolfo Angel. *Cuestiones privadas*, Ed. del autor, Bs. As., 1992.

• Veiravé, Alfredo. *Laboratorio central*, Ed. Sudamericana, Bs. As., 1991.

• Vinciguerra, Lidia. *Oficio de mujer / Mestiere di donna*, Ed. Vinciguerra, 1991.

Se trata de una edición bilingüe. La traducción al italiano la efectuó, por supuesto, Antonio Alberti. El prólogo es de Atilio J. Castelpoggi.

• Velázquez Machado, Juan. *Desde el ángulo claro*, L & C Editores, Bs. As., 1991.

• Von Fischer, Patricia. *Cruzar el cristal*, Cuadernos de la Gaviota Blanca, Salta, 1992.

• Zappa, Gustavo. *Tiempo presente*, El Molino de pimienta, Bs. As., 1991.

El rencoroso



La columna de D. G. Helder

Entro todos los días a un bar del Once, elijo siempre que puedo la misma mesa del fondo y pido café. Paso ahí mi rato del día más fértil en pensamiento, palabra, obra y omisión. Nada sobrenatural y sobre todo ningún ruido más fuerte que el de la máquina express. El interior del local es oscuro y la ventana, allá adelante, parece la pantalla de un televisor. Conscriptos, predicadores, jubilados, vendedores ambulantes, coyas, gitana, lisiados y metecos en general hormiguan por las calles de la plaza. "Un amante de la comedia humana, como soy yo, no debe hacer pactos de pudor con el género humano." Eso está bien, me digo, aunque se salga de tono. El poeillo, la cuchara, un terrón de azúcar, la libreta chica, la birome, el cenicero, un vaso de soda: estrellas todas de la misma Constelación del Café bajo cuyo influjo —pasa— los nativos del signo nos vemos compelidos a ensayar, para nadie, frases altisonantes.

Me haría feliz hacer un gol en el chiquero de la manera más polémica que exista, para que los leprosos lo protesten y lo lloren todo el año", fue lo que dijo Marcelo Trivisonno, sa-guero de Marcelo Central, según leen un matutino del Dom. 29 de Dic. de 1991. La frase me provocó de inmediato un híbrido de risa, gusto y malestar, sin que por un tiempo encontrara la razón. Muchos elementos de esta frase están usados en sentido figurado, es obvio. Así, el chiquero alude al modesto estadio de Newell's Old Boys y los leprosos a jugadores, autoridades y simpatizantes del mismo club. Luego, la expresión *lo lloren todo el año* es una exageración, una vulgar hiperbole. Hecho este cúmulo de aclaraciones, que está de más para el que entiende de fútbol, propongo ahora el ejercicio de leer la frase en sentido literal, con lo cual se obtiene un pasaje de, creo yo, indudable belleza y humor negro: leprosos llorando en un chiquero (donde sin duda hay puercos) por un gol de dudosa validez convertido ex profeso por un canalla, un año atrás. Tiendo a pensar que es este pasaje reprimido en la misma literalidad de la frase, esta carta escondida a la vista, lo que me provocó, mientras conscientemente yo me entretenía con su sentido figurado, es decir lo que evidentemente promocionaba el contexto, esa sensación extraña que todavía hoy, a varios meses de sentida por primera vez y ensayada una explicación, no desaparece. ¿Me extralimito si agregó que la literatura —cierta literatura; la poesía, si prefieren— saca más provecho de este fenómeno al

que llamaré, circunstancialmente, represión de la literalidad —o encubrimiento del sentido figurado— que del juego metafórico tradicional o de la más moderna parodia intertextual?

Toda cosa debería tener una apertura recta y convencional, un peón que de la nada consigue avanzar dos casilleros, y no el zarzapó de un león rampante, no los ademanes del faquir para llevarse una mujer a la cama. Hay en Moscú una campaña que supera el peso de treinta y cinco elefantes y que nunca fue tocada. Míope como el topo delante mio un terrón de azúcar forrado en papel muy fino resiste —o no se hasta cuándo— la presión de los dedos índice y pulgar. ¿Por qué será que siempre hay dos polos, siempre y en todo? Un perro que aprende a caminar en dos patas no debería inspirar confianza, hasta el pasto sobre el que retrocede y los árboles entre los que retoza podrían ser de repostería. ¿Alguna vez se te ocurrió que podías ser el jorgito de la torta de casamiento? Encumbrado en el último piso, de frac y pegado a la novia vestida de blanco.

Difícil dar con medios adecuados para incluir, deslizarse en el poema ese momento de indecisión, esa indeterminación tan típicamente poética en que nace claro y necesario un calificativo o un adverbio y no se ve por ningún lado el sustantivo, el objeto, la acción. Una frase subjuntiva, por ejemplo, puede adquirir mayor significación quedando incompleta que expresando cabal, banalmente su deseo. Por ejemplo: *Que la reina mora / cuando yo tienda la mano / los aiso, la luna / cuando yo tienda la mano / por última vez, en invierno, / y el pasto, la constelación del rocío, las anémonas blancas, / el lago verde en un lazo de niebla / cuando el último día / tienda la mano por única vez / y el aire de vidrio, la garza / en una pata, temblando, / y esté solo y tenga / frío en las rodillas, un mosquito / zumbando en mis orejas nada, / yo no sé nada, no sé nada.*

El panadero a sus ojos tiene una familia sana; su satisfacción es tanta que, dadas tres opciones, no tendríamos problema en adivinar cuál es el nombre de la panadería. Pero, ¿por qué tendría que ser de otro modo?, ¿porque su hijo mayor se avergüenza de él? El chico no hace un mes que tragando saliva partió la nuez de Adán; siempre tiene una excusa para comer antes que su padre, o comer en otra parte, o no comer. Una vez se corrió de derecha a izquierda, como escrito en árabe, tirándose cabeza abajo por la hipotenusa, y no con el propósito de llamar la atención, según se dice, sino de hacerse un nudo que nadie de su familia pudiera desatar. La densidad no es más que cierta relación entre masa y volumen, desde que entendió eso se le antojó que quiere un padre que esté obligado a moldear una sustancia más densa: un carpintero, un herrero, incluso un escultor. Mejor dicho: no quiere un padre que enciente mayor resistencia en la materia, quiere que su padre encuentre mayor resistencia en la materia.



Todas las mañanas
en su kiosco.

Página/12
el país a diario

Buenos Aires, 26 de mayo de 1987
Año I - N.º 01

Precio de este ejemplar:

La realidad
tal cual es,
para que
la conclusión
sea suya.

Página/12
el país a diario

El diario sin desperdicio.

Escriben:
Osvaldo Soriano
Eduardo Aliverti
Horacio Verbitsky
Sergio Joselovsky
Pablo González Bergés
Enrique Medina

Miguel Bonasso
Miguel Briante
José María Pasquini Durán
José Ricardo Eliashev
Juan Gelman
D. Viñas
Director: Jorge Lanata.