

29
información
creación
ensayo

POESÍA

Otoño
de 1994.
Periódico
trimestral.

Virgilio, acusado de copiar numerosos versos de su contemporáneo, el poeta Ennio, dijo: "Que yo pueda hacer poesía de la mierda de Ennio, solo demuestra mi propio talento". Desde entonces, o desde antes aún, el arte de la injuria ha sido familiar a los poetas. (pág. 5)



EL ESCRITOR EN BUSCA DE UNA LENGUA

Un texto inédito del poeta mexicano Fabio Morábito, transcripción de su conferencia en la Fundación Banco Patricios en 1991. Pág. 31.

MARGARET randall



En el Festival de Poesía Medellín 93 Margaret Randall consignó este texto, aún inédito en inglés, a *Diario de Poesía*. Pág. 21.

Vuelta de tuerca

Los dilemas y paradojas del arte contemporáneo se despliegan en un poema de Juan Calzadilla, montado sobre breves, deliciosos epigramas. Pág. 25.



EL PASEO AHUMADA

El extraordinario poema libro del chileno Enrique Lihn despliega a lo largo de más de mil versos el perfil alucinado de una ciudad latinoamericana poblada de mendigos, los fantasmas irredentos del neoliberalismo, mostrando, de paso, la vigencia de una poesía civil o política de la más alta inspiración. Páginas 13 a 19.

AMERICA LATINA ida y vuelta

Una suerte de dossier secreto o solapado une varias notas de este número: América Latina, mirada y vuelta a mirar en su propio espejo y en el espejo de otras lenguas. Una propuesta de itinerario a través de ese dossier implícito podría ser: Fabio Morábito, un poeta mexicano cuya lengua nativa es el italiano reflexiona acerca de la relación que un escritor establece con la lengua aprendida; Margaret Randall, una norteamericana que ha pasado la mayor parte de su vida en México y Cuba, pero que ha escrito siempre poesía en inglés, enfoca la misma cuestión en un tono y un contexto completamente distintos; Beatriz Sarlo retrata para lectores de habla inglesa un Borges que, de paso, resulta nuevo para nosotros; dos reportajes, a un poeta uruguayo que vive en Estados Unidos y un argentino afincado en Costa Rica, más dos largos poemas, uno del chileno Enrique Lihn, otro del venezolano Juan Calzadilla, aportan lo suyo a esta múltiple, fragmentada imagen de América Latina.

BORGES by SARLO

Acaba de aparecer, publicado en Londres, un nuevo libro de Beatriz Sarlo, "Jorge Luis Borges: a writer on the edge", desarrollado a partir de las conferencias que la crítica argentina diera en Cambridge en 1992. El volumen, que no se publicará en castellano, ofrece, por su propia concepción como un libro para lectores europeos, una visión original de Borges reescribiendo la literatura universal desde los confines de Occidente. Página 9.

REPORTAJES

Boccanera



Un reportaje de D. G. Heller y D. Freidemberg. Pág. 29.

Echavarren

El hilo que une al neobarroco latinoamericano con la poesía de Wallace Stevens y John Ashbery, en la concepción de Roberto Echavarren. Pág. 3.

Libros de Tierra Firme

Leónidas Lamborghini
Inéditos México 1985/88
 Tomo I. ESTANISLAO DEL
 MATE/LA OVEJADA/POEMAS
 GAUCHESCOS
 con dibujos de Carlos Gorriarena

Raúl González Tuñón
 EL RUMBO DE LAS ISLAS
 PERDIDAS

Diana Bellési
 CRUCERO ECUATORIAL
 TRIBUTO DEL MUDO

Mirta Rosenberg
 TEORÍA SENTIMENTAL

Charo Núñez
 ASUNTOS PENDIENTES

Carlos Eguía
 ANOTACIONES Y OTROS
 POEMAS

Héctor O. Mazal
 MUNDOS, DIALOGOS,
 SILENCIOS

Carlos Lucena
 EL PRESENTE DE LOS OTROS

Alberto Cassone
 EL REFLEJO DE LO PERDIDO

María Chemes
 LOS LEJANOS AMANTISIMOS

Fernando Rosenberg
 LAS CASAS DE LOS VIVOS

Jorge R. Aulicino
 HOMBRES EN
 UN RESTAURANTE

Angel Faretta
 DATOS TRADICIONALES

Fabián Casas
 EL SALMON

Juana Bignozzi
 INTERIOR CON POETA

Luisa Futoransky
 LA PARCA, ENFREÑTE

Pablo Chacón
 EL GRANO DEL INVIERNO

Virginia Cantón
 EL ORDEN

David Lagmanovich
 MEMORIAS DEL IMPERIO

Ethel Alcaraz
 ESPACIOS Y CLARIDADES

Manuel Barcia
 COLOR 70

Eduardo Huerta
 LOS GESTOS OLVIDADOS

Carmen Ollé
 NOCHES DE ADRENALINA

Sumario

Todos bailan, la columna

de Daniel Freidemberg 2

Roberto Echavarrén:

"La sobreabundancia no

va reñida con el rigor" 3

El arte de injuriar, trad.

de Mirta Rosenberg y

Daniel Samoiloivich 5

Vidrieras de Amsterdam,

por María Cristina Santia-

go / Ley seca, por

Eduardo Aimbinder 7

Pasos Voces Ausencias,

por Alberto Szpunberg /

La pasión de un muerto,

por Alejandro Ricagno 8

Borges: un escritor en

las orillas, por Beatriz

Sarlo, trad. de Daniel

Samoiloivich 9

Ciudades 12

El Paseo Ahumada,

por Enrique Lihn 13

Página de artista, por

Carlos Gorriarena 20

El idioma en mi rostro,

por Margaret Randall,

trad. de Mirta Rosenberg

y Daniel Samoiloivich 22

Ciudades 23

Selección de tres libros,

por Yves Di Manno, trad.

de Jorge Fondevrider 24

Vuelta de tuerca,

por Juan Calzadilla 25

Jorge Bocanera: "El

poeta es un Frankenstein

armónico", reportaje de

D.G. Helder y Daniel

Freidemberg 29

El escritor en busca de

una lengua, por Fabio

Morabito 31

Crítica 33

Agenda 35

¿Le faltan algunos números de Diario de Poesía?

Salvo los números 7 y 8 y este mismo número, todos los demás están a la venta, a \$ 7 cada uno, en Corrientes 1312, piso 8, cualquier día hábil de 9 a 13.30 hs. y de 14 a 16.30 hs.

Últimos dossiers:

Nº 25, dic.1992:

Pier Paolo Pasolini

Nº 26, abril 1993:

Diarios de Poetas

Nº 27, julio 1993:

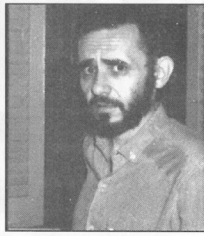
Marianne Moore

Nº 28, sept. 1993:

Poesía Irlandesa

DIARIO DE POESÍA: RNPI Nº 235957. Distribuidora en Capital: Distrimachi S.R.L. Carlos Calvo 2426, Bs. As. Interior: SAYDE Belgrano 355, Bs. As. Compuesto en Tyf. Aislina 1535 2º 201. Impreso en Litador, Viel 1444 Bs. As. Suscripciones en el exterior: (no válido en la Argentina.) en España: Pts. 4.000. Otros países: US\$ 40 (cheques a la orden de Daniel Samoiloivich).

Todos bailan



La columna de Daniel Freidemberg

lecturas", escribe Peter Ackroyd, y vincula esa actitud al uso de la parodia, la diversidad de estilos y la alusión cultural en el *Ulises*. Como Joyce, dice, Eliot "tenía una conciencia histórica del lenguaje y, por lo tanto, de la relatividad de cualquier 'estilo', creía en 'la irrecuperabilidad de cualquier sentido' original" porque "se consideraba a sí mismo un cabal escéptico y relativista". Es su imposibilidad de encontrar algún sentido en las cosas —según Ackroyd— lo que lleva a Eliot a decir que "todo gran arte surge de un estado de aburrimiento fundamental, de un aburrimiento apasionado". Esto es: no hay por qué resignarse, salvo que uno renuncie a lo que llamo poesía o literatura. Ya no hay fe, pero queda la idea misma de fe y quedan residuos. La incredulidad y el desconcierto son, al menos para mí, la posibilidad de algún momentáneo contacto con *Eso*, de acceder a algún tipo de relación con lo sagrado. Puedo leer apasionado *Rayuela*, *Urondo*, *Hemingway* o *Eluard*, pero mi familia es *Onetti*, *Handke*, *Saer*, *Lamborghini*, *Giannuzzi*, *Williams*, *JG* desde *Cólera* *buey*.

• 25/9. La sensación de ser mala persona, de contribuir a la confusión y a las malas causas, como un feo regusto que no se va. Y no es bondad, sin embargo, lo que hace falta sino coraje y mirar "tal como son las cosas". La aceptación, pasados ciertos límites, es el contrario de la pasividad. Distinguir aceptación de conformismo, responsabilidad de mala conciencia. No es que la literatura no tenga una ética. Es que la tiene, e implacable.

• 2 de octubre. Revelación, anoche, en la escalera, cuando se apagó la luz. "Esto es un mensaje", pensé. Debía interpretarlo. Y este era el mensaje: "no hay mensaje".

• Jueves 7/10. El deleite de crear, no el deleite barrial de expresarse. Ni el de cumplir bien una función.

¿O uno hace el amor para perpetuar la especie?

Alguien diría que lo hacemos sin saberlo, que Dios puso en nosotros la necesidad de deleite para perpetuar la especie. Para algo usará entonces nuestro deleite de crear.

• Viernes. Porque lo que el

moralista escéptico y desolado que es Eliot encuentra en la experiencia religiosa es, precisamente, la amoralidad. Un descanso, ese lugar —dice— donde él ya no es nadie, carece de responsabilidades, de figura social. Pero, como buen moralista, quiere hacer de eso una enseñanza social: da conferencias, se enreda con las almas buenas a las que desprecia, o por las que siente la simpatía que uno siente por un chico entusiasmado ante un desfile militar. Como los surrealistas: su gran descubrimiento es el lugar de la literatura pero se avergüenzan de la literatura y van a surrealizar la sociedad, empezando por el PC francés.

• El tránsito en Corrientes y Ayacucho, a la mañana, desde un segundo piso. Un indescriptible espectáculo natural. Previsible, múltiple, cambiante y ceremonioso, como la migración de los renos salvajes o las corrientes de agua que pelean su lugar, abriéndose paso entre las piedras, en el arroyo. Grandes y pequeños animales a distintos ritmos y velocidades, cumpliendo ciegamente un destino, arrancando, frenando, esquivando, volviendo a arrancar, buscando cada uno un resquicio entre bramidos sin saber bien por qué lo hacen, como la pareja negra de palomas que ahora, en la ventana de la cocina, una sobre la maceta que pende de un costado, la otra en el alféizar, parodian la escena del balcón de *Romeo y Julieta*, y a las que acabo de espantar con un golpe en el vidrio.

DIARIO DE POESÍA

Año 8 Nº 29 - Marzo 1994

Consejo de Dirección

Jorge Fondevrider, Daniel Freidemberg, D. G. Helder, Ricardo Ibarlucía, Martín Prieto, Mirta Rosenberg y Daniel Samoiloivich

Director

Daniel Samoiloivich

Director de Arte

Eduardo Stupia

Secretario de Redacción

D. G. Helder

Coordinadora

Josefina Darriba

Diagramación

Fernando Amengual

Colaboradores especiales:

Oswaldo Aguirre, Pablo Bari, Fabián Casas, Susana Cella, Angel Faretta, Alejandro Rubio y Oscar Taborda

Diseño Original

Juan Pablo Renzi

Echavarren: "La abundancia no va reñida con el rigor"

Roberto Echavarren nació en Montevideo, Uruguay, en 1944. Es desde 1976 *full professor* de la Universidad de Nueva York, donde reside. Publicó los libros de poesía *El mar detrás del nombre* (1969), *La planicie mojada* (1981), *Animalaccio* (1986), *Aura amara* (1989) y *Poemas largos* (antología 1980-1990). En 1991 publicó *Transplatinos: muestra de la poesía rioplatense*, y en 1992 *Margen de ficción: poéticas de la narrativa hispanoamericana*. Es además autor de estudios críticos sobre la obra de Felisberto Hernández y Manuel Puig. El sello editorial Mickey Mickeranno, de Buenos Aires, anuncia para este año una plaqueta con poemas suyos bajo el título *Universal ilógico*.

reportaje de
Daniel Samoilovich

Cómo es escribir poesía lejos de donde se habla, donde se sigue hablando la lengua en que escribís?

—También se habla castellano en Nueva York, por ejemplo en la Universidad, pero es verdad que gran parte del tiempo hablo en inglés, de modo que hay un momento en que el español se vuelve una lengua extraña. Es al mismo tiempo un riesgo y una posibilidad de decir cosas de manera que resulten inéditas. Tengo que confiar en mi oído e imaginación sin una respuesta inmediata. Pero también escribí algunos poemas largos en inglés, con ellos hice una película con música de rock, que presenté en algunos festivales.

—¿Elegís escribir un poema en inglés o en español?

—Eso responde al hilo de una asociación que comienza en un idioma u otro. Por otra parte, hay una elección deliberada, del mismo modo que uno elige un momento para escribir.

—¿Y esa elección, qué te parece que la guía?

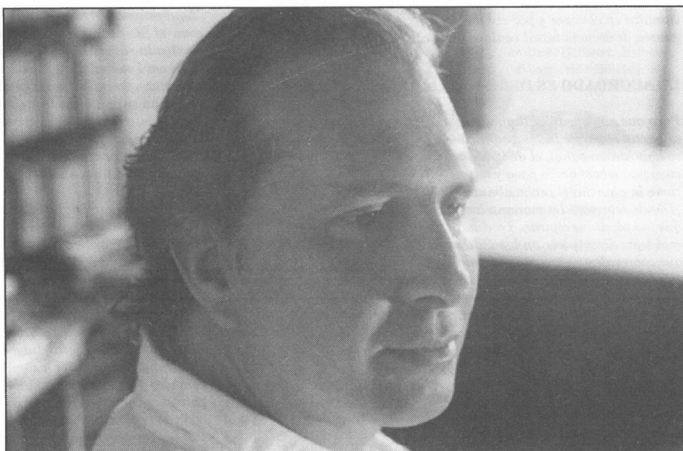
—Por ejemplo, me gusta la música de rock, y ese ritmo está ligado para mí a la jerga yanqui, las cosas que se suscitan para mí en relación a esa música no puedo decirlos en español. Por otra parte, quizás haya algo más general: con el inglés me siento capaz de jugar, mientras con el español me parece que tengo que confiar en lo que ya está en mis oídos. Con el inglés, en suma, me siento menos responsable.

—Como si tu español estuviera, de algún modo, escindiendo de una experiencia presente, y dependería de cierta atención o concentración para sobrevivir...

—A veces siento que no

querría que esa escisión fuera tan aguda; de hecho, en el futuro quisiera pasar más tiempo en América Latina. Hay como un movimiento de boomerang, de pronto descubro que me siento extraordinariamente bien en donde se habla español; captás entonaciones, alusiones levisimas,

FOTO: ARTURO CARRERA



Roberto Echavarren: "La densidad textual hace parecer al poema más largo de lo que efectivamente es."

que son muy vivificadoras para vos.

—Y para tu poesía...

—También. En muchos casos mis poemas en español tienen que ver con mis experiencias de viajes a América Latina; en esos viajes suelo estar más disponible para escribir, y de hecho mis últimas estadias en Uruguay han sido bastante fecundas.

—¿Y tus ensayos, en qué idioma están escritos originalmente?

—El ensayo sobre Felisberto, por supuesto, está escrito en castellano. Me lo pidieron en inglés, y me negué a hacerlo. Cuando se trata de un autor latinoamericano, por supuesto, para mí está atado al castellano, y sería

una tortura escribirlo en otra lengua.

—Uno de tus últimos trabajos fue *Transplatinos*, una muestra de poesía rioplatense publicada en México por la editorial *El Tucán* de Virginia.

—Es una selección de textos de Néstor Perlongher, Osvaldo Lamborghini y Marosa di Giorgio que no circulaban en México; es una tentativa de subrayar los rasgos de lo que se podría llamar una poesía neobarroca, en contraste tanto con las vanguardias de principios de siglo, como con una poesía más directa, coloquial o comprometida en sentido didáctico que está abundantemente representada en América Latina.

—¿Ves algún contacto entre esta corriente neobarroca y algunas líneas de la poesía norteamericana?

troladas donde todo puede ocupar el primer plano. Otro punto de contacto es la complejidad sintáctica de Ashbery: hay secuencias enormes que son una sola frase, en las cuales la lectura llega a un vértigo por no saber cuál es el núcleo de esas derivaciones.

—Sin embargo, no todo barroco es complejo...

—Bueno, por ejemplo en Arturo Carrera, hay un falso sencillismo, que contrasta con lo que decía de Ashbery, ¿no? Sin embargo, también se trata de poemas largos, hay un desgranarse, un pescar en aguas oscuras, como en *Children's Corner*. Aunque verso a verso el poema parezca hilarse simplemente, el total alcanza un desarrollo complejo, el resultado es una aventura fuera de control.

El neobarroco es la única respuesta que vos distin-

TALLER DE POESÍA

coordinado por
MARTÍN PRIETO

- escribir, leer y criticar poesía
- reuniones grupales e individuales

INFORMES
AL 25-4931
(Rosario)

AQUILEA Escuela de cine

dirigida por
Angel Faretta

- Teoría y estética del cine
- Producción y realización
- Capacitación práctica: cámara, edición y sonido

Abierta la inscripción primer año

Bulnes 1937 - 4º piso "D"
Tel. 823-5685, 83-3610

"EL CINE ES UN MEDIO DE CONOCIMIENTO"

Poesía para poetas

Taller de teoría y lectura a cargo de
Hugo Padeletti y Edgardo Russo

Informes:
42-1579
774-9554
(grupos limitados)

guís a la crisis de esas estéticas coloquiales o didácticas? ¿No estaríamos, más en general, ante un arco de poéticas posmodernas?

—Yo prefiero la denominación de neobarroco. Lo posmoderno aparece asociado a una suerte de todo vale, todo está permitido, a una falta de rigor. En el neobarroco eso no sucede, la sobreabundancia no va reñida con el rigor: hay una gran carga, una tensión, como la había en el barroco, solo que no se la obtiene por los mismos medios. El ir más allá, lo que Lezama llama la hipertelia, es una aventura del rigor, no un andar desvaído...

—Ashbery, sin embargo, cultiva a menudo algo que pos-

(sigue en pág. 4)

(viene de pág. 3)
driamos llamar un aire des-
vaído...

—Puede parecer así por-
que el poema se lee a través
de distracciones, de pausas,
de la intrusión de elementos
cotidianos. Pero hay un gran
rigor en la observación de
esas incidencias.

—*Tu propia poesía, por
otra parte, a menudo parece
buscar la complejidad a tra-
vés de un abismarse, de la
creación de una textura densa
pero no sobrecabundante...*

—Quizás a mí me gustaría
escribir poemas más largos.
De hecho, en parte lo estoy
haciendo ahora.

—*Cuál sería el punto ca-
racterístico de la longitud?
De hecho, también se crean
superficies engañosas y textu-
ras altamente complejas en la
brevedad.*

—Los poetas neobarrocos
alternan esas formas. Ash-
bery, que ha escrito poemas
larguísimo como el *Autoretrato*
en un espejo convexo,
tiene también poemas breves;
lo mismo Perlongher. Particu-
larmente, me interesa de
los poemas largos esa respira-
ción continua, ese *perpetuum
mobile*, la posibilidad de per-
derse en una selva selvaggia,
la selva oscura de Góngora.
Eso me interesa no solo en lo
que escribo sino también en lo
que leo: estar allí, sin saber
qué terreno estoy pisando.
Las *Soledades* tienen algo de
eso: el poema largo es un de-
safío muy específico, pero,
claro, el neobarroco no se re-
duce a escribir poemas largos.
También creo que una gran
densidad textual hace pare-
cer al poema más largo de lo
que efectivamente es.

—*En Wallace Stevens ese
efecto de extravío es muy no-
table.*

—Sí, y se trata de un ex-
travío que nace de la sobreabundancia, no de la falta de
precisión. Es lo que Mallarmé
llamaba "suspensión vibrato-
ria": hay un crescendo hacia
una epifanía, y el impulso se
obtiene a partir de detalles
concretos que culminan en re-
verberaciones, en palabras de
tipo abstracto. Hay finalmen-
te, pese a todo lo que podemos
"ver" en Stevens, una entona-
ción de lo abstracto, lograda
con idiolectos de lo abstracto,
palabras que son terrible-
mente extravagantes en rela-
ción con el inglés. El poema se
vuelve en algún punto un jue-
go de luces y sombras; y, vol-
viendo al poema largo, yo lo
veo como esa experiencia de
las transiciones. Macedonio
Fernández tiene una expre-
sión que me gusta, habla de
la escritura en estados: las
transiciones, así, no son a tra-
vés del referente o tema, sino
a través de estados de ánimo
o atmósferas. Las atmósferas
son lo que más nos afecta: De-
leuze habla de la poesía a tra-
vés de la creación de atmósfe-
ras, la creación de paisajes de
cambio climático. ■

Roberto Echavarrén

Estampas conjeturales

de Aura amara, 1988:

VERTE EN LA BAHÍA

*Si pusieramos en el sitio de lo que "queremos" lo que no queremos
vertería su copa de soslayo el único chorro, esmirriado y sordo.
La boca del río se curva sobre el mar alrededor de la bahía,
a través de la cual pontones, pareciendo comunicar dos estructuras
de montes corcovados, nos llevan sin embargo más allá del horizonte.
Pero hoy hemos visto a los que trabajan sobre andamios:
vuelven la cabeza para contemplar un instante el pavimento,
como si una voluta en el panel de estuco
majado esta tarde por la lluvia
no hubiese estado incluida en ese circuito que es la noción de sí*

*¡misma,
banal u olvidado, ensombrecido.
Así, un cerro medio negro, recto,
desvía un destino parecido al levitar de un barco:
la ballena que hoy miras corroída, sin decidir
si el blanco o el óxido han de borrar el centelleo
de los rayos sobre la piel.*

LA MADRE

*Repetir lo mismo en la galería techada donde se despiden
un trajo de quienes fueron enanos hasta cuando empezaron,
hoy la nieve nos impidió, cortados los trasportes.
El predio dividido está para sembrar
lo que el amarillo verano —el ganado está en el trigo—
pintará sobre el tronco marrón, donde se extiende
la pollera del otoño, esta mañana,
el aire fresco, aún, la tos ligera,
sumidos en el vapor y por el hielo
gansos de corneta nasal venidos de la alberca.*

LO ACORDADO ES DEUDA

*Para que no vengan al llamado desde sus redes los mensajes
al partir al garete la rememoración,
se habilita un canal, el de la Mancha,
cuyo paquebote único pasa y repasa
como la plancha el pecho almidonado de la prenda.
¿Dónde estamos? La mañana inaugura un respiro,
que las plantas respiran. La duda
esta lejos de envolver un lomo de cortina
que sobresale en el viento al tremolar.
¿Qué la hincha, salvo el viento
restituido de sus mensajeros, cosmonautas de una superficie
cuyo doblez el tiempo del mensaje estrecha entre sus redes?*

ESTAMPAS CONJETURALES

*Llama una voz venida de ninguna parte.
Tentación demoniaca, convincente,
cuando llega ya no corresponde a nosotros,
sino a un harapo arrastrado fuera de hora.
Ocasiones, estampas conjeturales: quién fui yo,
quién eres tú, qué recuerdo de lo que nunca conocí.
Un casino se cierra.
Un timbre de teléfono insiste.
El pecho se enardece y creemos saber querer.
No canta la lotería sino para oído equivocado.
Demuestras lo que no eres.
Haces lo que no demuestras.
Tienes en cuenta de modo incomprensible el cielo,
tormento de otra vida,
cutis amasado, poros de un sueño aleatorio.
Te mira el cuerpo mientras pasa
de asiento en asiento y desaparece.*

CUANDO EL SOL SE HUNDE

*Tras banda de cemento y alambre de púa en la aduana
cirrus inversos y rosados; por las baldosas del club
a mi espalda retumba un glam-rock sentimental.
Alrededor del podium vibrátil los pibes
se tiran unos sobre otros.
No hay nadie aquí, entre adoquines y charcos.
El mudo celofán, arriba, viene de otro puerto, postal intransferible.
En el sótano se golpean los brazos, pechos, piernas,
sin nostalgia, piensan no haber culminado todavía.*

*Vigilé eclipsado las rotas ecuaciones.
Un cigarrillo de níquel, la banda de platina,
el extremo desierto de la luz se acaba.
En la frente rulos, al abrir el labio,
al hinchar el pecho revienta las correas,
se agolpa, se invagina,
un rifle de mercurio le explota en las entrañas.*

Poemas inéditos:

AGUAJAL

*La selva inundada, que llaman localmente aguajal,
la selva periódicamente inundada o la tahuampa
conocida también por várzea, y la selva de tierra firme:
hoy te vi en un pie más firme, aunque al salir del agua
bajo la luna encapotada que consultamos
y nos aconsejó, volvimos a la várzea.
Vagó entre casas desiertas, un decorado
de la segunda guerra, pero no era el zanjón de una ciudad
rumana, ¿o sí? Discusiones del oeste, demasiado oeste.
Avanzaron de la mano,
remotísimos, desde el fondo de un azogue adunco,
untado como un cerdo al que van a sacrificar
con un amigo de tu edad también pintado,
me rozaste, vi las algas,
el pulmón de acero, el espacio irreal dentro de ti,
una tumba, el halo capitoso,
la quinta pata del caldero,
la cola de cobre, el látigo de crin,
el sello de la várzea:*

*"Aquí estamos." Ignoro si me corresponde estar aquí
como el filo de una moneda que respinga
roveleada sin saberse de qué lado va a caer:
"Este es el cuero."*

*Subimos una calle, las luces abajo, arriba globos de San Juan.
La araña se preña del bofe del buey.
Matracas, carracas, sonajeros,
lonjas recalentadas, caña.
"El sol entra por la puerta,
la luna por el travesero."*

*No hay que figurarse que por un día o dos nos perdemos.
Nos perdemos aquí y entre el tufo del aguajal.
Para filmar invirtieron más tiempo y más millones,
sobre la cañada voló el helicóptero contra el cielo rojo.
Soltaba un escapulario
en el cristal baboso de tequezquite.*

*Otro aspecto es el acumularse de islas o arenales,
la erosión de una cresta diagonal,
el estrangulamiento de meandros, sedimentos,
cambios de curso. El ambigü terminó
pero el comparsa sigue,
espera el colectivo, redacta un fax para mañana.
Por las cerdas sin cabeza
la leche chirla desmela
una zanca de nonato.*

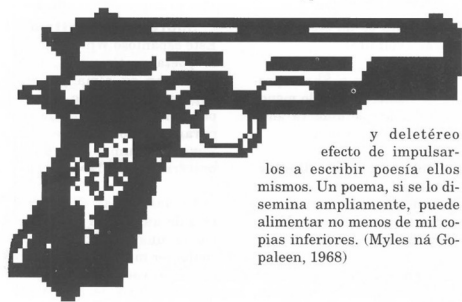
VERDE BLUSA DE MAR

*Una fractura recorre los peldaños
casi a ras de tierra, responadona, mecánica.
¿Qué arpegio de lava, agua al molino
arranca un harapo, las ramas, ojos celestes, ramos
de alce por numerales fijos?
De ayer a hoy reparte una capacidad de caballo
o de zapato. El humo entra por los ollares.
Los agujeros de los tirantes, el salitre naranja
de tabiques sobresalidos, lo más seguro mientras devora,
de lo que era todo, queda tatuado.
Quema aguardiente en el muslo.
Reparte un pez que no tiene identidad, nunca tuvo.
De este hermano perforado, de esta barba de chcolco
sobre el barandal varias vestas implantó.
Pasa un rayo fijo verde blusa de mar
que contraría la falta de espectro, reparte guiños,
desliza unos dedos por los guantes,
un poder de seda entre contrastes de constantes.
Este test temático de apercepción, toxina-antitoxina,
es un reflejo del mismo agua que separa un tono de otro,
enjuaga días acumulados.*

El arte de injuriar

Una buena injuria requiere, al parecer, tanta condensación y gracia artística como un buen poema breve; algunas se ceban en un rasgo débil del injuriado, otras, que el tiempo ha vuelto anacrónicamente risibles, dejan al desnudo las estrecheces del injuriador. De una reciente recopilación de casi ocho mil citas venenosas de los más diversos autores (*The Guinness Dictionary of Poisonous Quotes*, reunidas por Colin Jarman, Londres, 1992) se han seleccionado en primer término algunas relativas a las poesía y a la crítica de poesía; luego, viene una retahíla de injurias cruzadas entre conocidos y desconocidos de todas las épocas que no deja títere con cabeza.

selección y traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich



es que casi toda ella es mala. Nadie se pone a fabricar mil toneladas de mermelada con la expectativa de que cinco kilos sean comestibles. Por otra parte, en el puñado de los que la leen, parece tener el curioso

y deletéreo efecto de impulsarlos a escribir poesía ellos mismos. Un poema, si se lo disemina ampliamente, puede alimentar no menos de mil copias inferiores. (Myles ná Gopaleen, 1968)

La poesía: La poesía es el vino del Diablo. (San Agustín)

Los poetas modernos agregan un montón de agua a su tinta. (Goethe)

Cada vez estoy más en contra de la moderna costumbre inglesa de concebir la poesía como una manera de pensar en voz alta en vez de hacer que las cosas sucedan. (Matthew Arnold)

Gran parte de nuestra poesía tiene los mejores modales pero nada de carácter. (Henry D. Thoreau)

Abandoné la nueva poesía hace treinta años cuando casi toda empezó a convertirse en mensajes codificados entre estraterrrestres solitarios en un mundo hostil. (Russell Baker, 1986)

El público casi no lee poesía, previendo que casi toda ella será peor que cargar un equipaje pesado por todo el aeropuerto de Chicago. (Russell Baker)

La poesía no le deja dinero a nadie, es cara de imprimir por su absurda forma de malgastar papel al no llenar la hoja, y promueve casi siempre conceptos ilusorios acerca de la vida. Pero el argumento definitivo para prohibir la poesía

El poeta está muy por debajo del pintor en la representación de las cosas visibles, y muy por debajo del músico en la representación de las invisibles. (Leonardo Da Vinci)

Escribir más de 75 poemas en un año fiscal debería ser castigado con una multa de 500 dólares. (Ed Sanders)

Sin duda es una pena que el gran público sepa tan poco de poesía; casi tan poco, en realidad, como nuestros poetas. (Heinrich Heine)



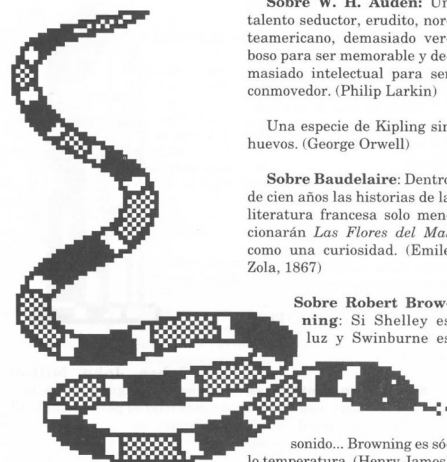
Los poetas: Un poeta, parece que es alguien que se asombra de todo. ("Times Literary Supplement")

El ocio, que es la maldición de otros hombres, es la bendición de los poetas. (D'Arcy Cresswell)

Un poeta de más de treinta años es simplemente un niño grandulón. (H. L. Mencken)

El noventa por ciento de los peores seres humanos que conozco son poetas. Últimamente casi todos los poetas son tan cuadrados que tienen que dar vuelta la manzana para poder darse vuelta en la cama. (Kenneth Rexroth)

Un poeta en la historia es divino; pero un poeta en el cuarto de al lado es un chiste. (Max Eastman)



Edición y editores: Publicar un libro de versos es como dejar caer un pétalo de rosas en el Gran Cañón del Colorado, y quedarse esperando el eco. (Don Marquis)

Un editor de hoy tiene tantas ganas de ver a un poeta en su despacho como de ver a un ladrón. (Henry de Vere Stacpole)

Crítica: Siempre que un poeta elogia los versos de otro, uno puede estar seguro de que son estúpidos y carentes de verdadero valor. (Jean de la Bruyère)

Prefiero ser abucheados por un buen verso que aplaudido por uno malo. (Victor Hugo)

La crítica es necesaria, lo supongo, lo sé; pero para el poeta la crítica no es una necesidad sino un lujo que rara vez puede permitirse. (Randall Jarrell)

A los poetas siempre les resulta difícil creer que uno no dice que sus poemas son malos porque sea una bestia sino porque sus poemas son malos. (Randall Jarrell)

(Misiva de rechazo devolviendo un poema titulado:

"¿Por qué vivo?") Porque tuvo el buen tino de enviar su poema por correo. (Eugene Field)

Poema:
A B C D E F
G H I J K L
M N O P Q R
S T U V W X
Y Z

Crítica:
1 2 3 4 5
6 7 8 9 10
(Richard Aldington)

Sobre Dante Alighieri: Una hiena que escribía poesía entre las tumbas. (Nietzsche)

Sobre W. H. Auden: Un talento seductor, erudito, nor-teamericano, demasiado verboso para ser memorable y demasiado intelectual para ser conmovedor. (Philip Larkin)

Una especie de Kipling sin huevos. (George Orwell)

Sobre Baudelaire: Dentro de cien años las historias de la literatura francesa solo mencionarán *Las Flores del Mal* como una curiosidad. (Emile Zola, 1867)

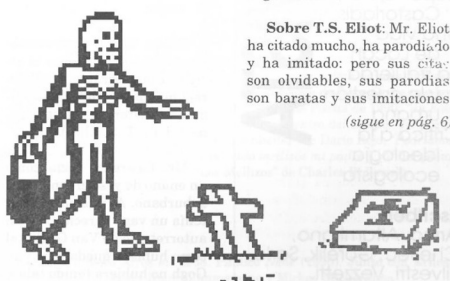
Sobre Robert Browning: Si Shelley es luz y Swinburne es

sonido... Browning es sólo temperatura. (Henry James)

Sobre Lord Byron: Como pensador era infantil, y no poseía ni la visión imaginativa —de hecho no podía inventar nada, sólo recordar— ni la sensibilidad verbal que la poesía necesita. (W. H. Auden)

El mundo se ha librado de Lord Byron, pero las huellas embarradas de su paso permanecen entre nosotros (John Constable, ante la muerte de Byron)

Sobre Catulo: En Catulo encontramos dos cosas que lo convierten en la peor cosa del mundo: sentimentalismo y grosería. En general la idea principal de cada pequeño poema tiene un giro feliz y simple:



sus melodías son bonitas, pero su instrumento es bárbaro. (Joseph Houbert)

Sobre Chuang Tzé: Chuang Tzé nació en el siglo IV antes de Cristo. La publicación de este libro en inglés, dos mil años después de su muerte, es obviamente prematura. ("The London Weekly Review", 1828)

Sobre Samuel T. Coleridge: Nunca he visto semejante maquinaria preparándose para pensar, y tan poco pensamiento. Monta andamios, instala poleas, trae baldes, reúne todas las herramientas del vecindario con esfuerzo, ruido, exhibiciones, preceptiva, y alza... tres ladrillos. (Thomas Carlyle)

Su desgracia fue aparecer en un momento en que había un trabajo para hacer... y él no lo hizo. No tenía suficiente fuerza de carácter, y profesaba doctrinas en las que había dejado de creer para ahorrarse el trabajo de discutir. (John Sterling)

Sobre e. e. cummings: Uno se lo imagina exudando poemas tan espontáneamente como sudor, y con el mismo esfuerzo mental. (Edmund Wilson)

Sobre Emily Dickinson: Una reclusa excéntrica, soñadora y semieducada de una aldea perdida de Nueva Inglaterra (o de cualquier otra parte) no puede desafiar impunemente la leyes de la gravedad y la gramática. (Thomas B. Aldrich)

De todos los grandes poetas, ella es la que más carece de gusto; hay innumerables versos bellos malgastados en el desierto de sus salvajadas; sus defectos, más que los de cualquier otro gran poeta que yo haya leído, están constantemente en el borde —o adentro— de sus mejores poemas. (Yvor Winters)

Sobre John Donne: Los versos del Dr. Donne son como la Paz de Dios: al igual que ellos, sobrepasan toda comprensión. (Jaime I, rey de Inglaterra)

Sobre T.S. Eliot: Mr. Eliot ha citado mucho, ha parodiado y ha imitado; pero sus citas son olvidables, sus parodias son baratas y sus imitaciones

(sigue en pág. 6)



libros

Feminismo/posmodernismo.

Linda J. Nicholson, comp.
Escritoras y escritura.
 Ursula K. Le Guin
 Angélica Gorodischer
La pluma y la aguja. Las escritoras de la Generación del '80.
 Bonnie Frederick, comp.
Capacitación política para mujeres: género y cambio social en la Argentina actual.
 Diana Maffía y Clara Fontana, comp.

revista: **Feminaría**

Año VII, N° 12, ABRIL 1994
 Publica teoría feminista de alto nivel producida fuera y dentro de la Argentina. Desde su número 7 (ago. 1991) trae una nueva sección: **Feminaria Literaria**, que contiene teoría y crítica literaria sobre la literatura de mujeres.
 Informes: C.C. 402 - 1000 Bs. As.

Poesía

Arturo Carrera/
 D. G. Helder

En su cuarto año de actividad, el taller de poesía coordinado por los poetas Arturo Carrera y D. G. Helder reabre la inscripción a sus grupos de los martes y miércoles a las 20 Hs.

Tel.: 311-0727
 y 361-0599

PUNTO DE VISTA

N° 48
 Abril de 1994

Los valores en el arte
 Reportaje a Castoriadis
 Una vida de Lacan
 La izquierda y la cuestión urbana
 Crítica a la ideología ecologista

Escriben:

Aricó, Altamirano,
 Chefec, Gorelik, Sarlo,
 Silvestri, Vezzetti.

(viene de pág. 5)
 inferiores. ("The New Statesman", 1922)

Es muy amarillo y compuesto. Modales perfectos. Tiene el aspecto de un abogado eclesiástico... dispéptico, ascético, ecléctico. (Harold Nicholson, en su diario, en 1922)

Mr. Eliot es por momentos un poeta excelente y ha conseguido una suprema Eminencia entre los críticos ingleses, especialmente por su capacidad para disfrazarse de cadáver. (Ezra Pound)

Sobre Ralph Waldo Emerson: Inmediatamente advertí en él un defecto terrible: era su apenas encubierta convicción de que si él hubiera vivido en el momento en que se creó el mundo, podría haber contribuido con algunas sugerencias valiosas. (Herman Melville)

Waldo es una de esas personas que serán enormemente mejoradas por la muerte. (Saki)

Sobre Ted Hughes: Ted Hughes ha sido designado poeta laureado, sucediendo a Sir John Betjeman, que es un poco como designar a un joven cuervo sombrío para reemplazar a un viejo y cariñoso osito de peluche (Philip Howard, en "The Times", 1984)

Sobre John Keats: Su escritura es una especie de masturbación mental. No digo que sea indecente, sino que lleva viciosamente sus ideas hasta un estado que no es ni poesía ni ninguna otra cosa salvo una visión infernal producida por el jamón crudo y el opio. (Lord Byron)

Sobre Rudyard Kipling: Mr. Kipling representa todas las cosas de este podrido mundo que yo desearía que fueran diferentes. (Dylan Thomas)

Hay algunos poetas, como por ejemplo Kipling, cuya relación con el lenguaje se asemeja a la de un sargento instructor; a las palabras-reclutas se les enseña a lavarse detrás de las orejas, a prestar atención y ejecutar maniobras complicadas, pero al costo de que nunca puedan pensar nada por sí mismas. (W. H. Auden)

Sobre D. H. Lawrence: En su obra encontramos la escritura más errática y desparramada que haya producido cualquier escritor de nuestra generación. (T. S. Eliot)

Mr. Lawrence lucía como un enano de yeso en un jardín suburbano. Al mismo tiempo, tenía un vago parecido con un autorretrato de Van Gogh, tal como hubiera quedado si Van Gogh no hubiera tenido talento. Lucía como si hubiera pa-

sado una mala noche en una cueva muy oscura, escondiéndose de alguien a quien él, por su parte, estaba tratando de cazar. (Edith Sitwell)

Sobre Henry Longfellow: Su didáctica está siempre fuera de lugar. Ha escrito poemas brillantes por accidente, es decir, cuando ha permitido que su genio supere su hábito de pensar convencionalmente, un hábito producto de los estudios alemanes. (Edgar Allan Poe)

Sobre Katherine Mansfield: (De una carta) Te odio, me das asco cocinándote en tu propia enfermedad. Los italianos tenían razón cuando no quisieron saber nada de vos. (D. H. Lawrence)



Sobre John Milton: Nuestro lenguaje se ha hundido bajo su peso. (Joseph Addison)

Su fama se ha extinguido como una vela y su memoria apstará para siempre. (William Winstanley, en su diario, 1687)

Sobre Alexander Pope: ¿Quién es este Pope de quien tanto escucho hablar? No puedo descubrir cuál es su mérito. ¿Por qué mis súbditos no escribirán en prosa? (Jorge II, rey de Inglaterra)

Ni siquiera tomaba un té sin una estratagema. (Samuel Johnson)

Sobre Ezra Pound: Mr. Pound es humanitario, pero no humano. (e.e. cummings)

Una idiosincracia sobre un pedestal. (Randall Jarrell)

Un genuino naif, una especie de niño revolucionario. (Percy W. Lewis)

Un maestro de aldea, excelente si usted es una aldea, pero si no lo es, no. (Gertrude Stein)

Sólo recuerdo una cosa de Pound. Tenía una barba y parecía falsa. ("Times Literary Supplement")

Sobre Carl Sandburg: Está sumergido en la adolescencia. Dénele una mente y po-

siblemente lo destruirán. (Sherwood Anderson, 1919)

Sobre Shakespeare: Sus sonetos son fogosos y pedantes; hay mucha condensación, y poca delicadeza; como la mermelada de frambuesa sin crema, sin crostines, sin pan. (Walter S. Landor)

He tratado de leer a Shakespeare, y lo encontré tan intolerablemente tonto que me dio náuseas. (Charles Darwin)

Lo curioso con Shakespeare es que es muy bueno, a pesar de todos los idiotas que dicen que es muy bueno. (Robert Graves)

Representar a Shakespeare debe ser muy cansador. Usted no puede sentarse ni un minuto, a menos que sea el rey. (Josephine Hull, "Time", 1954)

Salvaje, inmoral, vulgar e insensato. (León Tolstói)

Su obra es un enorme bar sural. (Voltaire)

¿Quién sabe si Shakespeare no hubiera pensado menos en caso de que hubiera leído más? (Edward Young)

Sobre Percy B. Shelley: Un ángel bello e inoperante, batiendo en vano sus alas luminosas en el vacío. (Matthew Arnold)

Siempre es, y fue, una suerte de espectro: incoloro, pálido, átono, sin salud ni fuerza ni vigor. (Thomas Carlyle)

La mente de Shelley era como una estatua de Fidias sin cabeza. (Robert Southey, 1830)

Sobre Gertrude Stein: (Nota de rechazo de un editor, imitando su estilo) Soy sólo uno, sólo uno, sólo uno. Sólo un ser, uno al mismo tiempo. No dos, no tres, sólo uno. Sólo una vida para vivir, sólo sesenta minutos en una hora. Sólo un par de ojos. Sólo un cerebro, sólo un ser. Siendo sólo uno, teniendo sólo un par de ojos, teniendo sólo un tiempo, teniendo sólo una vida, no puedo leer su original tres o cuatro veces. Ni siquiera una vez. Sólo un vistazo, sólo un vistazo es suficiente. Ni siquiera un ejemplar se vendería aquí, ni siquiera uno, ni siquiera uno. (A. J. Fifield)

Sobre Swinburne: No tengo deseo de ver a alguien sentado sobre una cloaca y aportando cosas a ella (Carlyle)

Dominaba su técnica, lo cual no es poco, pero no lo hacía hasta el punto de poder tomarse libertades con ella, lo cual es todo. (T. S. Eliot)

Sobre Lord Tennyson: En la juventud parecía un gitano, en la vejez un viejo monje sucio. Su oído tal vez fuera el más fino de toda la poesía inglesa; indudablemente también era el más estúpido. Había muy poco que él ignorara sobre la melancolía, pero casi no sabía otra cosa. (W. H. Auden)

Coincidimos en que Blake no servía porque aprendió italiano a los sesenta años para estudiar a Dante, y sabíamos que Dante no servía porque le gustaba tanto Virgilio, y Virgilio no servía porque Tennyson lo ridiculizó, y en cuanto a Tennyson... bien, de Tennyson mejor no hablemos. (Samuel Butler)

Sobre Dylan Thomas: Sus poemas estaban sembrados de imágenes salvajes, orgánicas, telescópicas, bajo las cuales tal vez fluyera una corriente subterránea de pensamiento poético. (Robert Graves)

Sobre Walt Whitman: Este poeta post-mortem. Este poeta con su alma privada supurando de él todo el tiempo. Toda su vida privada supurando como una especie de llovizna, humedeciendo el universo. (D. H. Lawrence)

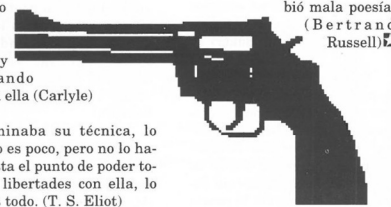
En las sucias torpes garras de un arpista cuyo plectro es una pala de basura, cualquier melodía se convierte en un caos de discordancias... La Eva de Mr. Whitman es una vendedora de manzanas borracha que se tiende indeciblemente en la basura de la zanja entre la fruta podrida de su puesto; pero la Venus de Mr. Whitman es una moza hotentote bajo la influencia de las cantáridas y del ron adulterado. (Swinburne)

Sobre Oscar Wilde: Ninguno de sus poemas ha sobrevivido porque carecía absolutamente de una voz poética propia. Todo lo que escribió fue una imitación de la poesía en-general. (W. H. Auden)

Sobre William Wordsworth: Una campana con un badajo de madera. (Emerson)

En su juventud, Wordsworth simpatizó con la Revolución Francesa, se fue a Francia, escribió buena poesía y tuvo una hija natural. En esa época era un hombre "malo". Después se hizo "bueno", abandonó a su hija, adoptó principios correctos y escribió mala poesía.

(Bertrand Russell)



María Cristina Santiago

Vidrieras de Amsterdam

ROPA DE ENTRECASA

No es cuestión de encender por nimiedades el horno a cada rato. La cabeza es un lugar que de por sí arde. Por eso se hace útil rescatarla. En el deseo de sazorar los alimentos realizamos según el azar de cada día visitas hacia partes de nosotras en una operación de salvataje. Camino de avance y retroceso que nos hace tomar las precauciones de retornar con entereza al mismo sitio: cocina donde faltan las especias. Hacernos una lista de sustancias apuntando la ausencia en borradores. Igual, somos conscientes, no cualquier mortal está predestinado a gozar en plenitud de sus sentidos. La punta de la lengua prueba el gusto mientras se espera una llamada al orden de las cosas. Sin desesperación reconocer que igual el condimento no es bastante. La regla de sustitución —vino en la salsa en vez de agua— no constituye falta. Cuando termina el día la cena está servida y al saborear el plato viven contradictorios principios de dos órdenes. Hemos preservado con ventura las leyes de la casa.

VIDRIERAS DE AMSTERDAM

El empapelado tiene marcas que a veces se ven al descolgar un cuadro. Como si el pudor de la señora desvistiera. Por eso /considero para tranquilizarme, imprescindible repintar los muros. Aunque siempre es el desasosiego quien se muestra. ¿Qué el ansia del estreno, la pared sino restos tachados de alguien que en el fragmento nadie nota? Posesión de una zona: Mejor a la utopía consumarla en sueños. Virtud o costumbre del deseo no es deseo. ¿Está claro? También resta otra forma, una puede inventarse con destreza acto de perfumes que matan suavemente. Y demorarse allí. Ver cómo la franja de tafetán crece y decrece en la ventana. Nadie revela la clausura del papel en blanco, estancia cerrada donde se alimenta lo inmutable que es gesto repetido por la mano en las piernas y el roce del satén. Todo, ¿ese desangonó? y la pintura del espectro del beso, la belleza que con hábil oficio se suicida. ¿Nada más que eso? cuestión de luces y de sombras, al rojo desencanto de un /foquito. Confieso: lo único que no es ficción es el poema. Asunto de cuerpos nada /más lo del llamado a lo admirable. Lo otro, la ilusión una mosca incómoda. Entra a la sala cuando está en penumbras. Cuestión no tan simple del deseo rechazar este universo como cera derramado por los pisos. Para evitar esas falacias del pensamiento, algunas mujeres, mi querido, en vez de traficantes de esclavos nos hacemos señoras de la casa.

María Cristina Santiago nació en Buenos Aires en 1941. Publicó *Soy el lugar de las apariciones* (1984), *Del amor llamado* (1990) y *Fuera del serrallo* (1991). Es además coautora del libro *Teoría y práctica de un taller de escritura* (1981).

JUGAR A LA VICTIMA

Lo corpóreo está sujeto al cambio. Por eso es mejor no llorar todavía aunque acabo de cortarme una cutícula. Veo asombrada cómo las venas dejan fluir sangre por un puntito. Nadie diría que a partir de la historia con sus uñas una mujer se descascara. Estiro hacia atrás la piel despacio, porque en el acto sin esmero puede la mano perder su condición de craturo. Un palito de naranja, suavemente empuja, hasta dejar al descubierto la medialuna. Silencio. El movimiento moderado mediante la quietud. Sofrenar el /impulso de quitar con los dientes el esmalte. Eso conduciría a humillación de la tarea. Cada empresa puede sólo, lograrse si hay cautela. Embebo copos /de algodón en acetona y el ánimo adquiere un regocijo fugaz. Hasta es posible descubrir en ello, que un cierto método mantiene el orden. Son mis manos —me extraño— y aspiró a que el esmalte reluzca en cada /uña. Apresurarse inútilmente sería perderme en el camino. Por eso es necesario el trazo experto del pincel, poco a poco. Extiendo las manos admirada: la obra tiene perfección, lo reconozco. Con persistencia, es posible también mudar las leyes que actúan cuando hay heridas. El hilo de sangre ya está seco y al fin en el conjunto, /ni se nota, que existe, nimio, un cortecito de alicata.

LA BRUJULA DEL TIEMPO

Pasear por las habitaciones /merodeando. Hemos perdido la escuadra del /tiempo —reconozco— y una se mueve con el cuerpo a cuestas, la gamuza en la mano. Anda por rincones de la casa observando con rictus en los ojos los retratos en sepia como si solamente sacudiera el polvo de los muebles. En realidad busca entre las fotos la marca, huella de su nombre. El único, olvidado. Y han transcurrido /vidas infinitas tratando de orientar la brújula. Hay cambio de piel y son apenas leves los recuerdos por la mañana. Algún instante de intuición nos revela la magia y allí mientras se corre el velo de pronto atrapamos la vida. Comprendo: la gracia nos fue dada. Es un murmullo. Frente al retrato de papá reconocer que los gladiolos marchitaron. Deshojarlos uno por uno, total ¿quién /necesita ya su nombre? Entre los infinitos puntos de luz que filtra la persiana se recuperó al tiempo en un instante. El misterio era ese. Después, doméstica, volver con el /plumero en mano a recorrer los cuartos como si nada. En realidad la gracia nos encontró in fraganti, era casi la hora del almuerzo y ya no la esperábamos.

Eduardo Aimbinder

Ley seca

En la vida paralela
tuve el hábito de estar
cerca de ti

Roberto Echavarrén

SALINAS, CALIFORNIE, 1972

Por un instante: la mano gorda y pesada posada detrás de tu cabellera nadie delante, sólo la extensión del momento cuando no nos /conocíamos: no nos hemos conocido ambos: en tiempos anteriores: —fui tuyo— sin ninguna constancia: un esclavo sin recibo de sueldo que por las noches —en la mesita de luz— cambia tu retrato por el del enemigo.

LA COSTA MOSQUITO

Para ser breve: la luz se prende y nos traiciona para siempre. Tu pregunta de traidor que no se apague: que se vuelva insignificante reflejada en el ojo de un insecto perdido en la tormenta.

LEY SECA

Un cerebro seco no podría recordar las lluvias: puede con pasión /desenfrenada hablar sobre una canilla en mal funcionamiento. Discusiones y gritos no son los relámpagos: ni, esa canilla que gotea, es: la tormenta en sí. La tormenta es la ira en un ojo, la calma en otro ojo sería esperar que pare de llover. Está lloviendo. Para un cerebro seco parece que nunca ha llovido.

OCELO DEL HURACAN

"Tanto hemos esperado que cese este diluvio que cuando las lluvias se detengan también se detendrá nuestro corazón": tu corazón —tormentoso— nos dice que el diluvio no va a parar jamás, los hechos son interminables: una lluvia se suelta con otra, una puntada tras puntada y el monstruo "está cosido y camina". Por otra parte no tendríamos adónde ir. Nos sentamos a esperar que no pare la lluvia, como si en ella hubiésemos depositado toda nuestra fe.

CASAS DE CITAS

Durante el viaje —no hubo accidentes en la ruta— salvo la chatarra de mariposas muertas pegadas al radiador del auto. La luz de Rembrandt mantuvo /despiertos a otros insectos, quiero decir; las cosas suceden a las cosas que fe ciega: —rápidamente— un hotel se levanta en el centro del campo cuando bastaría con que un cerebro encerrándose en sí mismo /pudiera pedir refugio de los propios /pensamientos.

PACTO DE AMOR

Podríamos haber sido mellizos mi padre y yo como esas serpientes que después de cortadas en dos siguen retorciéndose... —Pero soy presa de la memoria reducida a decir: "en tiempos anteriores fui tuyo", que eres nada cuando por las noches reviso, —en tu cama— si estás dormido /o muerto.

EL ACTO MAS INHUMANO

Dar luz a los hechos, no encendiendo una lámpara sino observando pequeños insectos pelear bajo la lámpara encendida. "La ira en un órgano —luz roja— la calma en otro órgano —luz blanca—" por no decir: hechos desde antes orquestados por la música desafinada proveniente de una ambulancia cuya bocina —descorazonada— no para de sonar.

ARTE MENOR

El pensamiento sobre la carroña, juntado con la carroña: así termina una cabeza. Después proyecta una luz de catedral saqueada, un cerebro seco cuya forma imitan en el cielo nubarrones retorciéndose.

ABSOLUT AINBINDER

Más que anunciar, amenaza el estado larval de las nubes, bajo las cuales está lo que creiste haber amado y lo que amaste: unido por cables pelados. Sólo podríamos haber sido "gemelos" mi padre y yo, ahora que entre sí, nada parece distinto. Ni siquiera esos pajarracos alimentándose de insectos y residuos pueden explicar el fenómeno de la luz durmiéndose sobre un cuerpo enfermo: que oigo respirar como a un radiador en mal estado, al que ojalá pudiera decirle: "hoy a tu respiración vitinero a pegarse las mariposas".

Mayo 1990 - Noviembre 1991

Eduardo Aimbinder nació en Buenos Aires en 1968. Publicó *Noné* (1990). Junto con Ernesto Montequín dirige las colecciones de poesía Jimmy Jimmereño y Mickey Mickeranno.

Alberto Szpunberg

Pasos Voces Ausencias

I.

—Entretanto, transgredimos, expropiamos, subestimamos, incurrimos, hicimos concesiones hasta el límite de abrir los ojos y pese a todo creer, cedimos ante la fuerza de un atardecer que nos desvió para siempre de un futuro sin nostalgias, perdimos el rumbo: dos pasos adelante y uno atrás, cuatro adelante y dos al costado, dos al otro costado, con la izquierda, con la derecha, con apuro, sin apuro, y nuestros pasos olvidaron que el camino no es más que caminar, como el mar es el sentido del mar, el que oyes aquí al lado, libremente, aunque él también, cansado de insistir, impuro en sus espumas, león herbívoro, algunos domingos por la tarde sólo pide que lo dejen morir en la ciudad lejana, la que siempre sueña con volver sobre sí misma.

II.

—“Hemos confundido la realidad con nuestro deseo”, porque, según dicen, nuestro deseo era una fiesta: una noche conseguimos amar insinuando que algo definitivo como la muerte abultaba bajo la chaqueta, a la derecha de nuestra cintura, y amanece con una hebillita de carey entre las manos y el mar a orillas del corazón, mientras dejábamos que torpes silencios enredados entre proclamas nos desearan lentamente, dulcemente, y a la hora de dormir guardábamos la pistola bajo la almohada, sin advertir que tu pelo era el milagro más oscuro y luminoso de la noche.

III.

—Es decir, hemos confundido el otoño con sus cabellos despinados por el viento del otoño, cuando sólo era el nudo de los cuerpos, “sin perder la ternura”, como el mar, aquí al lado, libremente, algo así como a la vuelta del combate dejar sueltos los caballos entre laureles de gloria, y era a un costado del camino por donde avanzaba la historia, sacándose el sombrero y la cabeza ante los torsos desnudos y los gritos de júbilo y los héroes girando con el movimiento de la tierra y las arenas y las mareas y las estrellas y los árboles y los peces y la espuma que aún quiebra la luz hasta alumbrar azules, rojos, verdes, incontables colores como si esta luz ya fuese mañana, incontables los dos como dioses borrachos que bailan y se ríen y se mean de amor sobre sus propios ritos.

IV.

—Pero entonces, ¿la noche ya está ciega como la tierra que sella los ojos de los muertos?

—No, de ningún modo: ni la oscuridad es ceguera ni noche infinita la mirada de los muertos... También existen hebillas, un zapatito, paladas de tierra arenosa, casi carne podridísima, aquí precisamente, entre los húmeros o fémures o pálpitos, carne arenosa, todo un destino como cualquier otro, este maxilar empeñado en demostrar que era humano, algo en él que aún mastica y brilla como si recién viniera de morder las raíces más jugosas de la lluvia, casi lluvia arenosa, casi lluvia que se desgrana entre los dedos, casi playa lejana donde las aguas nos arrojan, y un botón que rueda, y el tercer ojo en la nuca, a quemarropa casi, a la madrugada casi, cuando, sin saberlo, tu pelo aún era noche, el único y luminoso milagro de la noche.

V.

Luego vinieron las bestias y echaron abajo las puertas y ventanas, sin saber que no hay más pruebas que el apenas leve roce de los días contra la cal y la tregua del domingo:

—a ver, ustedes, descuelguen esas miradas del techo, alguno que otro clavo, una foto de mamá, el florero con las rosas de hace un mes, y la manga de una campera verde, el otro brazo no hizo falta,

—¿verd? ¿era verde? ¿era de un verde ya gastado, sobre todo muy cansado a la altura de los codos? ¿es que acaso solía apoyarse en la mesa, abrir un libro y subrayar ciertas palabras?

—es que previamente hay una cintura que investigar, un talle ceñido una noche o todas las noches, alguien, vaya a saber su nombre, alguien confesó antes de morir que se amaban, y esta pelusa que la pala recoge del aire es la prueba contundente de la liviandad del amor que practicaban, por la manera de dejarse caer, en el aire, lentamente, el mismo casi mismo movimiento, vean ustedes, como un copo de nada, apenas una hebillita de carey, huesos, cristales, miopías destrozadas por la visión del mundo, los alaridos que retumban todavía, porque tampoco se sabe si él es él, a lo mejor era otro u otra que gritaba, es fácil confundirse...

—Pero, ¿alguien oyó algo?

—Yo no oí nada, señor, era domingo y nadie oyó nada...

—Naide más que naide, aquél de los oídos receptivos, ¿tampoco oyó nada?

—Yo no fui, yo todavía no había nacido y, además, era de noche...

Alberto Szpunberg nació en Buenos Aires en 1940. Desde 1977 reside en Barcelona. Es autor de cinco libros de poesía; el último, *Apuntes*, fue publicado en 1987 por Libros de Tierra Firme. El poema que aquí reproducimos pertenece a su libro inédito *Luces que a lo lejos*, que publicará en breve el mismo sello.

Alejandro Ricagno

La pasión de un muerto

¿CUANTO TIEMPO MAS NOS QUEDAREMOS AQUI? *

“¿Cuánto tiempo más nos quedaremos aquí?” Esa es la pregunta que estoy por formular cuando me acercan una flor para que la arroje como se arrojan las flores no al escenario donde la cantante soltó su aria o el bailarín se suspendió en el aire, sino al fondo sin orquesta donde rebotan los pétalos contra la madera lustrada de pinos que alguna vez fueron un bosque. Ninguna pregunta se formula entonces, no se desgrana como los terrones que ahora caen y golpean la madera, el hacha última de esos pinos. “¿Cuánto tiempo más nos quedaremos aquí?” Bajo el cielo absolutamente azul todo se desarrolla lentamente mientras la pregunta desde hace siglos vuela sobre esto y todos los cementerios para callar con un breve temblor en cada muerto que aquí llega para enterrar a sus muertos.

EL IDIOTA EN EL CAFE

a Cesare Pavese

El idiota en el café hace señas al mundo, pero el mundo es pequeño y no ríe tan fácil. Apenas si abarca a los mismos de siempre: la charla monótona, las parejas que cambian promesas por reproches futuros. El idiota sonríe y nadie sabe qué piensa. De tanto en tanto, alguno lo mira tan sólo para consolar su propia fortuna. De estas cosas te hablaría si no fuera que prefiero el silencio del idiota a cualquiera de todas las palabras del amante.

LA LUZ PRENDIDA

Dice que últimamente tiene miedo. No sabe de qué. Duerme con la luz prendida. Una lapicera que se le cae de las manos presagia una catástrofe. Los poemas que le dictan adioses. Sonríe, pese a todo. Habla de esto sin gravedad como quien cuenta una trivialidad del silencio. Hace gestos restándole importancia al asunto. Cuando me voy, abre la puerta y me despide. El abrazo se demora un segundo, y por un instante puede ver el pasillo oscuro que nos separa de la calle.

HE CERRADO EL VENTANAL DE MI CASA...

He cerrado el ventanal de mi casa en esta madrugada de tormenta. Todo está provisoriamente en su lugar: el cigarrillo que me he jurado no fumar y que ahora es ceniza y un leve ardor en la garganta, el exacto desorden de los libros y papeles que habitan la mesa como un poblado después de un cataclismo. A esta hora haría bien a la materia encontrar su refugio en la tormenta. El alma insiste en su vigilia de carne, en la otra habitación duerme quien yo amo. Por la ventana cerrada entra un silbo de viento: la música ideal para que el corazón recuerde que las cosas están siempre provisoriamente en su lugar.

Alejandro Ricagno nació en Buenos Aires en 1962. Ha colaborado en la revista *Babel* y formó parte del consejo de redacción de *18 whiskies*. Actualmente es colaborador permanente de la revista *El Amante*. Tiene dos libros inéditos: *El agua mural* (1988) y *La pasión de un muerto*; de este último son los poemas aquí publicados.

Borges: un escritor en las orillas

Del último libro de la crítica argentina Beatriz Sarlo sobre Borges, escrito originalmente en inglés, se dan, en las líneas que siguen, la introducción, en la que traza la orientación general de la obra, y parte del tercer capítulo, en que presenta la polémica que la vanguardia de jóvenes poetas y escritores libró con Lugones y sus epígonos a partir de los años 20 acerca de cómo debía o podía leerse el *Martin Fierro* —y, por extensión, tomando como eje el poema de Hernández, acerca de qué cosa era la cultura argentina.

por Beatriz Sarlo
traducción de
Daniel Samoilovich
grabados de
Roberto Pazos

Este libro se desarrolló a partir de cuatro conferencias que di en la Universidad de Cambridge en febrero de 1992 como profesora de la Cátedra Simón Bolívar de Estudios Latinoamericanos. Dando esas conferencias sobre Borges experimenté un sentimiento curioso. En una universidad británica, una profesora argentina estaba hablando sobre un escritor argentino hoy considerado "universal". Ciertamente, desde aquellos lejanos años 50 en que las traducciones de algunos de sus trabajos aparecieron en *Les Temps Modernes*, Borges empezó a formar parte del pequeño grupo de escritores que son bien conocidos en todo el mundo (más conocidos que leídos, que es como la fama trabaja hoy). Lejos del clima que condiciona la lectura de su trabajo en la Argentina, y firmemente instalado en la literatura occidental, Borges casi ha perdido su nacionalidad: es más fuerte que la propia literatura argentina, más poderoso que la tradición cultural a la que pertenece. Si Balzac y Baudelaire o Dickens y Jane Austen parecen inseparables de algo que llamamos "literatura francesa" o "literatura inglesa", Borges, por el contrario, se mueve en un mundo en que raramente se oye la expresión "literatura argentina".

Hay muchas razones para que esto sea así, pero aquí yo querría apuntar la que me parece más importante: en el actual clima europeo, la imagen de Borges es más potente que la de la literatura argentina. De hecho en Europa Borges puede ser leído sin referencia a la región marginal en que escribió toda su obra. De esta manera tenemos un Borges que es explicado por (y que al mismo tiempo explica a) la cultura occidental y las versiones que esa cultura ofrece del Oriente, y no un Borges que también es explicado por (y explica a) la cultura argentina, y particularmente la cultura de Buenos

Aires. La reputación de Borges en el mundo lo ha purgado de nacionalidad. Otro factor importante es sin duda la rara perfección que Borges alcanza en una lengua como el inglés. Se puede argüir que esta lengua, el inglés, es la de sus raíces culturales, o, si la afirmación parece demasiado fuerte, que es con certeza una

de triunfante universalización. Leer a Borges como un escritor sin nacionalidad, como un grande entre los grandes, es totalmente justificable desde un punto de vista estético: su trabajo pone en juego las preocupaciones, las preguntas, los mitos que en Occidente consideramos universales. Pero una lectura así, por justificada que esté, implica tanto un reconocimiento como una pérdida, porque Borges ha ganado lo que siempre consideró suyo —el derecho de los latinoamericanos a trabajar con todas las tradiciones—, pero al mismo tiempo ha perdido, si quiera parcialmente, algo que él consideraba una parte esencial de su mundo: sus lazos con las tradiciones culturales del Río de la Plata y con la Argentina del siglo XIX.

esta manera sea posible ver con alguna claridad los canales y modalidades a través de los cuales Borges estableció su diálogo con la cultura occidental. En el curso de unas pocas décadas, Borges inauguró en Argentina una nueva manera de relacionarse con la literatura. Reorganizó completamente el sistema, poniendo en una punta la tradición gauchesca residual y en la otra la ficcionalización de la teoría del intertexto, años antes de que se diseminara por los libros de crítica literaria. Por este motivo, Borges es un "lugar común" para los escritores y lectores argentinos, y su influencia puede ser vista en una suerte de lingua franca, de koíné literaria, en la cual los giros de sus cuentos se mezclan con anécdotas que él mismo ale-

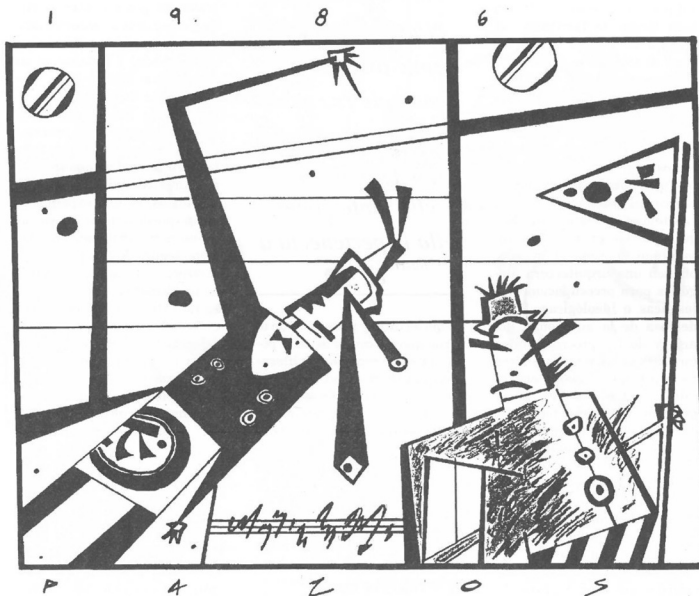
mente con esta cuestión, una de las más importantes para una nación relativamente joven, sin tradiciones culturales fuertes, ubicada en el extremo sur de los antiguos dominios de España en América; el extremo sur, también, del virreinato español culturalmente más pobre —sin, por otra parte, ninguna gran cultura precolombina en su haber.

Hay muchas razones para ver a Borges como un escritor cosmopolita universal. Por supuesto que lo es, y su trabajo se presta a una lectura semejante. Uno puede leer a Borges sin referencia al *Martin Fierro*, a Sarmiento o a Lugones. Una lectura semejante puede explorar sus grandes preocupaciones filosóficas, su tensa pero permanente relación con la literatura inglesa, su sistema de citas, su erudición extraída de minucias de las enciclopedias, su trabajo como escritor en el cuerpo de la literatura europea y en lo que su literatura ha construido como el "Oriente". Puede explorar su constelación de símbolos, espejos, laberintos, dobles, o su predilección por la mitología nórdica y la cábala. Pero una lectura constreñida a esos límites no puede atrapar la tensión que recorre el trabajo de Borges, ese movimiento imperceptible que desestabiliza las grandes tradiciones cuando se cruzan con una dimensión ríoplatense (cruzan, en el sentido en que se cruzan los caminos —pero también en el sentido de las razas que se mezclan).

Borges escribió en ese encuentro de caminos. Su trabajo no es plácido, tranquilo, ni está asentado con firmeza en una base cultural homogénea. Por el contrario, hay en él una tensión causada por la mezcla con, y por la nostalgia de, una cultura europea que nunca puede ofrecer del todo una base cultural alternativa. En el corazón del trabajo de Borges yace un conflicto, y este libro intentará leer su trabajo como una respuesta a ese conflicto más que verlo como una escritura elegante y problemática. He buscado subrayar esta tensión que, en mi opinión, recorre el trabajo de Borges y lo define: un juego en el filo de varias culturas, que se tocan en los bordes, en un espacio que Borges llamará *las orillas* (*). Así, emerge un escritor que tiene dos lados, que es a la vez cosmopolita y nacional.

Borges el cosmopolita (educado en Suiza durante la Primera Guerra Mundial y antes criado entre los libros ingleses de la biblioteca de su padre) volvió a la Argentina en los primeros años de la década del 20, para permanecer allí hasta pocos meses antes de su muerte.

(sigue en pág. 10)



"La reputación de Borges en el mundo lo ha purgado de nacionalidad."

de sus más fuertes influencias. Sea como fuere, las conferencias en Cambridge me hicieron sentir con especial claridad esta imagen de Borges —más allá de que remitiera a algo que yo de algún modo sabía—; y esta imagen se afirmó aun más cuando encontré ediciones de bolsillo de Borges, entre los clásicos antiguos y modernos, en las estanterías de todas y cada una de las librerías que visité en Inglaterra. Lo que estoy diciendo no es nada nuevo y puede ser puesto en la cuenta de una provinciana ingenua. Sin embargo, sentí que algo de Borges (al menos del Borges que leemos en la ciudad que él quiso, Buenos Aires) se había perdido en este proceso

No se trata de restituir a Borges a un mundo pintoresco y folklórico que siempre rechazó, sino más bien de permitirle hablar con los textos y los autores con los que se enzarzó en polémicas literarias, devolviéndolo al contexto donde hizo sus descubrimientos estéticos. No todos esos autores pertenecen al gran canon de la tradición universal. A menudo no son muy conocidos, y sin embargo eran importantes en el campo cultural en que Borges participó a partir de los años 20.

Los primeros capítulos de este libro exploran lo que Borges hizo del hecho ineluctable de haber nacido y escribir en Argentina. Tal vez de

vosamente fabricó para los medios de comunicación y repitió en centenares de entrevistas a partir de los años 60. Es más fácil demostrar que la cuestión de la literatura argentina es central en su trabajo hoy, cuando el estrecho nacionalismo cultural que Borges denunció en los '40 y los '50 se ha debilitado de una manera quizás terminal.

En resumen, no hay en la literatura argentina escritor más argentino que Borges. En su trabajo, este tono cultural nacional no se expresa en la representación de cosas, sino más bien en su exploración de cómo se puede escribir gran literatura en una nación culturalmente marginal. El trabajo de Borges lidia permanente-

(viene de pág. 9)

Muy pronto empezó a plantearse preguntas básicas. ¿Cómo se podía escribir literatura en la Argentina, un país marginal con una población inmigrante, viviendo en un puerto, Buenos Aires? Esa ciudad estaba en proceso de convertirse en una metrópoli, pero estaba todavía mayormente rodeada por el campo —esa inmensidad de la naturaleza donde todavía podían oríse, sobre todo como mito, los ecos de una cultura rural criolla, aunque la modernización ya la estuviera eliminando. Enfrentando su pasado criollo, Borges se preguntó cómo sería posible evitar las trampas del color local, que sólo puede producir una literatura regionalista y estrecha, sin renunciar a esa densidad de cultura que viene del pasado y es parte de nuestra propia historia. Esta pregunta presupone otra, relativa a la tradición literaria. Aún muy próxima a Borges permanecía la tradición gauchesca rioplatense, los escritos de Sarmiento, la saga casi familiar de las guerras civiles que precedieron a la organización del estado nacional, las batallas entre indios y blancos a través de décadas implacables, injustas y sangrientas. Estas huellas del pasado argentino nunca desaparecieron del trabajo de Borges. Por el contrario, una de sus metas fue reunir los fragmentos de esa tradición y rearticular en su propia escritura la escritura de otros argentinos que ahora han desaparecido.

Lo primero que hace Borges es reconstituir una tradición cultural para ese lugar exocéntrico que es su país. Se puede seguir este intento estético e ideológico en su trabajo desde los años 20 hasta la publicación en 1935 de *Historia universal de la infancia*, una colección en la cual incluye su primer cuento sobre *compadritos* (*) y cuchilleros. Pero su tarea no acaba allí: el problema de la cultura argentina reaparece en las ficciones de Borges a lo largo de toda su obra, en particular en los cuentos de *El informe de Brodie*, publicados a mediados de la década del 60. Borges reinventa un pasado cultural y reconstituye una tradición literaria argentina al tiempo que lee las literaturas extranjeras. Es más, puede leer las literaturas extranjeras del modo en que lo hace precisamente porque está leyendo, o ha leído, literatura argentina. En Borges el cosmopolitismo es una condición que le permite inventar una estrategia para la literatura argentina. Inversamente, el reordenamiento de la tradición nacional habilita a Borges a recortar, seleccionar y reordenar literaturas extranjeras sin preconceptos, afirmando el derecho de los que están en los márgenes a hacer libre uso de todas las culturas. Reinventando una tradición nacional, Borges también ofrece a la cultura argentina una

lectura oblicua de las literaturas occidentales. Desde el filo de Occidente, Borges logra una literatura que está relacionada con la literatura extranjera pero no de un modo subordinado.

En esto radica la originalidad de Borges: como escritor-crítico, como cuentista-filósofo, discute oblicuamente en sus textos los tópicos mayores de la teoría literaria contemporánea. Esto lo ha tornado un escritor de culto para los críticos literarios que descubren en él las formas platónicas de sus preocupaciones: la teoría de la intertextualidad, los límites de la ilusión referencial, la relación entre lenguaje y conocimiento, los dilemas de la representación y la narración. La máquina literaria de Borges ficcionaliza estas cuestiones, produciendo una *mise en forme* de problemas teóricos y filosóficos sin permitir jamás que el desarrollo del cuento pierda completamente el brillo de su distancia irónica o su prudente y antiautoritaria posición agnóstica. Contra toda forma de fanatismo, el trabajo de Borges ofrece un ideal de tolerancia. Este tema no siempre ha sido identificable con énfasis suficiente, quizás porque nosotros, intelectuales latinoamericanos de izquierda, fuimos demasiado lentos en reconocerlo en ficciones que lidian con preguntas acerca del orden en el mundo. Los temas fantásticos de Borges, que los críticos han comentado en todo el mundo, ofrecen una arquitectura alegórica para preocupaciones filosóficas e ideológicas. Si la defensa de la autonomía del arte y de los procedimientos formales es uno de los pilares de la poética borgiana, el otro pilar, más conflictivo, es el problema filosófico y moral del destino de los seres humanos y las formas de su relación con la sociedad. Estas cuestiones, que coexisten con preocupaciones metafísicas acerca de la organización de lo real en un cosmos, están subrayadas en las páginas siguientes.

Ha sido mi intención no decirme por una lectura de Borges (lo cual, por supuesto, hubiera sido una aspiración bastante arrogante), sino ofrecer diversas maneras de leerlo que tomaran en cuenta la naturaleza invariablemente dual y conflictiva de su trabajo literario. No quiero establecer una versión de Borges que opte por el escritor "cosmopolita" a expensas del escritor "argentino", ni elegir entre el escritor de ficciones fantásticas y el escritor obsesionado por cuestiones filosóficas¹. La originalidad de Borges —una de las muchas formas de su originalidad— reside en su resistencia a dejarse encontrar donde lo estamos buscando. Algo del antiguo escritor de vanguardia perdura en esta negativa a responder a lo que se le pregunta, o a preguntarse él mismo qué es lo que uno quisiera escuchar de él.

Si la literatura de Borges tiene una calidad particular e innegable, podría buscársela en el conflicto que perturba la estricta organización de sus argumentos y la superficie perfecta de su escritura. Ubicado en las fronteras entre culturas, entre géneros literarios, entre lenguas, Borges es un escritor de las orillas (*), un marginal en el centro, un cosmopolita en los bordes. Es alguien que confía en la capacidad del proceso literario y los procedimientos formales para explorar la interminable cuestión filosófica y moral de nuestras vidas. Es alguien que construye su originalidad a través de citas, copias y reescrituras de otros textos, porque concibe desde el principio la escritura

“Como argentino, Borges formaba parte de una tradición amenazada. No importa cuán tenue fuera la presencia de esa tradición, Borges sintió que pertenecía a ella tanto como ella le pertenecía él.”

como lectura, y porque desde el principio desconfiaba de toda posibilidad de representar literariamente la realidad. Estas páginas han tratado de ser fieles a todas esas tensiones mientras releían a Borges hoy, cuando su trabajo parece amortajado por la fama que acompañó sus años finales y por el espectro inamovible de su gloria póstuma.

Tradición y conflictos

Sólo se puede sentir nostalgia de algo que se ha perdido, en la realidad o en la imaginación. En una Buenos Aires transformada por los procesos de modernización urbana, donde la ciudad criolla era forzada a refugiarse en unas pocas calles de barrio, y donde hasta ellas sufrían cambios que afectaban su perfil físico y demográfico, Borges inventó un pasado. Lo fabricó con elementos que descubrió en (o adscribió a) la cultura argentina del siglo XIX, una cultura que para él tenía una densidad basada no tanto en los libros cuanto en una suerte de tradición familiar. E incluso esos fragmentos, hallados en las imágenes y hechos evanescentes de sus ancestros criollos, estaban amenazados por el tiempo, la modernidad y

el olvido: “Una amistad hicieron mis abuelos / con esta lejanía / y conquistaron la intimidad de los campos... / Soy un pueblera y ya no sé de esas cosas, / soy un hombre de ciudad, de barrio, de calle.”²

Como argentino, Borges formaba parte de una tradición amenazada. No importa cuán tenue fuera la presencia de esa tradición, Borges sintió que pertenecía a ella tanto como ella le pertenecía a él. Como sus ancestros españoles que forjaron una amistad con las pampas, Borges había perdido su ligazón “natural” con Europa. Aunque había sido educado en Ginebra y fue amigo, en Madrid, de los escritores ultraístas que conoció cuando era muy joven, aunque repetidamente se señala que las primeras novelas que leyó de niño —hasta el *Quijote*, que leyó en una traducción —estaban en inglés, Borges no pudo sino sentir el problema de una cultura que era definida como europea pero no lo era del todo, porque se había desarrollado en un país periférico y mezclado con el mundo criollo. Si podía entrar y salir de dos culturas a voluntad, esta libertad tenía su costo: había algo artificial y distante en su relación con ambas. Esta es la libertad de los latinoamericanos, podría haber respondido Borges, apoyado en la conciencia de algo que falta. Leer toda la literatura del mundo en Buenos Aires, reescribir algunos de sus textos, es una experiencia que no puede compararse con la del escritor que trabaja en el terreno seguro de una patria que le ofrece una tradición cultural no problemática. Puede argüirse que este es muy a menudo el caso de los grandes escritores del siglo XX; pero los que están fuera de la tradición europea consideran que los europeos nativos tienen una afinidad íntima con sus culturas “naturales”; y que el estar enclavados en una cultura que es, para ellos, inevitable, los priva de la auténtica libertad que los latinoamericanos pueden desplegar. La libertad es nuestro sino.

Borges dramatizó los límites y conflictos de esa libertad en varias ficciones que son muy similares en sus diferencias: “El Sur”, “El fin” e “Historia del guerrero y la cautiva”. Veamos cómo estas ficciones revelan algunos de los tópicos cruciales de la literatura borgiana.

“El fin” encara el significado y el lugar de la cultura argentina e intenta responder a la siguiente pregunta: ¿cuáles son los elementos que caracterizan a la literatura argentina, y cómo se relaciona la literatura argentina con la literatura mundial? También es revelador del modo en que Borges percibe su propiedad sobre un pasado literario y cultural.

La vanguardia argentina de los años 20 y 30, a la que Borges perteneció, tuvo que contrapesar la influencia de algunos escritores muy importantes, particularmente

Leopoldo Lugones, que ocupaba el centro del sistema literario. Lugones no sólo era el modernista más importante, el equivalente nacional de Darío, sino también el más visible e influyente de los intelectuales. Como poeta laureado, representaba aquello que las vanguardias, y Borges mismo, abominaban: rimas ricatas, imágenes suntuosas, un exotismo muy trabajado y una erótica decadente. Como figura pública, afirmaba solemnemente su preeminencia y hacía amplio uso de su poder indiscutido para juzgar el valor de la literatura contemporánea. Publicaba en el prestigioso diario *La Nación*; sus opiniones más disparatadas sobre los tópicos más diversos eran tomadas como artículos de fe y la elite social y cultural, incluyendo al presidente de la República y sus ministros, acudía en tropel a sus conferencias, que constituían eventos mayúsculos en la vida intelectual de la ciudad.

En 1916, Lugones había hecho una interpretación muy influyente del poema gauchesco de José Hernández, *Martín Fierro*, que él leía como una épica nacional³. El personaje central del poema, el gaucho Martín Fierro, era para Lugones el símbolo de las virtudes y valores argentinos. Este mito extraía su fuerza precisamente del hecho de que los gauchos, en tanto miembros de una población rural libre y pobre, no totalmente incorporada al mercado de trabajo pero empujada a él según las necesidades de una explotación primitiva de las pampas, o reclutados por el ejército para defender la frontera de las incursiones de los indios, ya no existían. Habían desaparecido, reemplazados por asalariados rurales que trabajaban en las estancias (*), dominaban las tradicionales habilidades del cuchillo, el lazo y el caballo que habían caracterizado a sus padres, pero no tenían ya nada de la rebeldía gaucha.

El *Martín Fierro* (publicado en dos partes, en 1872 y 1880) era presentado por Lugones como alegoría del pasado argentino y símbolo de una esencia nacional. Era una invención oportuna, dado que los inmigrantes italianos, así como alemanes y centroeuropeos, estaban llegando por millares a Buenos Aires, y los intelectuales estaban problematizados por el futuro de su cultura y por lo que algunos de ellos dieron en llamar “la raza argentina”, con lo cual querían significar la elite y la porción de la clase trabajadora cuyos orígenes podían remontarse al período colonial. El poema gauchesco *Martín Fierro* solía aprenderse de memoria, y se enseñaba en las escuelas junto a la versión oficial de la historia local, según la cual los gauchos habían ofrendado voluntariamente sus vidas en las guerras de la independencia contra España y en las cam-

pañas militares que, exterminando a los indios, extendieron las fronteras del estado-nación a todo lo que hoy es el territorio argentino. El poema proveía la base de una reorganización mítica de nuestra historia decimonónica y un modelo de nacionalidad no menos mítico. Los temas y muchas estrofas del *Martín Fierro* eran citadas frecuentemente, no sólo por la población criolla sino también por inmigrantes que tomaron al gaucho como símbolo de la nacionalidad que estaban tratando de entender y a la cual buscaban asimilarse.

La elite criolla, a la que Borges pertenecía, consideraba que el *Martín Fierro* era un poema que debía ubicarse en los orígenes míticos de la cultura argentina y, al mismo tiempo, que era un texto canónico. Los gauchos como tales habían desaparecido, pero sus virtudes se habían integrado en el carácter argentino y podían presentarse como un paradigma y una guía para la integración ideológica y cultural de los inmigrantes. En la práctica, el gaucho *Martín Fierro* no era precisamente un hombre lleno de virtudes. En el poema de José Hernández, había sido maltratado por la policía, había perdido su familia y sus pocas propiedades y devenido un proscrito. Reclutado a la fuerza en el ejército, había combatido contra los indios en las fronteras, donde había encontrado más miseria e injusticias. Había desertado, fugándose a territorio indio para evitar las consecuencias de este delito y de otros actos, no todos ellos honorables. Había matado sin razón evidente, provocado duelos sin motivo e insultado gente por bravata o ebriedad, como en el episodio del Moreno con cuyo hermano finalmente se encuentra en el cuento de Borges. En cualquier caso, Fierro era una figura compleja, víctima de un sistema injusto y al mismo tiempo un indomito cuchillero rural. De un modo bastante curioso, la elite criolla se las arregló para hacer de él el epítome del carácter nacional (pasando por alto su naturaleza rebelde), mientras los inmigrantes anarquistas lo tomaron como modelo e inspiración de la revuelta social. Así, todo el que escribiera en la Argentina de las cuatro primeras décadas de este siglo tuvo que examinar el mito del gaucho y medirse con él, ya fuera para rechazarlo, para retrabajarlo o para adoptarlo. Tanto la vanguardia como los anarquistas usaron el nombre de *Martín Fierro* como título de dos periódicos muy importantes: el suplemento cultural de un diario anarquista, a comienzos de siglo, y una revista literaria, publicada a mediados de los veinte por jóvenes poetas y escritores, entre ellos Borges. Fierro era una herencia cultural acerca de la cual casi todos en el campo político e intelectual tenían

algo que decir. El significado del poema era objeto de muchos debates y conflictos en la formación de una hegemonía cultural, y cuando la vanguardia reinterpretó el poema entró en una discusión estética e ideológica con la lectura canónica impulsada por su enemigo literario Lugones.

Borges no fue una excepción. Escribió docenas de ensayos sobre *Martín Fierro* y la literatura gauchesca, prólogos e introducciones a muchas ediciones del poema, y un pequeño libro sobre él a mediados de los años 50. *Martín Fierro* es una de sus obsesiones literarias, y en una fecha tan tardía como los años 60 lo encontramos declarando en *El hacedor* que las batallas de las guerras civiles y de la independencia habrían de ser olvidadas, que Perón mismo sería

derado un texto esencial de la literatura argentina. Borges consideraba la particular interpretación de Lugones fútil y desafortunada: comparar al gaucho con los personajes homéricos era una de sus más pretensiosas y afiebradas ideas. El poema debía ser liberado del peso muerto de la épica y de la crítica hiperbólica de Lugones, y reinstalado en una tradición que podía probarse productiva para la literatura contemporánea. De hecho el poema debía ser leído a contrapelo y liberado del chaleco de fuerza de las interpretaciones previas.

Borges lo consigue de dos maneras: a través de sus ensayos sobre el *Martín Fierro* y otros poemas del ciclo gauchesco, y a través de algunos textos de ficción muy importantes. Vamos a considerar aquí la segunda estrategia,

sus crímenes (de los cuales considera a la sociedad parcialmente responsable), sabe que no tiene chances de vivir pacíficamente en el mundo rural criollo. Aceptando este destino nómada, se aleja, prometiendo no reaparecer y permanecer en silencio el resto de su vida. Pero antes de partir afirma, en un verso famoso, que se debe pagar por todas las faltas cometidas: "No hay plazo que no se cumpla / ni deuda que no se pague".

En el poema de Hernández, *Martín Fierro* ha insultado a la entrada de una pulpería a un gaucho de origen negro, el Moreno, sin ninguna razón, llevado por un capricho y por sus prejuicios raciales. Más tarde, un hermano de este Moreno lo ha desafiado a una *payada* (*), de la cual Fierro también sale ganador. Pero tiene el deber moral de pagar y el

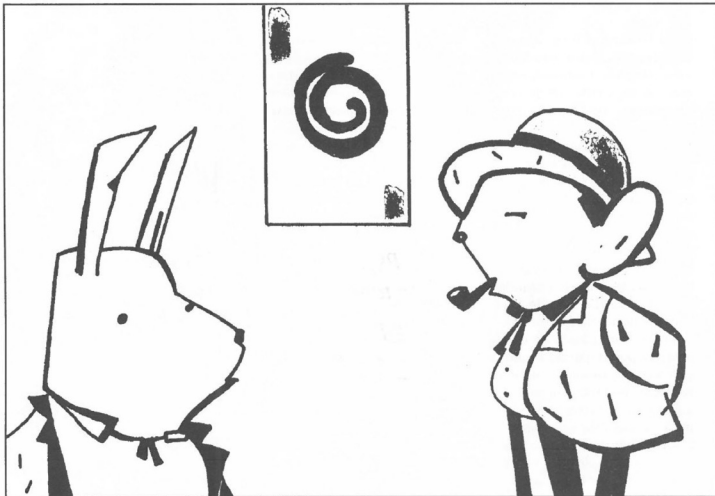
volver para pagar su deuda.

El cuento de Borges empieza con el Moreno en una pulpería esperando a Fierro, solo: sabe que Fierro vendrá a honorar esa cita tácita. Cuando, al fin, Fierro llega, ambos hombres se enzarzan en un diálogo donde honor y destino son los tópicos principales: "Ya sabía yo, señor, que podía contar con usted", dice el Moreno. "Y yo con vos, Moreno —replica Fierro—. Una porción de días te hice esperar, pero aquí he venido." El Moreno recuerda su último encuentro, siete años atrás, cuando Fierro no aceptó el duelo porque sus hijos estaban presentes. "Les dije, entre otras cosas, que el hombre no debe derramar la sangre del hombre". El Moreno replica: "Hizo bien. Así no se parecerán a nosotros".⁵

Y no pasa mucho más: ambos personajes recuerdan su pasado, el pasado que había sido contado por Hernández en su poema de 1872 y 1880. Borges está escribiéndole un final —a él, y a todo el ciclo gauchesco. Así incorpora este ciclo en su literatura y dibuja un retrato final de Fierro como un viejo que va a morir. Al revés que el retrato lugoniano del gaucho como un héroe épico nacional, el Fierro de Borges es un hombre calmo que respeta su destino y sabe que nada puede alterarlo. Lejos de ser un paradigma nacional, es un derrotado al que sólo le cabe esperar una muerte decente. Desde un punto de vista moral este final corresponde a una cultura rural en la que el fatalismo es una suerte de filosofía popular y la venganza un derecho. En este sentido Borges captura la dimensión ideológica del poema de Hernández y lo libera de la interpretación épica de Lugones y otros escritores similares. Fierro no es un héroe, sino un hombre profundamente incrustado en la cultura primitiva de las planicies. De hecho, aceptando su destino, Fierro deviene un personaje de las ficciones de Borges.

Desde otro punto de vista, llamémoslo alegórico, Borges está haciendo lo que ni Lugones ni Hernández hicieron: está poniéndole un fin al ciclo, como si pensara que el *Martín Fierro* debe ser reescrito, agregando la muerte de Fierro al final abierto del poema de Hernández, antes de que pueda devenir, otra vez, una fuente productiva para la literatura argentina. Pero esta reescritura también significa, alegóricamente, el fin de Fierro como personaje y como símbolo: Fierro paga sus deudas con su propia muerte y, sobre todo, Fierro es derrotado por alguien (un Moreno, un hombre de otra raza, considerada inferior a la casta criolla) que no puede derrotarlo en el poema de Hernández.

Estas relaciones intertextuales entre poema y cuento son una clave de la literatura de Borges y de su posición (sigue en pág. 12)



"Los héroes épicos, afirma Borges, necesitan ser perfectos; *Martín Fierro* es moralmente imperfecto."

olvidado, pero que el duelo entre dos gauchos soñado por Hernández se repetiría a sí mismo infinitamente: "los visuales ejércitos se fueron y queda un pobre duelo a cuchillo; el sueño de uno es parte de la memoria de todos".⁴

En oposición a la imagen lugoniana del *Martín Fierro* como una épica nacional, Borges señala sus muchos elementos novelísticos. Los héroes épicos, afirma Borges, necesitan ser perfectos; *Martín Fierro* es moralmente imperfecto, y a través de esa imperfección pertenece a la tradición de los personajes de novelas. Creando este personaje Hernández había llevado la tradición gauchesca a un callejón sin salida, porque su poema era el más perfecto del ciclo y después de él sólo se podía escribir literatura gauchesca de segunda. Pero él también había dejado a los escritores futuros un libro que podía ser leído y releído, comentado y reescrito como (en comparación de Borges) la Biblia y Homero.

Por una parte, entonces, *Martín Fierro* debía ser consi-

qué hizo Borges con el *Martín Fierro* en sus propios cuentos. Aunque se encuentran huellas del poema en muchos cuentos, he elegido uno, "El fin", porque me parece que al tiempo que cierra el ciclo gauchesco reconoce su importancia en la literatura nacional —algo que Borges, que es también el más cosmopolita de los escritores argentinos, nunca hubiera hecho explícitamente.

En "El fin", escrito en 1944, Borges describe la muerte, en un duelo, de *Martín Fierro*. En el último canto del poema de Hernández, Fierro se aparta de sus hijos después de haber escuchado la historia de sus vidas (habían estado separados por veinte años, durante los cuales había sufrido toda la familia). Se están separando una vez más porque, como dice Fierro, la vida trágica del gaucho le impide establecer un hogar y vivir con su familia. El es un proscrito, porque ha matado a un hombre, el Moreno, sin razón; es un proscrito porque ha desertado del ejército mientras estaba destinado en la frontera. Aunque Fierro se ha arrepentido de

hermano del Moreno tiene el derecho a esperar que Fierro regrese y se someta al código consuetudinario de venganza por una muerte ilegal. Fierro lo sabe y no trata de escapar a su destino. Sin embargo, este segundo encuentro entre Fierro y el hermano de su víctima no tiene lugar en el poema.

Borges imagina la historia a partir de este punto, o, por decirlo de otro modo, imagina lo que Hernández no escribió y lo escribe él mismo. Siete años han pasado desde el día en que Fierro payó con el hermano del Moreno. Fierro es ahora casi un viejo, que espera la muerte sin más que una esperanza: que sea una muerte decente. De acuerdo a su código de honor, una muerte decente, para un hombre que tiene deudas morales, puede ser una muerte en duelo. El Moreno comparte esta creencia: aunque no peleó con Fierro la última vez que lo vio, por reticencia a mantener un duelo ante los hijos de Fierro, es lo bastante paciente como para esperar una segunda oportunidad. Sabe que va a encontrar otra vez a Fierro, que él va a

Voces babilonias

Todos los jueves del mes de octubre de 1993 un conocido café concert del Abasto abrió sus puertas a un público que no fue a escuchar música (al menos instrumental) ni a ver teatro (al menos académico), sino a oír las voces —y ver los cuerpos— de trece poetas argentinos, todos residentes en Capital Federal.

por Alejandro Rubio

Hace unos años pareció que la poesía le importaba a alguien. Fue el boom de los recitales. Testimonios sueltos aseguran que en esos meses la gente buscaba las voces de los poetas que habían capeado la censura y el exilio, el contacto con el prójimo y, por qué no, algo que podría denominarse "emoción". Después pasaron muchas cosas y "hoy —dice Redondo— eso es impensable". Bueno: Javier Cofreces, Susana Villalba y Eduardo Mileo organizaron un ciclo de lecturas, lo llamaron "De a tres. Dos voces ponen el cuerpo" y consiguieron juntar, a través de cuatro jueves de octubre, en Babilonia, a unas 200 personas que se sentaron, tomaron café u otras bebidas y escucharon a 13 poetas argentinos.

La gaetilla difundida por los organizadores prometía "recitales —performing de poesía, en los cuales música, movimientos y artes visuales se unirán a la voz en recitados no convencionales". Si bien las performances tienen una respetable tradición en Buenos Aires, causaba interés la promesa de una ruptura con el esquema clásico: tarima, silla, mesa, micrófono y un solitario con sus papeles. Cuando Diana Bellessi, abriendo el ciclo, subió a la minúscula tarima con un cigarrillo en la mano, se sentó y probó el micrófono, se reveló que el concepto de "recital-performing" es bastante laxo, admite muchas variantes. Pero eso fue secundario; Bellessi leyó algunos poemas de *Sur*, su libro en preparación, con una voz atenta a las pausas y carente de énfasis innecesarios, que subrayó el ritmo cuidado de sus versos. No se extendió demasiado —cosa siempre aconsejable— y volvió a su mesa muy aplaudida. El siguiente fue Alberto Muñoz, quien aclaró que a él le costaba leer en frío, que siempre necesitaba hablar un poco para así calentarse. Y habló. Después arrancó, un poco tímidamente, con textos de *Teatro del ojo*; continuó con un poema largo que definió como narrativo, aunque a mí me pareció más bien explicativo, pero ésta es una confusión común. A esta altura Muñoz comenzó a mostrar cierta vena histriónica, a apelar a gesticu-

laciones y cambios de tono que, para mi gusto, lastraron sus textos con un tono declamativo que no les convenía. Finalmente, Javier Cofreces presentó un espectáculo que, éste sí, se acercó a lo anunciado en la gaetilla. Acompañado de un violero y un tecladista, alternando la recitación con el canto, Cofreces ofreció una fusión digna de música y poesía.

El 14 abrió el fuego Arturo Carrera, quien, como Bellessi, eligió leer sentado, aunque sin cigarrillo. Decir que los poemas de Carrera son muy buenos y que su voz no es la ideal ya resulta una exageración; resta mencionar que tuvo algunos problemas con el sonido. Siguió la performance de Susana Villalba, la más trabajada y tal vez la que más discusiones creó entre el público. Dos televisores enfrentados a la tarima proyectando *Arma mortal II* o *III*; una grabación que mezclaba rock industrial con palabras que, otra vez por culpa del sonido, casi no se captaron; y Villalba recitando un largo poema, primero junto al mostrador, después de pie sobre la tarima. La discusión que provocó podría resumirse así: ¿es válida la intención de hacer un espectáculo multimedia basado en un texto, o sólo sirve para encubrir la insustancialidad de ese mismo texto?

Por último, Eduardo Mileo. Lo de Mileo superó todo lo conocido. Durante lo que a algunos les pareció casi una hora y a otros siglos, Mileo les espetó a los presentes uno de los poemas más extensos, aburridos y triviales que yo haya escuchado. No conforme con esto, Mileo amenizó su actuación con variados dichos escénicos: subió a la tarima caminando por una pasarela, envuelto en un impermeable, soplando con un hermoso efecto de ventisca polar; prendió y apagó velas; sacó un instrumento de aspecto indígena, lo hizo sonar y ¡cantó! A la media hora, el tránsito desde y hacia el baño era más denso que el de Santa Fé a las siete de la tarde; dos o tres de los varados en la sala tenían la cabeza entre las manos; otros aplaudían, pensando ya por terminaba, pero no, Mileo seguía y seguía. En fin. Cofreces dijo, un par de semanas después, que le gustaba la forma de leer poesía de Eduardo Mileo. Él sabrá por qué.

El 21, con lluvia, Víctor Redondo comenzó disculpándose

por sufrir los efectos de una gripe, luego esbozó una defensa del último libro de su amigo Zunino y terminó leyendo, con bastante rapidez y no mucho entusiasmo, algunos poemas. Le dio paso a Violeta Lubarsky que, de pie y con un aire levemente hippie, entonó relajadamente algunos poemas. El ambiente se sentía un poco mustio. Rodolfo Edwards (la gaetilla anunciaba Edwards-Durand, sugiriendo que harían un espectáculo a dúo, pero no; así se resuelve el misterio de los doce que al final fueron trece) se ocupó de divertir: con la mayoría de los poemas que leyó, con las anécdotas que contó y, en general, con toda su alma. Al terminar, presentó su proyecto para la popularización de la poesía: los poemas-cápsula, rollos de papel brevemente escritos embutidos en un cilindro de plástico; los arrojó a los presentes, pero algunos no los quisieron tocar, tal vez por miedo a una bomba. Lo siguió Daniel Durand, frenético; si el evento hubiera sido un recital de rock, se podría decir que electrizó al público (muchos eran amigos, pero igual). Se pueden mencionar algunos rasgos de su actuación: humor, vociferaciones, ritmo vertiginoso, relatos interesantes, etc. En conclusión, él también se ocupó de divertir y, además, logró interesar con su escritura en sí.

El último jueves, el 28, comencé con la lectura de Claudia Schwartz, de la que no puedo hablar porque llegué tarde. Luego, Irene Gruss, que se lo tomó como lo que aparentemente era, una reunión entre amigos; charló con algunos conocidos, hizo chistes, y en un momento, al empezar a leer un poema, se tentó: los ataques de risa provocaron la preocupación de Cofreces, que se ofreció a leer en su lugar. Pero volvió la cordura y Gruss logró recitar correctamente. Menos mal. Y cerró el ciclo Reynaldo Jiménez, que presentó algunos poemas cortos, hizo una pausa para aclarar que el siguiente texto tal vez fuera demasiado largo pero que no lo podía cortar, y después lo leyó; sí, efectivamente era demasiado largo para ese momento y ese lugar. Luego, Cofreces, contento por el éxito del ciclo, contó el origen de la gente, agradeció la respuesta de la gente y presentó el último número de *La Danza del Raton*. Y todos nos fuimos a casa, algunos tan contentos como Cofreces, otros no tanto, algunos pensando si así habían sido también esos recitales de los que hablaba al principio de la nota o si hay algo que se perdió en el camino y que nunca vamos a comprender, los más jóvenes, y que los otros, los no tan jóvenes, no parecen poder recuperar.

(viene de pág. 11)
con respecto al pasado cultural e histórico de la Argentina. Nuevamente meditando sobre el *Martin Fierro* (en un



breve texto donde recuenta la historia de uno de los principales personajes del poema, el soldado y luego proscrito Tadeo Isidoro Cruz) afirma claramente que el *Martin Fierro* es "un libro insigne; es decir, un libro cuya materia puede ser todo para todos (*1 Corintios 9:22*), pues es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones".⁶

Versiones, perversiones: esto es, exactamente, la relectura que Borges hace de la tradición literaria. Primero fue Evaristo Carriego, un poeta popular menor que Borges transformó en una suerte de prefiguración de su propia literatura; luego fueron las historias menores que contó en *Historia universal de la infamia*, y finalmente su reescritura del *Martin Fierro*, para la cual adopta la única actitud que considera posible hacia la tradición: traicionarla. La forma de esta traición es contradecir otras interpretaciones del texto, y volver a Hernández mismo, saltando las pedantescas lecturas del poema como una épica. Al hacerlo, despliega en "El fin" uno de sus temas más pertinentes: el de un hombre que debe cumplir con su destino, que reproduce en abismo el destino que otros han soportado.⁷

Pero presentando la muerte de Martín Fierro en un duelo, Borges también mata el personaje más famoso de la literatura argentina. Cierra el poema que Hernández había dejado abierto: la muerte de Martín Fierro es a la vez la de un personaje y la de un ciclo literario. Esta es la respuesta de Borges a la pregunta ideológica y estética acerca de qué debe hacer un escritor de vanguardia con la tradición. La inserción de su cuento "El fin" en el ciclo gauchesco es una forma original de zanjear la cuestión. Borges no rechaza el pasado literario en conjunto; por el contrario, enfrenta el texto más importante (el texto sagrado) y teje su propia ficción con algunos de los hilos que Hernández había dejado sueltos en su poema. Así, la historia de Martín Fierro es re-presentada, y al

mismo tiempo modificada para siempre.

Notas

(*) En castellano en el original.

(1) Esta no-elección es muy patente en el diseño del conjunto del libro que, de paso, y no es el menor de sus méritos, tampoco escinde el Borges-poeta, el ensayista y el narrador. Los primeros capítulos exploran el modo en que Borges reorganiza la tradición literaria argentina, reorganización que se produce no sólo en sus textos ensayísticos sino también en sus cuentos y poemas, cuando estos explícitamente lidian con los personajes históricos y literarios del siglo XIX, el lenguaje del Río de la Plata o la ciudad porteña en plena transformación; a esa primera parte pertenece el fragmento del capítulo 3 que se da bajo el subtítulo "Tradiciones y conflictos", fragmento que no incluye los análisis que, dedicados a los cuentos "Historia del guerrero y la cautiva" y "El Sur" completan la oposición a la épica lugoniana con un dibujo de la fascinación por el "destino latinoamericano" en los personajes de Borges, leída en parte como expresión de sus propios conflictos y tentaciones.

En la segunda parte, la autora encuentra en las construcciones imaginarias de Borges, aun en las en apariencia más "puramente universales", deseos y poéticas que se entranan también con las polémicas que recorren el campo intelectual de la primera mitad del siglo; la propia afirmación del derecho y la posibilidad de escribir y reescribir esos universales desde la Argentina es así ubicada en el contexto de una problemática específica, nacional. El libro se completa con un prefacio de John King, uno de los editores, con Jean Franco y James Dunkerley, de la colección "Critical Studies in Latin American Culture", de la que el volumen forma parte, y con dos capítulos más, que constituyen una suerte de *addenda*, dedicados a la historia de la revista *Martin Fierro* y la relación entre utopía y vanguardia en la Argentina de los años 20. (N. del T.)

(2) "Dulcía Linquimus Arva", en *Luna de enfrente*, O.C. p. 68. (Las citas de las ediciones inglesas de los libros de Borges presentes en el original han sido reemplazadas por las de la edición de sus *Obras Completas 1923-1972*, Buenos Aires, 1974, mencionadas aquí y más abajo como O.C.)

(3) Leopoldo Lugones, *El Payador*, Buenos Aires.

(4) Martín Fierro, en *El hacedor*, O.C. p. 797.

(5) Todas estas citas son de "El fin", en *Artíficos*, O.C. p. 519.

(6) "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz", en *El Aleph*, O.C. p. 561.

(7) El hecho de que el negro haya heredado el destino de Fierro, que sea ahora él el proscrito que después de cometer un homicidio se pierde en la llanura repitiendo el destino de Fierro, le da al personaje de Fierro otra clase de infinidad, como intérprete de un destino de proscripción, ahora encarnado en el negro. La repetición, por un lado se liga a cierta protesta contra la violencia, que Sarlo destaca como una dimensión moral no suficientemente valorada en Borges; por otra, es una cachetada más a la interpretación lugoniana, que hubiera seguramente detestado la idea de que el heredero auténtico, metafísico, de Fierro fuera precisamente un negro. (N. del T.)

Enrique Lihn

El Paseo Ahumada

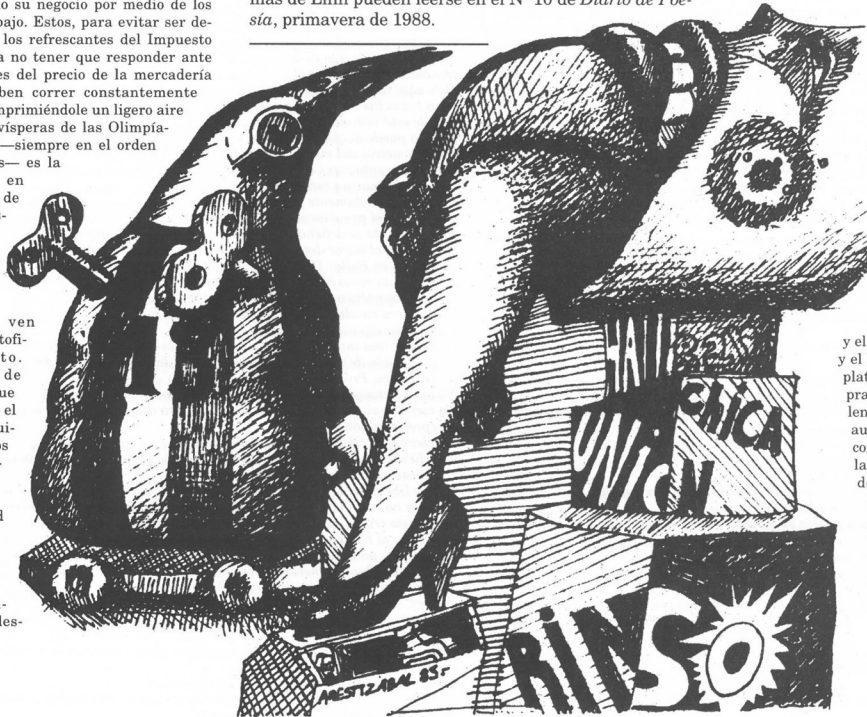
El Paseo Ahumada iba a ser la pista para el despegue económico, un espacio para la descongestión urbana. Se trataba de cultivar un oasis peatonal en medio de una ciudad tan próspera como vigilada. La vigilancia es lo único que recuerda el proyecto, se la mantiene con armas y perros policiales. En todo lo demás ocurrió lo que tenía que ocurrir. El Paseo es el pabellón en que se exhibe el quiebre del modelo económico. Las vitrinas elevan los precios al infinito y los importadores de baratijas a precios botados, inundan el suelo del paseo, haciendo su negocio por medio de los héroes del trabajo. Estos, para evitar ser decomisados por los refrescantes del Impuesto Público, y para no tener que responder ante sus proveedores del precio de la mercadería requisada, deben correr constantemente por el Paseo, imprimiéndole un ligero aire de estadión en vísperas de las Olimpíadas. El Paseo —siempre en el orden de los negocios— es la dura escuela en que impedidos de toda clase, especialmente ciegos nunca antes vistos aquí en tal cantidad, se ven forzados al autofinanciamiento. Son razones de economía las que han convertido el Paseo, construido con objetivos menos interesantes, en el Gran Teatro de la crueldad nacional y popular, donde se practican todos los oficios de la supervivencia, des-

Enrique Lihn nació en Santiago de Chile en 1929 y murió en la misma ciudad en 1988. Si bien incurrió en la narrativa, el ensayo y el teatro, su renombre se debe fundamentalmente a su obra poética, que incluye, entre otros, títulos como *Nada se oscurece* (1949), *Poemas de este tiempo y de otro* (1955), *La pieza oscura* (1963) y *Penas de extrañamiento* (1986). El poema-libro que aquí reproducimos íntegramente, fue publicado en 1983 por Ediciones Minga, de Santiago. Un reportaje y más poemas de Lihn pueden leerse en el Nº 10 de *Diario de Poesía*, primavera de 1988.

de los más espectaculares hasta los más secretos, sin que ninguno de ellos escape a la publicidad. El trabajo se ha convertido en un arte en el Paseo Ahumada y la mendicidad, en un trabajo altamente competitivo. El show empieza cuando usted llega y no termina cuando usted se va. Y todos somos su coautores, sus actores y sus espectadores. El reactor de este poema, fascinado por la menesterosa soberbia del espectáculo, habité del Paseo desde el día mismo

de su fundación, querría inmortalizar, si esto le fuera permitido, el motivo de su inspiración. Cosas que no pueden durar, deberían escribirse en el bronce como tantas otras menos meritorias pero más duraderas. Así, pues, en verso libre (¡algo que lo sea!) le ha tomado el pulso a este brazo de alborotado mar humano —el Paseo— cuidando de hacerlo en el estilo paroxístico que se impone, por sí solo, a autores, moribundos o vendedores ambulantes. Entre la vida y el paro cardíaco, entre la letra y el borrón, entre el hambre y el plato de tallarines (nadie compra nada tan barato por uno de lentejas). Dicho todo lo cual el autor de estas páginas escritas con amor, agradece al Decenio la oportunidad que le ha dado de escribir con las manos amarradas; proeza que quiere agregar a las que realizan, día a día, los subempleados y mendigos del Paseo, sus semejantes, sus hermanos.

Enrique Lihn



Pingüino de dos cuerdas, el cuchepe de toda regalona. La novedad del año. Diseño de Germán Arestizábal para El Paseo Ahumada.

SU LIMOSNA ES MI SUELDO DIOS SE LO PAGUE

*Su limosna es mi sueldo
Dios se lo pague*
Un millón y medio de subempleados mendigos suscribirían el lema si los dejaran chillar como a éste y a otros tantos pocos en el Paseo Ahumada
Se autoapoda El Pingüino y toca un tambor de cualquier cosa con su pezuña de palmpiedo
Qué dislocado sentido del humor
Toca que toca sin son ni ton zapato
de un epiléptico en tres de espectacularse
el graznido de un palo
Privilegiados son él y otros mendigos de verdad a quienes les está permitido ir
| derecho al grano de limosna
como en su caso, a veces, sin ningún mérito artístico
Privilegiado el ciego que toca su flauta dulce a la vaciada luz de esta luna
Privilegiado el sordo del acordeón, artista exclusivo de la Radio-Noche
y el mudo que lisa y llanamente canta
—el que quiera celeste que le cueste—
En Huérfanos entre Ahumada y Estado las papas de la mendicidad se están
| quemando dulcemente
Privilegiada la Volada, que estropajosa de niños forma con ellos un título
| prefunerario, porque de ella es el reino de la Mendicidad
Privilegiados todos ellos porque de estos corderos está hecho el rebaño de los casos
| omisos
¿eh, Pingüino? A ti nadie te toca un pelo
Caso omiso hacen de todos ustedes esos robots que se mueven armados hasta los
| dientes
con sus lobos de mano y sus metralletas eléctricas.

MÁS = MENOS

*Dime Pingüino
aún si el Más y el Menos se igualaran
y tu limosna fuera mi sueldo ¿no serías tú como mucho?
De bufón de los mendicantes te tildo a ti, que igualas el Menos y el Más
Dime si este es un reino y por dónde se va a él
y quién estaría detrás de ti, porque tú eres su reverso
A los pies de quién —a qué clase de pies— conduce el Paseo Ahumada esta
| carretera real
menesterosamente parecida al Gran Teatro del Mundo
Aquí estás en tu elemento Lo difícil de precisar es eso, el elemento
y cómo, a pesar de sí mismo, tal si sólo fuera su Rastro, persiste
porque con sólo nombrarlo se volatiliza —a cualquier temperatura— pero a la vez
| tiene unas patas de plomo
unos zapatos como sendos submarinos
a su lado desluzce el peso de la noche
Pingüino, eres a ese elemento lo que la pluma al plomo, lo que en la noche el fuego
| fatuo a los cadáveres
lo que el vaho a lo vahoso, una luz negra que riela en la misma
Todos los mendigos confluyen en ti y tú tendrías que confluír en el Rey
como el menos confluír en el Más de acuerdo con la lógica de la igualdad de los
| contrarios
antidialéctica: porque todo aquí lo es
en esta empantanada multitud
Tu mano de palmpiedo engarrotada en un palo ¿on que aporreas una caja de cartón
| a modo de tambor y resoplando
aislas el resoplador una mejilla lampiña con una tapa de caja de zapatos y er.ites
| (¡ojalá lo omitieras) el vaho de tu canto
bajo tu nariz de pájaro y por entre los dientes separados de una sonrisa de oreja a oreja*

fluye ese sonsonete baboso, el moscardón zumbón de tu canto epileptoide
flor del Paseo Ahumada
Dime de quién es, pingüino, tu reino.

CAMARA DE TORTURA

Su ayuda es mi sueldo
Su sueldo es la cuadratura de mi círculo, que saco con los dedos para mantener su
|agilidad
Su calculadora es mi mano a la que le falta un dedo con el que me prevengo de los
|errores de cálculo
Su limosna es el capital con que me pongo cuando se la pido
Su aparición en el Paseo Ahumada es mi estreno en sociedad
Su sociedad es secreta en lo que toca a mi tribu
Su seguridad personal es mi falta de decisión
Su pañuelo en el bolsillo es mi bandera blanca
Su corbata es mi nudo gordiano
Su terno de Fallabella es mi telón de fondo
Su zapato derecho es mi zapato izquierdo doce años después
La línea de su pantalón es el límite que yo no podría franquear aunque me disfrazara
|de usted
después de empelotarlo a la fuerza
Su ascensión por la escalinata del Banco de Chile es mi sueño de Jacob por el que
|baja un ángel rubio y de alas pintadas
a pagar, cuerpo a cuerpo, todas mi deudas
Su chequera es mi saco de papeles cuando me pego una volada
Su firma es mi entretención de analfabeto
Su dos más dos son cuatro es mi dos menos dos
Su ir y venir es mi laberinto en que yo rumiante me pierdo perseguido por una mosca
Su oficina es el entretelón en que se puede condenar a muerte mi nombre y su
|traspaso a otro cadáver que lo lleve en un país amigo
Su consultorio es mi cámara de tortura
Su cámara de tortura es el único hotel en que puedo ser recibido a cualquier hora
sin previo aviso de su parte
Su orden es mi canto
Su lapicera eléctrica es lo que hace de mí un autor copioso un maldito iluminado
o el cojonudo que muere pollo, según quién sea yo en ese momento
Su mala leche es mi sangre
Su patada en el culo es mi ascensión a los cielos que son lo que son y no lo que Dios
|quiere
Su tranquilidad es mi muerte por la espalda
Su libertad es mi perpetua
Su paz es la mía siempre y cuando yo goce de ella eternamente y usted de por vida
Su vida real es el fin de mi imaginación cuando me pego una volada
Su casa es mi paraíso perdido del que voy a sentirme dueño la próxima vez que me
|pegue una volada
Su mujer es en tal caso mi gatita despanzurrada
Su mondadiantes es ahora mi tenedor
Su tenedor es mi cuchara
Su cuchillo es mi tentación de degollarlo cuando me mamo un cogollo
Su policial es el guardián de mi impropiedad
Su ovejero es mi degollador a la puerta de su casa como si yo no fuera una maldita
|oveja extraviada
Su metrallera es mi novia con la que tiro en sueños
Su casco es el molde en el que vaciaron la cabeza de mi hijo cuando naza
Su retreta es mi marcha nupcial
Su basural es mi panteón mientras no se lleven los cadáveres.

INTRODUCCION A LA ESTETICA DEL VIVAC

Chorros de agua como setos de álamos intermitentes bloquean por un lado y otro
|este paquete: El Paseo
Lo deslindan de la Alameda de las Delicias por el Sur: salva de chorros en honor al
|General Bernardo O'Higgins
y por el Norte, chorros que se cuadran como si destaparan botellas de champaña en
|el Vivac
frente a La Plaza de Armas
En un caso y otro los chorros brotan directamente del piso del paseo sin mediación,
|como al centro del mismo, de ninguna fuente, y el agua cae que es reabsorbida por
|sus manaderos
Como si se ejercitaran los bomberos
La estética del Vivac salpica a sus mirones
Son fuentes que mantienen el orden y la ley del chorro en El Paseo Ahumada
Esas aguas no condescienden a la taza, se erectan por sí mismas y acaban
orgasmos acuáticos cabras del irse a sus órdenes
del pelotón del Sur y del pelotón del Norte
dos pelotones de pichulas de acero obligándonos a no mojarnos y a mirar
|estúpidamente esos intermitentes monumentos al chorro
esos borbotones de gracia tiros al aire puertas potables cerrando en los extremos del
|Paseo en conformidad a la estética del Vivac
el paso frontal a los pelotudos
Así se pasta en los campos chilenos entre uno y otro cerco de álamos
Así se camina por las calles de la ciudad entre uno y otro pelotón
Así los carros bombas pasan a la estética del Vivac festinándose el agua que falta a
|las poblaciones
dilatada agresivamente en el Paseo de los Chorros
¿No es esto tan bueno como tomarse un helado?
¿No es, para los atareados mendigos del paseo algo que sea p'al ase aunque sea mental
el recuerdo del futuro de un baño de ducha que alcanzará para todos
a cada uno de acuerdo con sus suciedades?
¿No es la utopía de estos chorros para los ciegos una visión de Las Cataratas
|del Niágara?
una especie de éxtasis en el oído?
¿No una pausa que refresca para los pelotudos, y salpica tan buena como la Coca-Cola?
¿No se sienten ellos en las proximidades de Versalles?
¿No les recuerda la fuente de Trevi
y a los modernistas la Fuente Castalia
y a los wagnerianos la cueva del cisne?

Que los que se paren, en Ahumada con la Alameda, escuchen si corre un poco de aire,
|el reincho del caballo de Bernardo O'Higgins
galopando a través de esa Alameda homónima, por sus Delicias, las alborotadas
|crines y la cola al viento
el caballo de aguas relinchando crinadamente a borbotones
en el hervor de su carrera
como para apagar un incendio
Que los que se paren en Ahumada con Compañía, frente a la Plaza de Armas
sientan, en lo íntimo de sí mismos
esas salvas de agua
Y a ti, ¿qué te parecen, pingüino, esas babas monumentales, esos alborotados mocos
|de agua?

NOTICIAS DE UN ASTRONAUTA DEL FUTURO
CANDIDATO A LA PRESIDENCIA DEL MUNDO

El astronauta se defiende de la incineración
refrigerando su sangre fría frente a la mesa de comando
cuando cambia de órbita
y se incorpora gradualmente a la atmósfera
Rígido, la cabeza encapsulada como en una redoma del cielo
El rostro, que mañana aparecerá en las pancartas, es de una vulgaridad sólo
|comparable a la de los ángeles
técnicamente impersonal
Helo aquí ni Satanás ni Belial ni Luzbel, un simple tecnócrata divinamente preparado
para todas las emergencias del ascenso y del descenso
Sólo le está vedado aterrizar en Sol
pero ya puede desplazarse en su nave espacial y especial a treinta millones de
|kilómetros del mismo sin detenerse
por el momento viene de Venus o de Saturno planetas en los que se detuvo o detendrá
|para tomar un refrigerio
y hablar cómodamente por teléfono con su esposa
que vive en el pequeño planeta doméstico Tierra
El astronauta se defiende de la soberbia —pecado de angelismo— porque él es sólo un
miembro —el mejor dotado— de la élite de los superhombres
entrenado en Pallas City
Ahora canta como hizo John Glenn en su tiempo un himno retro y sus ojos
|anglosoviéticos se mantienen inexpresivos
porque será candidato a la presidencia de la Tierra, ese planeta doméstico
y ama a su esposa y a sus hijos
Desde su cima interplanetaria observa con lo que no es una sonrisa —angelical
|expresión de una vulgaridad celestial— la mesa de comando y el futuro de su país,
|el Único, Prometeo
No es el Mensajero de la Nada y sus Misterios
No viene de visita como la Sombra a la tierra después de haberse ganado una
|precipitación al abismo
No viene a escribir Une Saison en Enfer
ni a divulgar las ciencias ocultas ni a la mera ciencia que avec son exposante
|nécessaire d'inutilité et d'absolu
habría liberado al hombre de dios porque eso ocurrirá hace cientos de años
La suya no es una caída en suma su abismante seguridad en sí mismo que lo hace
|Cristo crucificado en una nave espacial
ni orgullo ni modestia es la neutralidad de la Ciencia
Si arde no por eso habrá caído al Infierno se deberá a un error infinitesimal de
|cálculo absolutamente imperdonable en la zona de desviación
que ya corrigieron hace cientos de años otros sí mismos
Y, pues, ni asciende ni desciende (alto) bajo no es una categoría que sirva para pensar)
|aterriza
se posa en la tierra como el pájaro en la rama
como dios en un mural bizantino, punto por punto, piedrecilla a piedrecilla
dorado a fuego
en el campo deflector de todas las intensidades
como un pájaro en el árbol del que somos las hojas prácticamente infinitas
las estrechadas por ese mismo contacto
se restituye a la atmósfera y en ella a nosotros
como si el cielo frunciera la boca hundiera las mejillas o lo hiciera pasar de una
|chupada a la tierra
una bocanada de lo que quedaría de dios
si éste hubiera existido alguna vez
Su rostro cambia y es el mismo —el de todos nosotros— inmóvil, en pantalla, como
|un campo deflector
de todas nuestras identidades
La cruz espacial nos redime de la sorpresa nos dispensa de toda filosofía y convertida
|en una fina llovizna
imprime su iridescencia en los vacíos platos de postre, que sugiere el maná
delicia irreal de los antiguos glotones
Basta de todas esas farsas opulentas Al hoy negro con todos los emblemas,
|información y no profecías
queremos, y que aterrice, por fin ese zote
|el de la llamita directamente solar encendida en el centro de la nave por sí sola como
|si ésta hubiera sido una ampollita
solarizándose en el desvío preciso
no vaya a ser que nos quedemos sin fuego
—el de la tierra ya no calienta ni quema—
Pingüino, lo veo, está que arde sobre tu cabeza ¿no serás tú su tomacorrientes?
Demonio y ahí estás retorciéndote como entre el ándro y el cáatodo una rana de Galton
golpeando espasmódicamente tu tambor con un palo como si
trataras de rectificar el rumbo de tu caída espacial, desatascando una palanca de
|cambio.

NO POR MENOS DE \$ 300 —DIJO— Y SE ENTERRO LA DAGA EN EL
COSTADO. ESTUDIO MAGIA ROJA EN EL ECUADOR

No por menos de trescientos pesos la operación del tabique nasal
prueba número uno
y la dos esta aguja de coser sacos ensartada de mejilla a mejilla
El respetable sabe apreciar el trabajo limpio de un verdadero profesional
que hizo sus estudios en la selva, cerca del Ecuador

por cuatrocientos pesos pero ni por uno menos se le hacen los honores a la primera
/hoja de acero inoxidable
Boca que sangre dinero que se le devuelve limpiamente al público
para los maestros una gota es un desperdicio
Ni brujo ni carnicero mago con diploma que harrecorrido a pietodel coointeente
y ebstadaaga que'e mihundenlscostado
súaiudapogfavog.

PARTICIPO EN EL PARO PARALIZANDO PALO Y TAMBOR PERO NO LE DIERON ESFERICA. OTRO MAS QUE ESTA POR ENCIMA DEL BIEN Y DEL MAL

Me contaron que en el penúltimo de los paros
también tú te habías parado, abandonando palo, letrero y tambor
Desertaste de Dios, el pagador de tus ayudantes
(su ayuda es mi sueldo Dios se lo pague)
y te alienaste al vandalismo
te bolcheviquizaste, condenado, como el que más
parecías un demócratacristiano (¿de dónde si no el slogan que te gastas?
/¡bordémoslo en nuestra bandera!...)
Estabas fuera de ti ahora que cuándo estás adentro? sobreexcitado
por la película en cuatro dimensiones que la realidad estaba pasando en el Paseo
/Ahumada
Querías figurar a toda costa en el reparto y no como un extra menos
de esos que caen, sin pena ni gloria a la primera carga en el campo del simulacro
La cosa se puso más fea que tú mismo, apenas te hiciste cargo
de tus primeras operaciones
Los vándalos no te daban esférica ocupados como estaban en replegarse
/camaleónicamente de sus ataques a la desbandada
confundiéndose con peatonales que huían, en desorden, del sitio de los siniestros
de manera que tu gorra de mando, cuando enfrentaste a las fuerzas de orden
no encabezaba a nadie, era en sí misma tu único ejército
Del otro lado los gritados se apelotonaban en los puntos neurálgicos del Paseo
/armados de sus lobos hasta estos dientes
cada uno de ellos un arsenal
Habían rodeado el Ahumada por sus cuatro costados y la red empozada empezaba a
/recogerse con un ruido de cadenas
Al toro, por las astas: desde el centro mismo de la arena, tú —gesto sin capa—
/aletaste gritándole de todo a los uniformados
Te paseabas —dicen— entre ellos no ya como un pingüino sino como un enardecido
/en tiempos de Recesión
Si por casualidad hubieras muerto en ese operativo nadie te habría contado como una baja
ni de parte de los gritados ni de parte de los gritadores
pero, igual, gritabas desde el centro mismo de esa batalla intrínsecamente desigual
/con inigualable temeridad
Asesinos gratuitamente
en tu caso, porque dicen que te dejaban hacerlo entre ellos sin oírte ni tocarte
Al menos deberían haberte condecorado con una herida leve ¿no?

BIDART, EL HOTEL DE LOS CARBONIZADOS

El Hotel Bidart en la calle Nueva York recuerda a la ciudad que lleva su nombre
porque el hotel como un inmueble del Bronx cualquiera no tiene luz propia como
/puede verse al atardecer
Está más muerto que la luna
Su cadáver carbonizado tampoco es un monumento arquitectónico
más bien una modesta construcción de principios de siglo
Pero igual no lo demuelen como si lo quisieran enterrar en sí mismo,
Yo que ustedes lo haría desaparecer
después de todo este monumento a la miseria no deja de ser demasiado visible
Enfrente suyo como un Planetarium se levanta a todas luces el Club de la Unión
que se enciende con luz propia temprano al atardecer
pues los caballeros —sus usuarios y clientes— no han vendido todavía esa joya a los
/rapaces que la rondan
y se precian de su agonía luminosa
El Club de la Unión y el Hotel Bidart, separados y unidos por lo ancho de la calle
/rinden a Nueva York una especie de homenaje
una alegoría a la Democracia
Como si justo el día en que al Club se le hubieran echado a perder todos sus
/automóviles y tuviera que tomar una micro
se le sentara al lado ese mendigo insufrible el Hotel Bidart y el Club se viera forzado
a hacer en esa compañía un viaje eterno
Por qué no matarán al Hotel —me pregunto— Todos sus huéspedes se carbonizaron
/ha tiempo
y es un sitio ideal para ensayar la Nueva Estética
¿Qué tal un caracol de diez pisos para blindarse ahí adentro?

SACERDOTE SATANICO NO ABSUELVE A CUALQUIERA

Este sacerdote no te confesará nunca, Pingüino
(ni yo te estrecharé jamás la mano)
Su confesionario mismo lo defiende de los accidentes del terreno
alzado en lo absoluto:
no serás tú la baldosa que falte en este ajedrezado de marmolina ni el pliegue del
/traspie en la alfombra veneciana
Ya su chofer mismo es inaccesible
lo guarda como un secreto que se le confiara de confesión en confesión
para su transporte sin bache a una buena velocidad meticulosa
Su periplo comprende, en los grandes espacios del Valle Central (de un fundo en
/otro) incluso el deterioro
de ciertos caminos patronales
(esto fue la Reforma Agraria)
la incertidumbre ante el cruce de un tren que a lo mejor ya no existe
El azar puede introducirse en el trayecto obligándolo a detenerse (hágase mi voluntad
/y no la suya)
Sus clientes consultarán con alguna impaciencia el reloj de péndulo

No eres tú, en cambio, Pingüino, esa salpicadura que se acerca cojeando de los dos pies
/por el chileno paisaje?
uno de esos flojos podridos que falsifican el índice real de la desocupación en el agríc?
Sigue de largo, no interrumpas al inaccesible mecánico — no esperes nada de esa carrocería
que se ha detenido a respirar pero que es aerodinámica
como su arrogancia lo indica
ni de la figura reclinada adentro, que no bajará los vidrios cromáticos para salir de su
/misterio pomposo
si, por insistencia del azar, esa ventanilla se abriera —mera coincidencia
de su distracción con tu inoportunidad— no ganarías nada
Si en ese u otro momento, en fin, lo tironearas de la manga
te quedarías con la sotana en las manos como la mujer de Putifar con la túnica de José
No exageremos: un estrechamiento de asco
le recorrería, localizándose en el plexo solar, la columna vertebral
desde la raíz de sus cabellos, muy sensible alrededor de la tonsura, hasta sus talones
/de Agüles
La pobreza no es su fuerte, pero de la miseria fisiológica quiere ignorarlo
/absolutamente todo
él que es al aborto lo que la espina al dedo
su gran corregidor
Pingüino, si así te pusiera el azar en el camino peatonal del águila la carnicera se
/fecharía a volar de pura indignación
(sólo puedo imaginarme esta escena a expensas de sus metáforas)
exorcizando con el aplauso de sus alas, la tentación de hundirte el pico hasta la
/empuñadura de tu cabeza deforme
y de tironear, a su vez, de tus palmípedas como si le arrancara al pingajo los guantes
/de raíz
Prefiere, a epifanía semejante, meterse en el azul al acecho de los verdaderos pájaros
/que no sean como tú el residuo de la raza
La suya ha de ser una caza espiritual y no un vulgar rapto de cólera
Apártate de esa sotana cortada en el mejor de los paños como por un bisturí
No será ella quien te perdone la contrariedad que te provocaría si te cruzaras en su
/camino
La fría luz de la otra Roma está sobre su cabeza
esa a la que no dan todos los caminos. Electiva.
Dondequiera que lo encuentres él viene ante todo de Palacio al que te remite como a un
/opusculo
Desde la Gran Puerta hasta el boquerón del servicio hay un largo largo camino que renguear
Baste allí un capataz —ni siquiera un fraile descalzo— para darte tu ego te absolvo.

CANTO GENERAL

Canto General
Mi Canto particular (que te interprete, pingüino), producto de la recesión y de otras
/restricciones
Soy un cantante limitado, un minusválido de la canción
Canto General al Paseo Ahumada
vuestro monumento viviente (Habrá otros, habrá otros: la inmortalidad no es
/impaciente)
Canto General de esta toma parcial de la naturaleza muriente de Santiago
y de los productos que producen a los hombres made in Taiwan ellos se desviven
/enfervorizados por venderlos a cien pesos la unidad
que viven de los artificios naturalizados en Taiwan, la Gran Madre Plástico
Ella nos inunda el Rastró de sus deyecciones y babas
(y lo digo como consumidor eventual de algunos de estos productos)
Se te ofrecen, Pingüino, tres pares de calcetines por cien pesos
un tomacorrientes por la misma suma, de tres arranques, de esos que se derriten
/como un queso si se los hace
funcionar con toda su capacidad instalada
Pero decir que canto es mucho pecaría de ingratitud si dijera que me he visto en la
/dura necesidad de cantar
y/o derretirme como un queso electrificado
o de envolver a la carrera mi mercadería en un pliego de papel así lo hacen esos
/subproductos de Taiwan los vendedores de plástico
cada vez que el pelotón y sus perros de caza se vuelven para ahuyentarlos
Corretean indolentemente hacia ellos como en una caleta de pescadores una pedrada
/un golpe de remo los perros
echan a volar a las gaviotas de rapaña que se disputan el desecho de la pesca
En una lengua muda tendría que cantar y que no generalizara Para eso basta con
/nuestro monumento
el Paseo Ahumada; en una lengua de plástico debiera
intrínsecamente amorzada y, por supuesto, desechable Usted le da cuerda
y ella dice su Canto General sin necesidad de la pila eléctrica, únicamente por cien
/pesos (la Flaca lo hizo por mucho más)
"Gloita al Señor" diría ella y "Viva Chile mielda"
La novedad del año como lo fue ese escupitajo taiwanés un pulpo de plástico del
/tamaño de un huevo de paloma que pagado a una muralla de marmolina
/descendía sin cuerda, avanzando con sus bractios
Nuestro modelo inaccesible cantó desde lo alto de la montaña sagrada nosotros
/buscando el ras del suelo según nuestra adhesiva manera de dejarnos caer como
/escupitajos de plástico
porque las condiciones están dadas de otra manera y así nosotros dados de otra
/manera
dados de otra madera plástico de Taiwan que caen sin un golpe y mueren en el azar
sobre la mesa húmeda en que se juega al cacho Nueva York calle adentro
St. Canto General a la pauperización que nos recorta el lenguaje a un manoteo de
/sordomudos no alfabetizados
Fíjese usted en la cantidad de palabras que vamos a necesitar para leer de corrido
/una página del diccionario
¿Dónde están? En la lista de los desaparecidos ¿detrás de qué eufemismos se
/esconden? ¿con qué máscaras recorren el Paseo Ahumada?
Escribir, por ejemplo, Democracia Ahora
significó un enorme costo social en el Estrato Bajo a esa frase ingresaron
cantidad de muertos casuales muchos de ellos niños algunos, qué sé yo, y tan fácil que
/parecía repetirla
Los vendedores de esa idea por su parte, en el Estrato Medio, se negaron a
/envolverla en el lienzo en que la exhibían cuando vinieron a ahuyentarlos
de la escalinata de la Catedral
Toda una escena que recuerda la televisión europea
más de un parahéro y yo palidecimos cuando la cabeza del pelotón inició tropezando

en los sentados su carga de la caballería escalinatas arriba
arrancándonos el lienzo a los parados de las manos
(el detalle de la palidez no lo registra la televisión)
Pero ésas no son más que palabras
qué son, por lo demás, nuestras metáforas
peones movidos como si uno cogiera piedras con que matar
dos pájaros de una amenaza
No hacemos nada, no decimos nada
¿Con qué ropa subir ahora al Machu Picchu
y abarcar, con tan buena acústica, el pastel entero de la historia
siendo que ella se nos está quemando en las manos?
Los héroes negativos gozan de lo que padecemos: su libertad incondicional
una llama graneada y cada veinte metros un polvortín en pie de guerra
¿Quién paternalizaría con el cortapiedras o el hijo de la turquesa
como si esos desaparecidos no figuraran en la guía telefónica?
Los muertos de nuestro tiempo acostumbra a suicidarse
Canto General a los héroes, que caen como grandes actores desconocidos en el campo
del simulacro defendiendo a sus ajusticiadores de la luz pública
a los desfigurados que sirven de combustible para que rebrote la llama
a las momias prematuras
Canto General y no caso por caso
porque el cantante está afónico
Guarda cama de sólo pensar en el río y de pensar en el río a esos cuerpos cortados
¿que derivan hacia su segunda muerte
la muerte de sus nombres en el mar
anonimato en grande y for ever.

LAS 7 PLAGAS EN EL PARAISO PEATONAL

Encuentro casual con un momento histórico
hace los años que tiene, oficialmente, el Paseo crucé en diagonal el orgullo de Vivac: la
Plaza de Armas
que en punto a almas había girado sobre sí misma, parándose en uno de sus vértices
como si en esa esquina —Ahumada con Compañía— pegara el último rayo de sol
que era, por el contrario, difuso en ponerse como conviene a un buen día nublado
quizás un número de fondo —pensé— que se hubiera agregado, en último momento,
al programa
un alguien de esos que se hacen escribir con su propia sangre un subtítulo a modo de
epitafio en el Diario de la Tarde
en no fallido pero inútil intento de cavarse una tumba en el pavimento
donde su muerte estrellada pone una mancha de color
que atrae a grandes y chicos
Quizás un suicidio político —pensé— el enfrentamiento de un peligroso terrorista con
un antiterrorista mucho más peligroso armado de metralletas y lobos amaestrados
Un alguien que ha perdido en el Vivac la chaveta, haciendo a esa bandera un saludo
desconocido
o el espectro del ladrón del zapato izquierdo que ha vuelto a huir ahora con el zapato
derecho como hace diez años y a ser ajusticiado por la espalda
por un celoso del orden de disparar
Pero, no, quienes se dejaban traer por sus tropismos y la atracción de las puntas, a esa
esquina magnetizada —ocultos cesantes trabajadores de la prostitución de ambos
sexos (los últimos en retirarse)—
topaban como un dique de contención con una cintita tricolor que empaquetaba el
regalo del Paseo Ahumada
el día de su inauguración
Nadie, salvo los inaugurantes, estaba dentro del paquete
empaquetados aquellos, a su vez, en trajes de etiqueta
aunque —cosa rara— no había un estrado que sirviera de zócalo a ese monumento
desechable
Estaban, como siempre, los que escuchaban, los oradores y el señor Alcalde
(fue la última vez que lo vi antes de su transformación en estatua)
Todos ellos investidos de la Idea de ese oasis peatonal
que estaban inaugurando para lustre de la ciudad
émulo del Paseo Florida
Un remanso de elegancia que coronara el despegue económico
a precios internacionales
Vitrinas que dan a Madison Avenue
como si al abrir usted una ventana, su casa se hubiera trasladado, en la noche, al
mejor de los mundos posibles
Tulca, París y Londres y el Paseo Ahumada
el sueño del pibe hecho realidad en la palabra florida del discurso inaugural
la flor de esos minutos del atardecer de Santiago (cuántas, cuántas agonías)
Me sumé a los mirones porque era bien poco lo que se oía
Los inaugurantes, finalmente, abandonaron el lugar a su suerte
que era la suma de los que estábamos ahí
Se alejaron en sus automóviles de lujo y una mano anónima pero autorizada
retiró delicadamente la cintita de seguridad
como si a él se le aflojara el cinturón
como si ella se le desabrochara la faja
Cientos de pies se precipitaron al oasis inaugural, pero ¿dónde estaba la gente linda
que saliera a recibirnos
de las cuales poder anegarse?
Trabajadores de la prostitución, eso era todo
y los primeros retoños de la mendicidad establecida
eso era todo
Así, las Siete Plagas llegamos a Egipto, nuestra tierra natal.

Se ha proclamado tácitamente el derecho a la mendicidad universal
Odios los unos a los otros.

TOCAN EL TAMBOR A CUATRO MANOS

¿Para quién toca ese tambor?
No lo hace porque la mendicidad general
haya sido tácitamente legalizada
Lo hace para prestigio de la suya:
la mendicidad de nacimiento
y precursora de todas

orgullo de su volada
¿Para qué escribo? Para ponerle letra
a ese repiqueteo
Y preferiría que nadie le prestara ninguna atención como si esto
no estuviera tácitamente legalizado
Pan—pan—pan, pan—pan—pan.

No perteneces al Ejército de Salvación, que te hace la feroz competencia
No pertenezco al Ejército de Liberación, que no existe
Repiqueteas por tu salvación personal
y yo escribo porque sí
Toamos el tambor a cuatro manos.

AHOGADO SENTIMENTAL

Qué hiciste mientras yo vivía una semana en otro mundo
extranjero de tránsito
y te fui inexistente, y eso, para empezar
Nos congelamos entre dos mundos, últimos comensales
de esta cena que sabe que no sabe
pero no por eso tiene sabor a saber
Reconozco, en las mías, tus escaramuzas
pero la Magallánica y el pingüino de Humboldt
no se multiplican sino el uno por el uno y el otro por el otro, y no son, pues,
intercambiables
empotrado cada cual en sí mismo como en sendos cascos
En el X Hilton como en un trasatlántico no se recomendaba un cambio
nocturno de travestía
A quince metros del hotel es gracia que no te maten
te la otorgan por no menos de cincuenta dólares
escudidos escualos especialistas en roer a los inspidos bobos extraviados en el Trópico
Esa dolorosa congela un poco más mi literatura comprometida y he vuelto más
hermético
que nunca
Tú no te has dejado invitar, en mi ausencia, sólo por un aguafiestas
Has marchado en cada protesta atraída vertiginosamente por el fuego sagrado
que arde en las barricadas de caucho
Los plabodores se aíslan simbólicamente de las balas oponiéndoles esa muralla de fuego
que excita a los sitiadores y hete aquí a un paso de esos lugares de inmolación
con tu máquina fotográfica
Van a decir quién sabe qué
Olvídate, pero dime, por favor ¿no has conocido todavía al pingüino?
¿Qué ocurriría si te invitara a cenar? ¿No lo viste huir como alma que lleva el chorro
de los carros-bomba en la Ahumada
Con qué patizamba rapidez habrá desaparecido en los agujeros quemados
¿No te pediría que te acostaras con él después de las agitaciones como las que estamos
viviendo?
Es una pregunta y no una ofensa.

QUE PECADO TIENE EL PUEBLO PARA QUE LO CASTIGUEN TANTO?

Te enajenaste de tu hermano gemelo y eres el enemigo de ese crucificado
a quien acusas de demagogo
Luchas contra esa tentación de abrazarte a la Iglesia, pero como a una madre
y lo acusas, Edipo, de llevarla a la sepultura por el camino del éxtasis
No se juntan en una las alas de ese ángel que vuela con una sola
Mientras asciendes, friamente, a un cielo de utilería
bóveda de Andrés Pozzo
El descende al infierno de la realidad
sacerdote en el mundo de los marginados
vive en la San Gregorio o en la José María Caro, en lo Valledor, por ahí
mahometano
dando ese mal ejemplo: mirar, en Cristo, al pobre
como si fuera el rico
o hacer una pregunta para no responderla
¿Qué pecado tiene el pueblo para que lo castiguen tanto?
Haces uso del milagro de la transubstanciación para cauterizar el marxismo, tu
paranoia
con el Espíritu Santo como si fuera un Laser
y una vieja metáfora de todo tu gusto: el rayo de la ira
en el seno de tu sextina "La Sextina de los desiguales"
mientras del otro lado del espejo, es decir, en la realidad, tu gemelo
hermano de púrpura cardenalicia
sigue refugiando en la misma Madre a lobos y ovejas perseguidos
sin pedirles el carnet de la Iglesia
sabedor de que se arrebañan allí con un mismo Credo en la boca
Se te otorga una cruz al mérito gamado
mientras a él se le inflinge una especie de crucifixión, al descampado, a título de
advertencia
Lo lees con Laser en el Periódico
Rezartas por la salvación de su alma
si pudieras hacer de él una hoguera.

SE APARECIO CRISTO EN EL PASEO AHUMADA ESTA BUENO DE JODE

Cristo del uno menos dos
Cristo Mengano o Perengano
Cristo Señor de la Mendicidad Nacional
Cristo de no tener ni un clavo que perder
Cristo peatonal en la Via Crucis del Paseo
Cristo Ahumada, saltando en su Santo nombre ¡Gloria a Dios!
Cristo al que le robaron el cuerpo en la Morgue
Cristo el que apareció muerto bajo otro nombre
Cristo en pantalla
Cristo bajo la mira en el campo de fuego



Cristo teatro en la calle
 Cristo actor de una película filmada en la clandestinidad para
 /identificar a los terroristas
 Cristo que se da a la fuga aferrado a unos miserables zapatos nuevos
 Cristo que cae en aras del deber del otro baleado por el celoso cumplidor
 Cristo dejado de la mano de Dios
 Cristo del cobre sin un Cristo en la mina
 Cristo muerto de hambre ejemplo del que están hartos los buenos y los malos ladrones
 Cristo rey de los cucheos
 Cristo sin pies ni brazos crucificado en las cuerdas
 Cristo a la parafina ardiendo como un bonzo por la libertad de sus hijos
 Cristo Pingüino al que le aparece la Virgen
 Cristo en la barra de un bar de mala muerte
 Cristo de los borrachos que mueren en su Ley
 Cristo de los ateridos
 Cristo de los vendidos
 Cristo de los no redimidos
 Cristo blanco de una bala loca
 Cristo al que matan en su población por haberse negado a gritar viva Chile
 Cristo allanado
 Cristo torturado agente pasivo de una lección magistral por un Paganini de la cosa
 Cristo que rey ni qué ocho cuartos
 Cristo que estaba bueno de jodé.

Como si El Ahumada fuera un pantano
 eso se ha llenado de zancudos helicópteros infinitesimales que vuelan aquí sin un
 /zumbido
 exangües
 porque ¿a quién picar y cómo en este pantano seco
 del que se han ido los sanguinosos y apenas quedan uno que otro sangriento
 uno que otro sanguineo?
 Del hocico de los perros quisieran cebarse estos prostituidos zancudos, pero son
 /policiales
 y la plaga se empantana en la aridez
 sin una gota de sangre que adorar
 volando al son que le tocas.

SE BUSCA UNA GOTTA DE SANGRE

Dos ciegos tocan sendos Yamaha
 la música El Atardecer Incidental en nuestro querido paseo
 Son órganos importados del Japón; pero los ciegos, en cambio, dos orgullos nacionales
 le hacen el peso a sus instrumentos
 como esas secretarías eficientes que escriben a máquina con todos los dedos
 Dioses si se los compara con otros mendigos
 mano de obra altamente especializada
 (mendigos publicitarios de la Casa Yamaha)
 unas niñas de los ojos de la casa matriz de la mendicidad
 el Palacio de Desgobierno
 Ellos podrían muy bien amenizar la comida con sus órganos en un hotel tres estrellas
 En el mismo Ahumada se le podría ocurrir al dueño de un cabaret que anda a la
 /trata de blancas contratar a cualquiera de los dos
 para amenizar las bebidas en los entreactos como si fueran los dueños de sus propios
 /instrumentos
 (gentilmente proporcionados por la importadora)
 y les estuviere permitido a ellos, que tanto y tan bien conocen la noche
 salir de noche un par de días a la semana
 Pero, no, que la mendicidad aparte de ellos el cáliz de la frivolidad
 tanto mejor resulta verlos aquí en sendos puntos estratégicos granar y desgranar a su
 /alrededor
 —limpios e instrumentales—
 círculos de ociosos que se melomanizan
 por uno o tres pesos o gratis avergüenza ver cómo
 aprovechándose de la ceguera el público burla el cerco de la mendicidad
 Sea como fuere, si todos los tuerfos fueran, ave Rock, como tú, estos dos dignos no
 /videntes serían reyes en el país de los tuerfos
 y no sólo buenos intérpretes de música digestiva en el atardecer hotelero
 subliminal

CIEGOS INSTRUMENTALES TOCAN COMO CONTRATADOS EN EL AHUMADA. LO QUE PUEDE EL JAPON

Pingüino, los otros mendigos no se ciñen como tú
 una corona de cartón ni empuñan un bastón de mando el palo
 con que aporreas tu baboso tambor
 Han pasado a la retaguardia, los otros
 Así de aporreador es el tiempo aún en este lugar ameno el Paseo Ahumada
 Hay un pasado ahumado, el pelotón de lo que pasó y tantas otras papas en el rescoldo
 /del tiempo
 no ya quemadas: carbonizadas
 Hay el gran mendigo de ayer hoy destituido, que conserva en su cabeza rapada y
 /llena de costras la cacerola de mando
 ese casco y la sopapa de su autoridad en la mano y el bolso terciado en banderola
 lleno de objetos perdidos un basural ambulante
 Daba gusto verlo marchar ¡a sus años! y cuadrarse para saludar a la noche como a una
 /bandera
 Ahora reptar por los pastelones —¡eh, pingüino!—, es el gusano desconocido
 sin un plinto donde ponerse de pie aunque sólo fuera doblado en cuatro
 y como él tanto otros
 Pasó a la retaguardia una momia-sandwich que se daba a leer por los paseantes
 ese petitorio viviente encajado en una silleta a mitad de la acera, insolentemente
 /pedigüeno
 copia kitsch de un cuadro de José Ribera
 A la retaguardia "el cortadito", que cambió de provincia, perseguido por La Recesión
 un hombre partido en dos mitades, una de las cuales es el hombre
 y la otra, un enigma
 el torso de una atleta que se desplaza por autopropulsión como sobre una bandeja

en cuatro tablas con ruedas
 (El destino de América ¿no depende de él?)
 Su limosna no me basta, practico la mendicidad a nivel nacional remontado a una
 /tradicción bicentenaria
 de las mejores
 A la reta la réplica de Carlitos Gardel carne carbonizada
 del mendigo con gramófono rayado a la sordina
 por boca del muerto, inmortalmente
 en una aceptable reiteración del zorzal
 A la retaguardia todos los ciegos y ciegas
 ahora que eres tú, pingüino, el último modelo.

MITOLOGIAS

Asistimos al renacimiento de la mitología
 una vez más la función del mito que no piensa con la cabeza
 pero que se sube por el chorro a la misma y la aplasta
 como un piano en el que se hubieran sentado todos los miembros de un comité
 se toma el chorro de la palabra como en los peores tiempos del culto
 con altoparlantes emplazados en cada bocacalle del paseo
 el chorro iluminado que parece brotar como por arte de magia
 orgullos de la estética del Vivac y de todos porque el mito
 es aunque superficial un aglutinante de primera
 La Derecha y la Izquierda del paseo el Norte y el Sur, la oblicua calle Nueva York y
 /todos los pasajes
 se dan un abrazo en el chorro iluminado del mito por el que se sube el piano de cola
 /tocado a cuatro manos
 por un solo pianista, y el mismo Liberace
 no lo haría mejor que el cuatro manos subiéndose por el chorro del piano
 que oscila, líquido en la altura, con todas sus lentejuelas
 los mismos pelotones que guardan el orden de los opresores se extasian creyendo
 /escuchar la sirena de los oprimidos
 o por lo menos guardan el chorro como si fuera el orden
 porque todo lo que sea mito en tanto tal
 es patrimonio nacional
 algo no menos importante que el delantero de un equipo de fútbol
 Pingüino toma tus medidas Hazte famoso de una vez por todas
 y manda que apaguen la luz corten el chorro
 y que la gente piense con la cabeza siempre que no sea con la tuya
 Has dicho.

MUERETE DE GUSTO EN UNA CLINICA PARTICULAR

Si te enfermas, pingüino
 y esto corre para todos ustedes los que viven del sueldo de Dios
 a título de ayuda que El paga a vuestros benefactores
 No tienes más que acudir a una clínica particular
 de lo contrario: kaput
 (los hospitales son los laboratorios de la muerte)
 Sería otro don del cielo si pudieras infiltrarte en uno de esos establecimientos
 donde los enfermos celebran el banquete de la vida
 y los moribundos mueren de una muerte de lujo
 exquisitamente cadaverizados
 Si te enfermas de gravedad muérete de gusto
 en uno de esos Sheraton
 Quizá basten tres días para que el gran elenco de esos médicos
 sus equipos galáxicos
 y una eficiente masa de enfermeras te dejen como nuevo
 sólo por uno cien mil pesos
 Supongamos que ahorras veinte pesos al día cinco mil días bastarán para cancelar esa
 /deuda
 más cinco o seis mil días de reajuste
 en el supuesto de que admitan la prórroga
 con unos 25 años de esforzada mendicidad
 volvertas a tu punto inicial.

ELLOS LE HACIAN TIC. LA MUERTE —SOSTIENEN— TENDRA QUE HACERLES TAC.

En el Ahumada que sólo ahora es paseo
 antes de sexo femenino: calle
 tanto el elenco como el escenario tienen sus puntos de cristalización
 no todo en este río fluye con la misma rapidez
 hay remansos que derivan de él como asimismo charcos
 Treinta años hace desde que algunos conocidos de vista me obligan al tic del
 /reconocimiento
 pero no al del saludo, porque sólo tenemos en común ese tic y no el tac, el tic-tic del
 /gran reloj desechable
 que da el vacío de las horas por la eternidad que le pidan (copos superfluos pensados
 /desde aquí
 pero que renuevan las nieves eternas)
 Tic-tic-tic es la misma hora de siempre
 Se transforman pero no se cambian por otros aferrados a sí mismos
 cada cual al desgaste de su diferencia, que tic-tic se mantiene incólume
 mientras la muerte no les haga tac
 tactáaac: un buen saludo de una vez para todas
 Ignorándolo, me informan de mi propia inmersión irrepitable en el río que cambia
 /hasta de sexo
 (: la calle Ahumada / el Paseo Ahumada)
 Estos señores son mi espejo de tiempo
 esas señoras son mi memento mori
 Por ellos sé que he perdido mi juventud, y por ellas que no he encontrado la resignación:
 contra toda lógica esa pérdida me parece artificial:
 lo natural sería que fuéramos eternos
 porque ¿cuándo es ahora? Uno diría que la vida entera, esa especie de eternidad
 /provisional

de no mediar el fortuito encuentro diario con los desechables, que persisten en un
/ahora que fue y no andan para nada
en la onda del tiempo retrogresivo
que se deterioran persistentemente en el cumplimiento flagrante de sus distintas edades
Tambor, me avergüenza no haber marchado a tu son
porque, igual, he caminado lo mismo
desde hace treinta años y en horas vacías, por el movable cauce de este río que difiere,
/como todo, constantemente de sí mismo
y se conserva en la medida en que la muerte lo hace correr
Sí, cómo siento de irrisoria mi onda:
"la movable imagen de la eternidad"
eso no es más que miedo a envejecer.

Ni qué decir tiene que si cada cosa tiene su sombra
ello se debe a su intrínseca iluminación interior como asimismo a la luz epidérmica
Somos globos de colores ascendiendo en la oscuridad en medio de fuegos artificiales
peces tropicales en el acuario del paseo imperceptiblemente trizado
juguetes cuchechos de doble cuerda
una que nos hace morir y la otra, revolcarnos de la risa
la que nos infla y la que nos revienta
caballa de buena es la gran mina y madre universal sol de mi vida
que a todos nos calienta por igual
a cuchechos y pingüinos.

NACIONALES: EL DESMEMORIZADOR: UN APARATO DE PRIMERA NECESIDAD

Y en este ahora que cree en su indefinida duración
es para la risa
cualquier cosa que cambia me inquieta
no quiero ver lo que miro, así lo aparto de mi memoria
Lo miro como si sólo fuera una fotografía, sin verlo
mi mirada funciona como un desmemorizador
¿Puedo identificar los edificios que bordean el famoso paseo?
sólo uno que otro en un nimbo de incertidumbre
¿Cómo podría saber cuántas gradas tiene la escalinata del Banco de Chile?
Contándolas, sin ayuda del desmemorizador
Y ¿dónde es que toca el pingüino su tam-tam?
Ayer no lo vi tampoco hoy, pero no sé de qué días estoy hablando
aferrado como estoy a mi tiempo retrogresivo
tabla de salvación movable imagen de la eternidad
Ah, la estúpida onda, recuerdo:
"si no existimos en el tiempo no estamos en el mundo!"
"la salvación consiste en irse con El fuera del tiempo"
¿Con él? Con el pingüino digo yo
también ese pájaro bobo arrojado al paseo Ahumada por la corriente de Humboldt
el exiliado efímero de los hielos eternos
confunde el día de mañana con el de ayer y representa la edad de los ilotas, la única
/que tiene
Ah, sí, demasiadas cosas —una onda— en común:
hace dos días que no toco el tambor.

STRIP TEASE DE LA RECESION

La Prostitución ese camino + fácil que pasa x el laberinto Ahumada
Santiago de este Nuevo Extremo
Los trabajadores del sexo son demasiado numerosos y ya no quedamos clientes
sólo una oferta que intimida al mercado más la astucia de algunos empleadores
para alzar el precio de la mercancía
Hay torres que la ofrecen en tajadas de glamour
la corta la luz negra y su parpadeo irresistible
con ése y otros valores añadidos: música ambiental y alfombra de muro a muro
a cuatrocientos pesos el super Scotch
Ud. dispone allí de instrumentos ad hoc y se viste de lo que quiera y se desviste como
/quiera
Pero no se da para más
Las de la calle —ellos o ellas— abusan de la recesión y hacen sonar los precios del
/helado del mediodía
del postre seco
Sólo los grandes capitales siguen reproduciéndose en los cielos de Providencia para
/arriba

PREHISTORIA FUTURA DE CHILE

Desde que nacimos peatonales regulares a la vía pública
nos concentramos en el Café
y ahí nos descentramos del Ahumada que hierve de gente a mediodía
y a la hora nona
Nos reconocemos, aunque sólo sea vagamente, como los habitantes esporádicos del
/mismo oasis
al que llegamos a rompernos sin morir a la manera de olas
beduinas
La impaciencia se deja atrás en la calle como si nos cambiáramos la ropa
de la callejera impaciencia por la camiseta del Café verdinegra
y hacemos colas no para enfurecernos sino para abanicarnos
turno para relevarnos ante el mesón volado
una especie de cinta de Moebius
el mínimo foso que separa a las estrellas del público, Huríes diría yo
las heroínas de ese trabajo que vienen y van sobre el estrado con sonrisas
/estroboscópicas
y tacitas humeantes, belleza que se nos permite
sin necesidad de entrar al Teatro Opera
Desde que nos concentramos en el Café hemos viajado en el tiempo como en una
/nave espacial
sólo que siempre en una misma dirección y la nave misma ha cambiado

para no decir nada de nuestras pobres hostesses ecos unas de otras
pero sólo ahora aterrizamos en el planeta Ahumada
no mañana sino ayer, en la prehistoria futura de Chile.

NADA NUEVO EN EL ENCUENTRO DE CACHAGUA ENTRE EL DE HUMBOLDT Y LOS MAGALLANICOS

Próximo encuentro en las aguas de Cachagua
del pingüino de Humboldt y de los pingüinos magallánicos
Se esperan Novedades

El pingüino de Humboldt a quien el sabio bautizó con agua de la corriente que
/lleva su nombre
y el pingüino magallánico de las naves quemadas
vuelan debajo del mar, huyendo de los delfines
Convergen, desde heroicas distancias, en un solo punto del mar firme
¡Cachagua! En el agua nupcial
tratan, desde tiempos inmemoriales, de limar sus diferencias
y constituirse en un solo Estado Prehistórico
¡Dialoguen lo que quieran!

Como otros pájaros prehistóricos
Pingüino macho es el que emolla su único huevo de la temporada
Lo rodea con sus palmípedas
como el centro forward que levanta con ambos pies la pelota del momento supremo y
/avanza el vientre como un escudo de plumas, un seno único o un vientre no más
para proteger ese huevo filosófico
en la inmensidad helada
Y ahí se está el huevón sin comer nada ni mover una aleta en toda la temporada
hasta que Pingüino II rompe el cascarón

ABDICA REINA DE LOS MENDIGOS —NO SABIA QUE ERAN TANTOS— DECLARA

Se soñaba la reina del país de los mendigos
Se loptan en doble fila para que avanzara entre ellos como si le presentaran armas
a lo largo de una calle sin principio ni fin, hacia su palacio de nada
La escoltaban o perseguían, vaya uno a saber, esos súbditos; saltarines los unos y los
/otros reptantes
manga de langostas o masa de gusanos
Ella oscilaba, en su paseo de reina, entre el placer del capullo y el orgullo aterrador de
/ser el objeto
de esa devoción canibalesca
Ya se sabe lo que significa soñar dos veces el mismo sueño —dijo Chuang Tzé—
Irrrealidad garantizada —acotó otro sabio de la misma camada— siempre y cuando no
/se repita
Pero el suyo era una Saga; se ponía a dormir como otros a leer, antes de dormirse, unas
/de esas decimonónicas novelas
monerías económicas del siglo XIX
folletines por entrega
que competían, noche a noche, con la vida real y su duración misma
y la mantenían en suspenso durante cientos de noches
El querido lector cedía, eventualmente, a la tentación de acomodarse, en la vigilia, a
/ese modelo
(Usted es el único que nos comprende —dejó escrito uno de ellos— y se ahorcó en la
/cassa de su querido autor, ligero descuido de su parte)
Dejó que los mendigos vengan a mí
te murmuró al oído Arsenothelis el cristo andrógino con tu capota de lana en lugar de
/corona, temerosa de las infecciosas
que dormía en el suelo por voluntuosidad ascética
para sentir en todo el cuerpo el roce del madero
Se vacunaba contra la miseria, haciendo entrar a su saloncito a la hora de las once
un mendigo diario, por lo menos
Te con galletas y tostadas y conversaba largamente con ellos de ese reino tanto más
/próximo cuanto más lejano
Abdicaste, hermana, demasiado tarde
al hacer entrar a tu casa a esos menesterosos no te limitabas a abrir una puerta,
/hiciste que la realidad entera cediera a la presión arrolladora de esos golpectos en
/un principio discretos
y tu reino tendió un puente entre su nada y Santiago de Chile
y la avanzada de un ejército del que no eres responsable lo atravesó al redoble de una
/pandereta
haciéndose, primeramente, el chiquitito
—Su ayuda es mi sueldo Dios se lo pague—
Qué mala onda para ti, ver convertidos a tus súbditos de ayer en los legionarios de hoy
invasores que golpean de paso a tu puertecita con violencia y no ya para mendigarte
/una taza de té
sino para exigirte una tasa de interés como a todos los demás vecinos
Se diría que no te reconocen ni aún tus hábitos a tal punto se ha elevado el número
/en que redondean
olvidadizos a causa de su numerosidad
Si, no es bueno soñar dos veces el mismo sueño
sólo que vivías lo que iba a venir, pero no lo sabía ni lo provocabas ni te parecía
/aceptable
después de la revolución del 68 y su slogan fallido
Sólo lo imaginario es real
No ibas a estar de acuerdo con eso
Con tus propias manos te despojaste de tu corona de lana
y todos hemos heredado tu reino.

CURSO RAPIDO PARA DISPARAR Y MANEJAR AL MISMO TIEMPO

Esta es una representación literaria en la que un inspector Ad Honorem
hecho de mis propias palabras y atraído por ellas a esta columna del lenguaje
está denunciando constantemente mis infracciones
Amo la censura, pero la autocensura tiene la ventaja de una mejor movilización

es el sector que más me gusta en esa comuna del lenguaje
los servicios de seguridad que presta la censura siempre andan en auto
cuando uno sabe manejar bien puede disparar al mismo tiempo, como si nada.

¿Quiénes disparan? Desde un Peugeot 504
¿Cómo lo hacen? Dialoguen lo que quieran
¿Cuánto les pagan? Mano dura
¿Por qué razón? Tejado de vidrio
¿Y si se equivocaran? Están en todas partes
¿Sólo a niños? Es un regalo del servicio
¿Balas locas? Medidas de seguridad
¿Hasta cuándo crestas? Una sola palabra
¿Y si llevarán la cuenta? Cumpliremos con lo prometido
¿Los cadáveres? De una sola línea
¿Qué hacen? Bum, bum. Te llamabas.

Cuando la bandera anglosoviética
flamee por sí misma en un cielo sin aire sobre todas las otras
ornamento único del Palacio de las Naciones
Gracias a ti seremos todavía una avanzada
inmarcesible en la lucha contra el comunismo
país, un palo tamborero
que golpee en la férrea dirección convenida
No nos moverá a engaño
la desmovilización universal
ni el retiro de los misiles de los lugares estratégicos hipócritamente convertidos
en lugares de esparcimiento
Lo sabemos: esas son, tambor, chivas del Imperialismo
culebras contra las que estamos inmunizados por las nuestras.

Pareja Exilio dijo es bueno vivir afuera diez años
pero está bueno de eso
Aquí se respira y uno puede caminar al mismo tiempo por la calle
Rico y aspiraban el aire preso de smog En el trópico
había que elegir entre respirar o caminar
Chao nos estamos viendo Alejáronse de mí para mi perplejidad
felices de la vida por el Paseo Ahumada
como pingüinos retozando en la corriente de Humboldt.

Como el ciego que ve debajo de 7 capas de Alquitrán
el prehistórico vuela debajo del agua
como en el único de los cielos posibles.

LA VIDA ES UN DESPERTADOR DESECHABLE

Unos días qué digo unos segundos más y el envión que me hizo escribir este
/cuaderno de anti vida se cortará como la cuerda de un despertador desechable
pantaca de una autoconcentración que ni siquiera concluyó como todas las otras en
/una calle patrullada y ciega
sino ante la máquina de escribir, que no es como se sabe! una máquina de matar
(si yo fuera una máquina de matar me desharía de mi máquina de escribir)
Quien nos aplasta estaba durmiendo de costado y un poco de aire entró, entonces, al
/valle
como si te hubieran aplicado una sopleta al pulmón
y, glúu-up te oxigenaste un poquitin más de la cuenta
Diminutivo en todo, bueno
nunca dejas de darnos el ejemplo
Así es que yo compré un nuevo bolígrafo en uno de esos kioscos blindados orgullos del
/Vivac
y en mi lengua muerta seguí llenando el cuaderno de estos mismos garrapatos
—animoso, el hombre, entre pez y pescado—
Pero el aplastante giró sobre sí mismo
como si se hubiera dado vuelta de campana la corriente de Humboldt
y todos los sueños de su razón salieron a engendrarse a la calle
Tú y yo apretamos cueva, cada uno para su santo
Sangre fría tienes, como tu sobrenombre lo indica
No te ibas a encargar por la vía violenta a los pelotones
ni mucho menos ahora que estabas parlamentando
Pusiste a salvo tu pandereta nuevecita y a mí se me cayó, con la carrera, este maldito
/cuaderno muerto del bolsillo
Ahora que el aire está preso otra vez y se nos oxigena la atmósfera con bombín y nadie
/puede decir que no respira
sin pecar de olvidadizo e ingrato
Ahora que los colorados eran los culpables de todo, como tan bien lo sabíamos cuando
/apretábamos cueva
—“Confirmado”—, nos lo confirma la Prensa
te oigo tamborilear a más y mejor: optimismo de topo envidia de todos
El topo soy yo que sólo veo que no veo
estas malditas palabras
mi único tamborileo.

De la ropa sucia, que se lava en casa, no se puede hacer una bandera blanca
Izo este par de calzoncillos
hago flamear mi par de calcetines
Y ¡dónde —pienso— lavan la ropa sucia los sin casa?
Yo, que creo tener una casa y que no hago, por eso, la guerra
ni estoy en paz conmigo mismo ni con nadie
(quién demonios es el sí mismo en estos casos)
en lugar de lavar la ropa sucia hago de ella —y me traiciono— una bandera de rendición.

EL LOCO SUELTO DE LA ARENA SE HACIA LOS SOMBREROS CON PINGÜINOS

Lo último que te podía ocurrir le pasó a tu familia hace cosa de treinta años
Por ese entonces —me cuentan— vivía un señor en la playa de El Tabo
cortado a la medida de Robinson Crusoe (un cuchebo robinsoniano)

el loco suelto de la arena no tenía otro almacén de la esquina que el mar
El mar lo abastecía de todo excepto agua
Tablas de feroces salvaciones gritaban ¡Tierra! al verlo
De esos esqueletos de madera hizo una espléndida empalizada
pingüino, que cortaba la playa en dos
una exterior y otra exterior
En sus chimeneas ardían los fósiles
Había sopa y alfombras de algas
de anzuelo le servían las espigas de pescado
(pecaba peces con pescados)
o se le suicidaban en la canasta de algas, unas avanzadas de jureles
Por insignificantes o feroces que fueran —pulpas o pulgas— los frutos del mar:
las centollas que a veces son blindados descomunales
las rayas que rayan a cualquiera a la electricidad
Allá estaba él, cocina en ristre
Hoy en día no hay gente como ésa
Arquitecto de su propio destino
sastre de su propio terno hecho de residuos duros de velámenes
hasta sombrero de sus propios sombreros
Lamento decirte que los hacia de pingüinos
Sí, de esos cadáveres bobos que pajaronamente flotaban en la corriente de Humboldt
y que la tal escupía a la playa
Se expropiaba el pellejo semifósil medio emplumado y ¡zas!
echando mano a su propia cabeza de molde
o, en su defecto, de una piedra caliente del mismo tamaño
y cosiendo ala y copa con una alga enhebrada en una aguja de fósil
se fabricaba unos espléndidos hongos.

SE RECEPCIONARIA A LOS EXILIADOS EN EL PASEO AHUMADA

Para los exiliados una recepción en el Paseo
y un golpe de pingüino en la espalda
o por lo menos, una fotografía de este Nuevo Extremo
de Santiago medieval
con sus garitas de flora aciaga y su fauna ciegame acampada en el Vivac
fluyendo, ociosamente, a toda hora
tan cesantes como estábamos los araucanos en el decir de los conquistadores
y le dieron guerra o, peor que la muerte, un empleo mínimo
o los acorralaron para su liquidación
Que esos ausentes sepan todo lo lejos que hemos llegado en tan pocos años
cómo ha aumentado el número de los publicistas de Dios, en la calle
de los vendedores de cualquier cosa y de los compradores de dólares
y cómo se nos cuida y se nos mima con perros
Si los que vienen alimentaran su nostalgia con una buena postal, al menos, del paseo
nosotros seríamos capaces de recibirlos aquí en gloria y majestad
pero ellos tienen su tambor y nosotros el nuestro.

PIDE REPATRIACION A TAMBOR BATIENTE

Estoy solo en la inmensidad del paseo Ahumada
Pido a tambor batiente mi repatriación a este mismo lugar del que si doy un golpe de
/menos me borran otro poco de más
y abandonado por la corriente de Humboldt
dejado de la mano del sabio cuyo nombre llevo
(el vaciado en yeso de esa mano debe empuñar el palo de tocar en quién sabe qué
/museo de ultramar)
Este solo de tambor es mi única compañía
y la radio a pila con que pido transmitirlo llevándomela a la boca hasta qué, bueno,
/mierda
Todas estas palomas están congeladas para mí que, como mi sobrenombre lo indica,
cojeo de las dos patas
por no poder volar
Sólo hay una pingüina en el paseo Ahumada a la redonda, pero se trata de la belleza ideal
y no de una paloma descongelada
heroína del trabajo en el café y antes de borrarme del mapa no tuvimos más hijos
que este par de palmípedas
manos hermanas
Pido a tambor batiente la repatriación de mis golpes al tambor matriz
y aquí no ha pasado nada.

El ave Rock de la bobería sin alas
y el huevo prehistórico de su tambor al que con su palmípeda
golpea sin quebrarlo, débilmente, con un palo
es un rockanrolero de la corriente de Humboldt
que golpea su tambor a la puerta de la mendicidad
y no un baterista de los años cincuenta
Es un virtuoso de la Nada y la cosa Ninguna
un solo ruido en la prehistoria intemporal del sonido
pero con su entusiasmo por sobrevivir, un ejemplo para todos
los que somos aplastados por la rueda de la historia
en este peatonal donde a ningún otro vehículo motorizado le es permitido arrollarnos
este monumento al Pingüino
también llamado el Paseo Ahumada
De los pobres de espíritu será el reino de la calle.

No como el desvelado pingüino de los hielos eternos
no como el sofocado pájaro bobo que se eterniza en el Ahumada
Como el locostido me hubiera gustado ser ese reloj
indesechable
autodespertador
y de una mágica exactitud
Como el locostido que duerme 17 años en su refugio subterráneo
antes de emerger en un día especial del mes de mayo
quizá el primero de mayo
justo a la hora en que empieza esta fiesta de primavera en que estallan
los fuegos artificiales tanto como los juegos naturales.





CARLOS GORRIARENA nació en Buenos Aires en 1927. Su notable trayectoria, nutrida por más de 23 grandes exposiciones individuales y 190 colectivas lo ubica entre los mayores pintores argentinos contemporáneos, consagración refrendada por una seguidilla de importantes galardones, entre los que se cuentan: Beca Guggenheim Foundation, 1987; Gran Premio de Honor, Salon Nacional de Pintura, 1986; Primer Premio Municipal, Salon Manuel Belgrano, 1884; Primer Premio Nacional a la Pintura Argentina, Union Carbide, 82/83; Premio al Artista del Año, 1989; Premio Konex, 1993.

El idioma en mi rostro

Margaret Randall es una leyenda viviente en la poesía continental: creadora, en los años sesenta, con el poeta mexicano Sergio Mondragón, de la revista *El corno emplumado*, que fue la vía a través de la cual la poesía beatnik se conoció en América Latina, Randall, después de vivir 25 años en México, Cuba y Nicaragua, se instaló desde 1984 en un paisaje muy querido para ella, Nuevo México, tras enfrentar el intento del gobierno norteamericano de privarla de su ciudadanía. Este texto, en el que la poeta revisa valientemente sus relaciones con el lenguaje y la búsqueda de lo verdadero y lo significativo, estaba inédito hasta ahora, incluso en inglés, su idioma original.

por Margaret Randall
traducción de
Mirta Rosenberg
y Daniel Samoilovich

Ami madre le gusta decir que yo reconocía los colores cuando tenía nueve meses. Cuando tuve mis propios hijos, descubrí que eso era imposible. A menos que quisiera decir que un adulto nombraba los colores: azul, rojo, verde, blanco... y que una criatura —yo— respondía de alguna manera que podría o no indicar comprensión. Tal vez yo los señalara cuando me los nombraban, o hiciera algún sonido que recordaba sus nombres.

En mi álbum infantil, recientemente recuperado durante una mudanza familiar, encuentro algunas claves de aquellas primeras comunicaciones. Un prolijo registro con la caligrafía redondeada y vertical de mi madre: "Al año y medio Margaret hacía que la gente cerrara los ojos o la boca, pidiéndoles: 'Cerrá la puerta de los ojos', 'Cerrá la puerta de la boca'". En la misma página se me cita hablando de "las cortinas que pertenecen al cielo" refiriéndome al reflejo de las cortinas en el cristal de la ventana. También hay páginas de instantáneas, sus bordes dentados fijos por diminutos esquineros triangulares; ellas suelen hablar de la supervivencia, mientras las palabras consignan logro y orgullo.

A los cinco o seis años conjuré cuatro amigos imaginarios con los que hablé hasta que los convencionalismos me los arrebataron. Nuestro idioma era incansante, personal, casi siempre dicho y escuchado en un espacio tamaño-chico bajo la escalera. A veces yo les repetía nuestras conversaciones a los adultos... que sonreían complacidos ante lo que consideraban mi talento dramático.

Durante muchos años, que tal vez coincidieron con los que compartí con Mr. Beef, Miss Level, Camp y Girlie, mentí rutinariamente. Nada real era

suficiente para mí. Nada en absoluto era suficiente. Mi discurso engordó, se expandió, se hizo más excitante gracias a una imaginación exuberante pero discreta. Así siguió hasta que en un punto que ahora se me escapa llegué a comprender que la verdad requiere más coraje que la fantasía.

época de su vida, estos días y noches en un asilo, lejos de sus montañas y de su perro, donde el hogar es un cuarto pequeño compartido con un discapacitado. La charla de su compañero de pieza es a veces una constante letanía y otras un disco fuera de velocidad; de tanto en tanto se pueden distinguir un par de palabras en el medio o al final de su torturado monólogo. Pero esta época de la vida de mi padre no es horrible a causa de su compañero de pieza. Es horrible —soportada con resignación, como ha sido siempre la vida para él— porque la institución personifica la rutina rígida que él teme, y que sigue ansiosamente, intimidado por cada orden o sugerencia.

Este discurso autoritario. Sin embargo mi padre ha empezado a llamar casa a este sitio. Cuando lo hemos llevado en su silla de ruedas a visitar

dormir. ¿Quiere morirse? El pedido que le hizo a mi hermano: "Reza por mí...", nos sorprendió a todos. Pero no podemos conocer su relación con la muerte... todavía no.

La institución considera que su obligación es mantener con vida el cuerpo gastado y tembloroso de mi padre, lavarlo y entalarlo, ordenarle ejercicio y camuflar el olor de la decadencia con cremas y sprays dulzones. Estirar su existencia de cien dólares diarios tanto como resulte humanamente (o mecánicamente) posible. Esa es la naturaleza de nuestro sistema para aquellos que pueden pagarse sus torturas más refinadas. Los que no pueden, reciben las menos refinadas.

Oigo a mi padre decirle a su esposa: "Esta es la peor época de mi vida". Y mi madre responde: "Sé exactamente lo que sentís". Cada día ella se sienta

amor y encontrando solamente frustración. "¿Qué sacaste de esas aventuras?", le pregunto todos estos años después. "¿Alguna vez fuiste feliz?". "No", admite: "yo sólo quería ser querida".

El idioma de amor de mi padre era demasiado seguro para ella.

Ahora ella se sienta junto a su cama. El se siente aliviado, incluso feliz, de verla. ¿Qué fueron, o qué son ahora, uno para el otro? Me he pasado años buscando la respuesta a esa pregunta, o tratando de renunciar a plantearmela. ¿Qué clase de mujer se queda con un hombre al que no ama? ¿Qué clase de hombre se queda con una mujer que no lo ama? Mi hermano y yo a menudo quedamos varados al final de nuestras deshilachadas lucubraciones sin final: con todos sus defectos, con su legado de apariencias y encubrimientos y a veces honestidad este hombre y esta mujer fueron nuestros modelos.

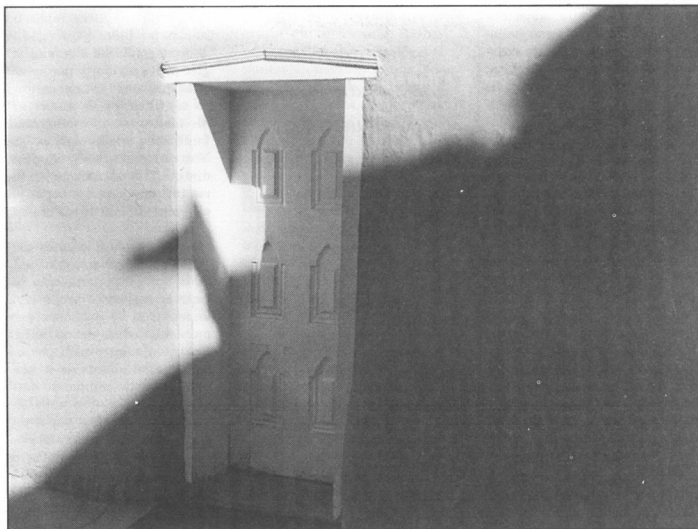
Esta mujer que es mi madre habita en una costumbre de toda la vida: la de fingir sus sentimientos. Está aliviada de no tener que lidiar más con mi padre en casa. Su contrato ha sido un contrato de status, conveniencia, cobardía. Ahora, a los 83 años, se pregunta adónde ha ido a parar su vida; todavía no puede liberarse del estrecho abrazo del miedo. Veo su dolor, siento su terrible contención. Y pienso en su respuesta a la desdicha de mi padre: "Sé exactamente lo que sentís". Una mentira.

Las palabras siempre han sido importantes para mí. Su precisión, tan elusiva como seductora. Cómo decir lo que queremos decir, verdaderamente. Cómo colocar palabras donde puedan crear, reflejar, revelar, cambiar. ¿La poesía, puede desplazar a la complacencia? ¿Puede cambiar el mundo? Las preguntas que nos hicimos, veinte, treinta años atrás. Contestamos sí a todas ellas. Creímos en nuestras respuestas.

Crecí durante los años de la radio. Susurros, gemidos, siseos, crujidos, el sonido de armas de fuego o el chirrido de los frenos, órdenes cortantes, balbuceos, ladridos desafiantes, gruñidos, voces arrastradas, el susurro de una pollera larga, el movimiento ominoso de una bisagra oxidada, el acento marcado de un espía inglés. La pasión contenida que se permitía en esas emisiones radiales de los años 40 y 50 bosquejaba un significado cuyas imágenes requerían mi imaginación activa.

Ese siseo era mío. No era una imagen de consumo. Ese largo gemido se desgranaba de mi garganta, no de la de una

(sigue en pag. 22)



"The Door", fotografía de Margaret Randall, 1989.

Alos ochenta y siete años a mi padre le han diagnosticado la enfermedad de Alzheimer. Los signos han estado allí durante varios años: al principio se olvidaba de cosas simples, un nombre, un acontecimiento, una promesa... y de funciones elementales como la suma y la resta, la sencilla lectura de un reloj. Ahora que la enfermedad tiene nombre, muestra un reiterado interés en ese nombre. "¿Cómo se llama...?" pregunta por sexta vez en otros tantos minutos. Su voz se arrastra, su cerebro es incapaz de juntar las piezas que flotan fuera de su alcance. "Alzheimer", respondo, ya acostumbrada a ayudarlo a recuperar las palabras o sílabas perdidas. "¿Hay que decir 'enfermedad de' Alzheimer?", quiere saber.

Mi padre dice que es la peor

el departamento donde ahora su esposa vive sola, o a ver el sol sobre el desierto, escapando por algunos momentos del ficticio aire institucional, invariablemente dice "Creo que ahora quiero ir a casa. ¿Podrías llevarme a casa, por favor?". "Buenos días, Mr. Randall, ¿cómo nos sentimos hoy?" Las palabras son dichas tres o cuatro decibeles más arriba de lo normal. La voz de la enfermera es alegre, confiada. Mi padre es conminado a comer cuando no tiene hambre, a sentarse cuando quiere dormir, a tomar la última ronda de jugo de arándano helado cuando él y nosotros hemos pedido hasta el cansancio que se lo sirvan a temperatura ambiente. El frío le hace mal a sus dientes nuevos. Sin más comentarios, mi padre quiere parar la máquina, rendirse,

junto a su cama. Quiere aliviar su sufrimiento con pastillas de felicidad, espera que pronto caiga en la inconciencia. "Apenas si lo reconozco ahora", dice ella, "queda tan poco de lo que era." Durante sesenta y un años han vivido juntos, salvo durante esos seis meses, mucho tiempo atrás, cuando papá se rebeló contra las aventuras de su esposa y se fue. Entonces ella lloró, prometiéndole que si volvía "sería buena".

Y él volvió. Después empezó a hablar de mantener unida a la familia. Lo consideraba su mayor logro. Mamá nos dijo que se casó con el "por seguridad", "de rebote", rechazada por "el buen mozo de Dewitt Steton". Se pasó el resto de su vida en relaciones semi-clandestinas semi-públicas con uno u otro tipo. Buscando

APROXIMACION A LA POESIA

Problemas de la
escritura y la lectura

Seminario-taller
coordinado por
Daniel Freidemberg

Nociones de historia de
la literatura poética •
Elementos de técnica y
retórica • Análisis de
textos • Espacio
abierto de discusión
crítica

Informes:
953-9547

Taller literario



Biblioteca "Héctor Basteiro"

DIRIGIRSE A:
Sarandí 56 (1081)
Sábados 16 horas.

COORDINA:
Ignacio Samacá
Hernández

ANÁLISIS LITERARIO:
poesía, cuento y
novela

Marcelo Di Marco

Talleres de poesía,
cuento y novela.
Práctica innovadora,
desarrollando el estilo
de cada uno.

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

802-7519
88-9352

(viene de pág. 21)

figura prefabricada que aharrara la invención tanto como la memoria. Teníamos que ponerle nuestras propias caras a esas voces, nuestra propia creatividad a las situaciones y a las escenas. La televisión todavía no había venido a hacerlo por nosotros.

Y además estaban los nuevos nombres dados a ciertas cosas, según los vaivenes políticos de la época. Como el brillante arce japonés de nuestra cuadro se convirtió en un arce, nada más. Se convirtió en una imagen imborrable del sol centelleando sobre sus hojas oscuras. Como los Red Socks más tarde eliminaron el rojo de su nombre. ¿Era un árbol diferente, un equipo de béisbol diferente?

Mi abuela materna, y a su madre— me marcaron a fuego con las primeras discriminaciones de clase a través del idioma. Recuerdo a mi Nana Jo, sus ojos preocupados, hundidos en profundos círculos de piel oscura, sus ondas rizadas de pelo plateado, su boca tensa pronunciando una advertencia: "Dorothy habla tan bellamente..." Una sonrisa de satisfacción. Quería decir tan culta, tan clase alta. O "Tony no sabe hablar la lengua inglesa", refiriéndose a alguien cuyas palabras reflejaban diferencia, color, urgencia, tal vez necesidad.

Mi abuela adoraba la columna periodística de Eleanor Roosevelt, "My Day". Rutinariamente la leía y la comentaba. Sin embargo, sus preferencias políticas eran casi opuestas a las de Eleanor. Lo que la atraía era el habla refinada, una visita a un museo aquí, un té de la tarde allá. Aquello que Eleanor defendía trascendía su capacidad de imaginación, y mucho más su capacidad de sentir. La vida real de la gran mujer hubiera shockeado o deslumbrado a mi Nana Jo.

Las admoniciones de mi madre eran generacionales: "Tenés el acento de una vendedora de Brooklyn". Era una acusación que equivalía a decirme que yo era despreciable, rústica, grosera. Que yo era así. Se convirtió en el mayor insulto, utilizado también en contra de los amigos que mi padre recogía por allí, hombres y mujeres comunes, gente como él, con un sencillo amor por la vida y con una apreciación nada refinada de las normas de la etiqueta. Mi padre terminó sin amigos. Los aspirantes jamás superaron la prueba idiomática.

Y como digo, a pesar de su orgullo amante las invectivas de mi madre con frecuencia caían sobre mí. Al principio cuestionaba el vocabulario de mi adolescencia, la necesidad de una niña de imitar a sus pares, los signos y los símbolos de la secundaria. "No puede ser todo bárbaro", solía protestar.

Mi abuela llevó las cosas

más lejos. En contra de mi voz rebelde de la generación beat, gemía: "¿Estás tratando de ofenderme a propósito?". Sus preguntas eran siempre retóricas. Más tarde el problema fue el vocabulario de los artistas y más tarde el preciso discurso de la revolución social. Cada uno de ellos fue criticado con menor vehemencia según qué nueva autoridad lo declarara aceptable, o porque yo ya no estaba a tiro: en otro país, en otro idioma, en otro mundo.

Cuando envié por correo a casa una copia de mi primera novela de juventud, mi madre me escribió diciendo que había dieciocho palabras mal escritas solamente en la página

“Cincuenta y
cinco años
después de haber
empezado a hablar
la manera en
que formo las
palabras sigue
gritando Nueva
York, Judía, Causa
Común. Mis
amigos me dicen
que soy la única
persona que
conocen que habla
español con
acento de
Brooklyn. Nunca
he vivido en
Brooklyn.”

uno. Me envié un diccionario Webster, abreviado. Treinta años más tarde, cuando le doy manuscritos a leer, todavía limita sus comentarios a *que* y *quien*, la coma mal puesta, la *l* que falta en *traveling*. Todavía anhelo un imposible acuerdo.

Uno de mis primeros actos de resistencia familiar fue preservar el acento vagamente judío neoyorquino de mi infancia. Entre mis primos, soy la única que lo hizo. Nuestro carácter de judíos había sido prácticamente cancelado por el idioma del cambio de nombre y la pronunciación perfecta. Inconscientemente elegí hablar para siempre como esa vendedora de Brooklyn que era para mi madre el ejemplo de la ineptitud y el oprobio de la clase trabajadora. Cincuenta y cinco años después de haber empezado a hablar, la manera en que formo las palabras sigue gritando Nueva York. Judía. Causa Común.

Mis amigos me dicen que soy la única persona que cono-

cen que habla español con acento de Brooklyn. Nunca he vivido en Brooklyn.

A fines de los años 60 y principios de los 70, cuando la revelación del feminismo encontró a las mujeres como yo en pie de guerra y luchando por la supervivencia, empecé a aprender el lenguaje consciente, cómo decir lo que quería decir. No más "No puede escarpame" sino "El me mantuvo allí, con coerción y amenazas". No "Creo que tal vez..." sino "Lo siento. Lo sé". No "Fui violada" sino "El me violó". Usando, siempre que sea posible, el nombre y apellido del violador. Poniendo la responsabilidad donde corresponde.

Y después, finalmente, no "Algo me ocurrió... no lo recuerdo" sino "Sobreviví al incesto perpetrado por mi abuelo materno. Era un patriarca y un hombre religioso. Tenía un nombre. Lo recuerdo".

"No lo cuentes", decían, como lo hizo él tantos años antes. "No hagas una escena."

"¿Cómo podés estar segura? Bueno. Digamos que algo de eso ocurrió verdaderamente... Te creo en un noventa y ocho por ciento... Pero dos males no hacen un bien. ¿Qué ganas avergonzando así a la familia? ¿No podés olvidar y perdonar? ¿Por qué tenés esta necesidad de ser el centro de atención?" Mi madre me dio fotografías familiares, viejas cartas, me hizo un montón de preguntas, dijo que *quería* creerme. Mi furia todavía golpea a ciegas en el espacio donde no me creará.

Unos pocos años más tarde, cuando otras mujeres de la familia empezaron a recuperar recuerdos propios, se lamentaron de no haber sido más solidarias, de no haber mostrado más respeto por mi historia: su idioma de remordimiento y de cambio de bando.

Ahora hace años que estoy ocupada lavando las palabras. Una por una. Limpiándolas de la escoria que las ha opacado y las ha escondido durante años de subterfugios. Proteger al violador cuesta muy caro. Nosotras las mujeres que hemos padecido sus actos y después sus ruegos de silencio, pagamos una y otra vez. Hasta que la furia nos invade y hacemos la elección: recuperamos el poder del idioma, su significado en nuestras vidas.

¿Cómo sigo diciendo "Yo soy"?

Cuando descubrí que entre los deficientes auditivos existe un idioma multidimensional, que muchos habitan una *cultura*—no simplemente las palabras de los que oyen traducidas a signos, sino un proceso completamente diferente de cognición, pensamiento, expresión— me alegré. Quise explorar sus contornos. Entonces me enteré de que a casi todos los que no oyen se les exige usar una versión del inglés, deletreada con los dedos más que con los labios. "Por su propio bien... Mucho mejor asimilarse... En

el mundo competitivo de hoy..."

En España primero, y después en México, Cuba y Nicaragua, empecé a hablar en español. Para mí era una nueva cultura de palabras. En mi habla de quinto grado había escuchado por primera vez el sonido de lo que mucho más tarde se convertiría en mi segundo idioma. ¿Cómo está usted? * ¿Dónde está la estación de trenes? * Uno, dos, tres... * One, two, three...

En Madrid, 1956, una prostituta se levantaba temprano cada mañana y me llevaba al mercado de la ciudad. *Lechuga... Café... Leña para cocinar...* * Cuando una mañana no aparecí, encontré a Juana en la cárcel. La policía le había afeitado la cabeza, había vaciado su boca de palabras.

Los años 60. Vivi con hombres que hacían el amor y luchaban y cantaban y peleaban en español. Mis cuatro hijos nacieron en esa manera de decir. Durante años, mientras crecían, puse mi energía en hacer malabarrismos con el vocabulario, adelantándome a sus preguntas, con más paciencia, podría haberles enseñado inglés, las voz de mi infancia y mis poemas. Impacientes, nos arreglamos con un acuerdo rápido: su desarrollo rápido y mi pereza. Esa pérdida es un dolor continuo en mi vida. Algunas veces mis hijos se reían de mi acento intrépido, mis pobres intentos de fluidez. Nunca escucharán la belleza de mi primera expresión.

Preparándome para viajar a Vietnam en 1974, tomé el mismo camino equivocado. El vietnamita tiene cinco significados diferentes para la palabra *Ma*. La tonalidad diferencia "madre" de "americano". Como con mis hijos, lo encará al revés. Yo, que de niña fui proclamada sorda a las tonalidades, me pasé seis meses copiando columnas misteriosas en un cuaderno. En el mismo tiempo podría haber aprendido suficiente francés para conversar con docenas de vietnamitas. En cambio, insistí—atonal—en abocarme a un idioma para el cual seis meses no eran más que una inclinación de cabeza, una leve sonrisa, un juntar suavemente las manos.

Puedo disculpar lo que yo era a los treinta y pico de años, tratando de dominar un poco de vietnamita en lugar de mucho francés. ¿Por qué hablar la lengua de un opresor, razonaba entonces, si la lengua del pueblo me esperaba? Pero esa lucha tonal, por políticamente correcta que fuera, demostró ser muy difícil. Ya de niña la música estaba más allá de mí, puesta fuera de mi alcance por el juicio vengativo de los adultos.

Mi padre era músico. Mi madre, hermano, hermana, eran aficionados exitosos tocando algún instrumento o cantando. Yo era la única que "no podía llevar la melodía", la

que perdía el final de la última pieza del recital de piano, la que se hizo pis encima y salió corriendo y llorando del patio de la escuela primaria cuando Miss Banfield trató de obligarme a cantar una escala delante de otros chicos. Sin embargo, después de mi primer divorcio recuerdo haberle pedido a mi padre que me enseñara el cello. Entonces tenía poco más de veinte años. Pacientemente él me dio clases todos los domingos a la mañana durante casi un año de escalas voluntariosas. Entonces, con su voz más amable, me sugirió que tal vez debería probar con el piano, algo con teclas precisas en vez de cuerdas elusivas.

Pero en realidad nunca se había tratado de la música. Lo que quería era el suave movimiento de la mano de maestro de mi padre junto a mi sien anhelosa. Eso es todo. Manos fuertes, grandes y cuadradas como las mías. Ahora que lo pienso, mi padre siempre se comunicó del modo más articulado con las manos. Como la vez que sostuvo la mía entre las de él. Íbamos en la parte trasera de una ambulancia, Ciudad de México mediados de los años sesenta. Mi esposo de esos años se había quedado dormido al volante.

Las historias del padre de papá prepararon el terreno. Nunca conocí a mi abuelo paterno, que inmigró de Prusia a los 16 años, un "self-made-man", que murió antes de que yo naciera. Pero muchas veces escuché lo silencioso que era con sus tres hijos. Mi padre era el menor. Lo vistieron como a una nena hasta los seis años. Largos rizos y un gran moño. Cuando insistí en preguntarle cómo lo hacía sentir eso, mi padre admitió que incómodo. "No sabían hacer otra cosa, sin embargo", solía agregar. Explicando. Perdonando. Decía que la manera de comunicarse de su padre era dejar un billete crujiente bajo la almohada de su hijo, por la noche. Tal vez, como consecuencia, mi padre quería hablar con sus hijos. Con el correr de los años, llegó a dominar completamente tres frases importantes: *Te amo. Podés hacer cualquier cosa que te propongas. Y Estoy orgulloso de vos.*

Sus manos eran fluidas. Helaba la noche que fuimos juntos a la manifestación —Albuquerque, otoño de 1991— en contra de la intervención norteamericana en Irak. Mi madre temblaba detrás de las puertas de vidrio del vestíbulo de un edificio cercano. Mi pareja caminaba para no helarse. Papá y yo estuvimos allí mucho tiempo, con las manos silenciosamente unidas. De tanto en tanto un apretón. Todavía siento la solidez de ese contacto. Ahora, en el asilo, casi no nos decimos nada. Yo quiero decirle muchas cosas, pero son muy pocas las que logran abrirse paso a través de la maraña de verbos mal puestos, de asociaciones fugaces. Nos tomamos de la mano, a

veces durante horas. Las de él conservan su suave calidez.

Recuerdo el momento —Cuba, 1975 o 76— en el que un camarada poeta me pasó una nota breve escrita en un pedazo de papel arrancado: "Por favor léenos tu poesía". Era una reunión de poetas en la veranda colonial de la Unión Cubana de Artistas y Escritores. Durante demasiado tiempo me había sentido silenciada... escribiendo en inglés entre esos amigos que leían y hablaban y escuchaban en español. Ahora, de repente, preguntaban por mi voz. La invitación liberó una furia de palabras.

Cuando empecé a luchar con el idioma español, en España y durante los primeros años de México, solía construir una secuencia de frases en la cabeza antes de permitirles que salieran de mi boca. Silenciosamente practicaba lo que diría. Después lo decía. El humor era un logro significativo. Cuando podía contar una broma y los demás se reían, era porque lo había conseguido. Gradualmente, empecé a soñar en español, incluso a insultar en esa lengua durante los partos de mis últimos tres hijos.

Hoy, en inglés, hay veces que pienso cuidadosamente lo que estoy por decir. Es a causa de mi propio olvido. ¿Recordaré las palabras correctas, las que necesito? Siguiendo los mismos pasos que seguí tantos años atrás en español, me descubro construyendo sonido sobre sonido, juntando, ordenando, antes de desatar mi lengua. Frases, ideas, nombres desaparecen y vuelven a aparecer, reclamando un espacio difícil. La memoria. ¿Cómo no renunciar a su poder?

¿Seguiré a mi padre al silencio? ¿Dónde están las mentiras cuando las necesito?

Al principio la poesía rompió la superficie de esa delgada membrana helada. En español estubo César Vallejo y más tarde Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Carlos María Gutiérrez, Roque Dalton, Ernesto Cardenal. Todos hombres. En inglés también empecé con los hombres: Whitman, Crane, William Carlos Williams, Charles Olson, Robert Creeley, Allen Ginsberg. Sólo cuando volvía a mi tierra, cuando volvía al idioma de mis raíces, encontré el hogar de las palabras de las mujeres. La madre de ver y decir de una mujer. Audre Lorde. Blanche Cook. Adrienne Rich. June Jordan. Alice Walker. Susan Sherman. Sandra Cisneros. Joy Harjo. Janice Gould.

¿Cómo pagamos por las palabras que han sido silenciadas en nosotras, o dichas bajo un disfraz terrible? Un peso cae sobre mí cuando pienso que a nuestras antecesoras no se les permitía decir sus nombres. Mis antecesoras, las lesbianas de épocas anteriores, obligadas a decir él cuando él

pronombre era ella, de él cuando debería haber sido de ella. Cuando volví a mí misma y más tarde al mundo, cuando comprendí mi identidad de amante de mujeres, también yo fui silenciada durante un tiempo. El proceso de deportación más que el estigma social me selló la boca, ahogó los jugos que se alzaban en mi garganta. "Mi queridaísima mujer, te amo" se convirtió en una expresión enjaulada, que ansiaba —no, que luchaba— por salir.

Cuando era niña, cuando empezaba a ponerme de acuerdo con otros humanos, con los lugares y con el tiempo, cada palabra-sonido tenía un color detrás de mis ojos. El brillo emergía primero, y yo verboso o sustantivo venía corriendo a alcanzarlo. Caminar o viajar era siempre marrón: a veces pardo claro, a veces de un rico matiz tierra. Comer era anaranjado. ¿Puedo volver a caminar a través de todo eso? ¿Descubriría así el origen de mi dolor? ¿De dónde viene ese anaranjado? Como si no lo supiera.

Las preguntas siempre comienzan con azul, como hoy el nombre de mi amante, Bárbara, la confianza poniendo en el camino un tono verde, que baila como verdeazul o turquesa entre mis dedos. Esperar es púrpura. Buscar, amarillo pálido. Mi nombre Margaret es rojo intenso.

Levantando la sábana de su cama, mi padre lee una fila de números. Después lee los números de su pañuelo. "Sesentaisiete, treintaídós, once, dieciséis, cero, cero, cuatro..." Se esfuerza por mantenerse a la par de esos dígitos, nos muestra que verdaderamente están allí, repite las series. Ahora está agitado. Algo en nuestras caras le dice que no nos conectamos con esos símbolos convertidos en palabras: "Diez, diecisiete, ochentaítrés". Ahora está sudando. Imposible mantenerse a la par de la interminable corriente que fluye a través de la tela blanca.

Bárbara cree que sus conectores neurológicos se han confundido, o que funcionan ahora de manera diferente. Tal vez su nervio óptico se ha conectado con algún recuerdo olvidado durante mucho tiempo, sin ver lo que nosotros vemos sobre la sábana o el pañuelo, sino algo que fue visto en otro lugar, en otro tiempo. "Sesentaisiete, treintaídós, once, dieciséis, cero, cero, cuatro..." Mi padre está tan cansado ahora.

Y yo busco las mentiras o la verdad, para ayudarnos a seguir adelante. ■

Albuquerque,
primavera de 1993.

* En castellano en el original. No hemos traducido, por consiguiente, las versiones inglesas de las expresiones en español.

3 Encuentros

• Bogotá

A diferencia del Encuentro del '92 (ver *Diario de Poesía* N° 24), este II Encuentro de Poetas Hispanoamericanos (25 de Octubre a 3 de Noviembre del '93) no contó sólo con la presencia de poetas de promociones más o menos recientes sino también con la de poetas de mayor trayectoria como Pablo Armando Fernández de Cuba, Jorge Enrique Adoum de Ecuador, Carlos Germán Belli de Perú y Juan Calzadilla de Venezuela, de quien publicamos en páginas 25 a 27 una obra inédita. La delegación argentina, siendo la más numerosa, no contó sin embargo con Joaquín Gianniuzzi y Juan Gelman, que, invitados, no pudieron asistir. Las jornadas de reflexión, además de una muy interesante mesa final bajo el lema "Poesía hispanoamericana en la encrucijada postmodernidad-vigencia de las vanguardias", contaron con ponencias en las que los poetas más jóvenes presentaron poemas por alguna razón considerados "mayores" y otras en las que los poetas de más trayectoria se refirieron a su formación o a su legado. Así, los chilenos Naím Nómez y Eduardo Llanos hablaron de Pablo de Rokha y de Enrique Lihn y Jorge Teillier respectivamente; el uruguayo Rafael Courtoisie, de tres orientales poco conocidos; el cubano Efraín Rodríguez Santana sobre la generación de *Orígenes*, etc., y los argentinos sobre Juan L. Ortiz (Daniel Samoilovich), Juan Gelman (Jorge Bocanera) y Joaquín Gianniuzzi (un servidor). (D.G.H.)

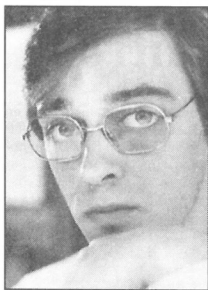
• Montevideo

"Monstruo": "producción contra el orden regular de la naturaleza". Y también: "cosa excesivamente grande o extraordinaria en cualquier línea". Es posible que entre ambas acepciones se encuentre el diseño que permita definir qué cosa fué este Primer Festival Hispanoamericano de Poesía en Uruguay. "Una producción contra el orden regular", sin dudas, porque no es lo habitual, y siempre lo deseable, que un grupo, por fuera de las instituciones, sea el encargado de llevar a cabo encuentros de estas características: en este caso, el team integrado por Luis Bravo, Silvia Guerra y Laura Haieck, quienes se sirvieron de las instituciones, sin solicitar, ni aceptar tutorías de ningún tipo. Pero también, "una cosa excesivamente grande": 136 lecturas de poemas, 11 conferencias, 10 mesas redondas, proyección de 17 videos y 1 película, 12 presentaciones de libros, puestas de 20 performances. La actividad poética de un año, en una ciudad mediana,

recopilada extensamente en apenas nueve días. La vedette del Festival fueron, sin dudas, las performances, al punto tal que Roberto Echavarrén, siempre atento y preocupado por lo nuevo, incluyó el término en un poema suyo. (M.P.)

• Rosario

"Quiero (no lo haré salvo a dos aspectos) hacer algunas consideraciones. 1. La congestión de ocho (8) autores en el término perentorio de una (1) hora pareciera convertir en un apremio cronológico lo que —asíro— debería suscitar una problemática instalada en el placer estético y su incisivo acto de impregnación movilizante en zonas de realidad, quizás aún no discernidas escrituralmente. Si la urgencia compartimentada ocupa el lugar de la enunciación (virtual) de la belleza activa, reproducimos la situación, para un lado y otro, que introducía el silbato de Calígula en el drama de Camus. No creo que ése sea el propósito de la Subsecretaría de Cultura. Quiero creer más bien que, en tanto sea un problema de diagrama cronológico, se puede corregir. 2. Sí. Pero al detenerme en el listado de los auspiciantes del festival me encuentro, sin sorpresa, pero con extrañeza, que está encabezado por el Ministerio de Relaciones Exteriores de la Nación. Sin sorpresas, porque las veleidades y claudicantes actitudes de este ministerio, su cancherismo retórico subsumido en la más flagrante sumisión, ya no causa sorpresa: hay un límite para el asombro. En vista de lo expuesto, ruego a Usted se me exima —esto como decisión irrenunciable— de participar del festival." Fragmento de la carta, publicada simultáneamente en los diarios *Rosario 12* y *La Capital*, con la que Aldo F. Oliva renunció a su participación en el Festival Internacional de Poesía, organizado por la Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad de Rosario entre los días 18 y 23 de octubre del año que pasó. Del mismo participaron buena parte de los poetas más sólidos de la ciudad: Carlos Piccioni, Francisco Gandolfo, Héctor Piccoli, Concepción Bertone, Rubén Sevlever, Hugo Padeletti; algunos invitados con peso propio, como Francisco Madariaga o Rodolfo Alonso, el paraguayo (residente en Buenos Aires desde hace por lo menos treinta años) Elvio Romero, y una delegación uruguaya encabezada por Washington Benavidez, quienes, dicho sea de paso, permitieron al festival la utilización de tan grandilocuente adjetivo. (M.P.)



Yves Di Manno

Yves Di Manno nació en 1954. A la fecha lleva publicados *Qui a tué Henry Moore?* (Terra Incognita, 1977), *L'Intérieur, l'Extérieur* (Atelier de l'Agneau, 1978), *Les Célébrations* (Bedou, 1980), *L'Exode* (Gris banal, 1981), *Trois nò* (Bedou & Maure, 1982), *Champs* (Flammarión, 1984), *Le Méridien* (Editions Unes, 1987), *Champs II* (Flammarión, 1987), *Solstice d'été* (Editions Unes, 1989) y *Kambuja. Stèles de l'empire khmer* (Flammarión, 1992). Como traductor, ha publicado *Pater-son* (de William Carlos Williams; Flammarión, 1981), *Los Cantos* (de Ezra Pound — trabajado realizado en colaboración—; Flammarión, 1986), *D'être en multitude, Primitif e Itinéraire* (los tres volúmenes de George Oppen; Editions Unes, 1985, 1987 y 1990, respectivamente), además de canciones de Bob Dylan y de poemas de Charles Tomlinson.

En el panorama de la poesía francesa actual, la obra de Di Manno llama la atención por varias razones. En primer lugar —y acaso por influencia de Williams y de Pound, dos poetas que Di Manno conoce muy bien—, sus poemas, a diferencia de muchos de los de sus contemporáneos, no descuidan los ritmos de la conversación. En segundo término, en Di Manno hay una deliberada claridad. Luego, en él, el manejo del verso libre sin rima destaca de la preocupación formal a ultranza que se observa en otros poetas de su misma generación. Probablemente, Di Manno ha encontrado en la tradición norteamericana una dirección que, sólo recientemente, la poesía francesa comienza a transitar. De ahí el interés de sus poemas estructurados en grandes series, así como de sus recreaciones de las antiguas estelas camboyanas.

J.F.

Yves Di Manno, traducción de Jorge Fondebrider

Selección de tres libros

de *Le Meridien*, 1987:

*Con el primer canto del gallo aparecen las / chozas
son numerosos cerca de las hogueras
las manos buscan las brasas
el cielo todavía es gris.*

*Se camina en círculo alrededor de un único / poste
los niños corren, las mujeres bostezan
los hombres se estrinan y contemplan sus armas
los osos atontados giran alrededor de las / norias.*

Au premier chant du coq les huttes apparaissent/
ils sont nombreux près des foyers/ les mains cher-
chent les braises/ le ciel est encore gris.// On mar-
che en cercle autour d'un seul poteau/ les enfants
courent, les femmes bâillent/ les hommes s'étri-
nent et contemplant leurs armes/ les ânes ahuris
tournent autour des norias.

*El que sabe bailar se inclina sobre los trigales
los cazadores se dispersan
un animal gime en el bosque.*

*La vieja revuelve y revuelve
una cuchara en la olla
con tres niños colgados de sus piernas.*

*Un gamo tiembla
un caracol arrastra su baba
sobre una hoja verde.*

Celui qui sait danser se penche sur les blés/ les
chasseurs se dispersent/ un animal geint dans le
bois.// La vieille femme tourne et retourne/ une
cuillère dans la marmite/ trois enfants pendus à
ses jambes.// Un daim frissonne/ un escargot traî-
ne sa bave/ sur une feuille verte.

*La carne ahumada se seca
a lo largo de las empalizadas.*

Un ave rapaz planea antes de desaparecer.

*En la frente de los niños
el curandero pintó los sortilegios.*

*En el borde del río las mujeres lavan las / tinturas
las sábanas rojas de sangre.*

Una carreta se aleja traqueteando.

Uno de cada tres campos está en barbecho.

Las hojas son llevadas por el viento.

La viande fumée sèche/ le long des palissades.//
Un busard plane avant de disparaître.// Sur le
front des enfants/ le guérisseur a peint les sorti-
leges.// Au bord de la rivière les femmes lavent
les teintures/ les draps rouge de sang.// Une ca-
riolette s'éloigne en cahotant.// Un champ sur trois
est en jachère.// Les feuilles sont emportées par le
vent.

*Mañana
será, ayer*

*ya no es
: cada hombre*

*sabe cada
hombre*

*ignora
que es*

*todo y
que no es*

nada.

Demain/ sera, hier// n'est plus/ : chaque homme/
sait chaque/ homme/ ignore/ qu'il est// tout et/
n'est/ rien.

de *Champs II*, 1987:

NOTA DE CABECERA

*Al dejar en la última primavera la mora-
da de mis ancestros, percibí en un campo las
primeras ramas de los ciruelos en flor. Ese es-
pectáculo me recordó el jardín donde mis her-
manas y yo misma jugábamos en nuestra in-
fancia. Hice detener el palanquín y rogué a
una sirvienta que me recogiera un ramo que
conservé conmigo por el resto del viaje. Bus-
cando entre mis cosas un pincel de seda du-
ra, hoy lo vuelvo a encontrar, apretado en un
pañuelo blanco. De mis hermanas no tengo
noticias y al esposo que me llevé, apenas lo en-
trevéo. Es demasiada larga la distancia que
nos separa de los que amamos —demasiado
corto el descuido de nuestros años jóvenes. Tra-
zando estas palabras sobre el papel, mi mano
tiembla ligeramente. Tenemos razón en decir:*

*Mucho después
Que las flores del huerto
Hayan cubierto el suelo
La tristeza todavía oprime
El corazón del exilado.*

NOTE DE CHEVET: En quittant au printemps
dernier la demeure de mes ancêtres, j'aperçus dans
un champ les premières branches de pruniers en
fleurs. Ce spectacle me rappela le jardin où mes
sœurs et moi-même jouions dans notre enfance. Je
fis arrêter le palanquin et priai une servante d'a-
llier m'en cueillir un rameau, que je conservai près
de moi le reste du voyage. Cherchant dans mes af-
faires un pinceau de soie dure, je le retrouve au-
jourd'hui, serré dans une écharpe blanche. De mes
sœurs, je n'ai pas de nouvelles et l'époux qui m'a
emménagé, je l'entrevois à peine. Elle est trop lon-
gue, la distance qui nous sépare de ceux que nous
aimons —trop courte, l'insouciance de nos jeunes
années. Traçant ces mots sur le papier, ma main
tremble légèrement. On a raison de dire.// Bien
après/ Que les fleurs du verger/ Aient jonché le sol/
La tristesse étreint encore/ Le cœur de l'exilé.

BAJORELIEVE DEL REY LEPROSO

*No supe más, ni menos. En el año
que siguió al principio de mi reinado,
combati al este
combati al norte
a la cabeza de los ejércitos y sobre lomo de
elefante
estableciendo más seguramente el trazado
de nuestras tierras.
Hice construir un templo
para el alma de nuestros dioses, que
aseguraron a nuestros padres
riqueza y protección.
Escuché sin molestarme las quejas de mi gente
asistí a las procesiones
que llevaron a su última morada a los
demasiado numerosos
niños que perdí.
Siempre se nos evitó la hambruna, incluso
el año
en que las hordas del sur devastaron
nuestros arrozales
los silos estaban llenos.
Cuidé que cada uno pudiera vivir de su
esfuerzo.
Me preocupé por los más humildes,
desprecié a los aduleses
y si hice construir
en los 4 rincones de las tierras
la imagen inquieta de su rey, fue para afirmar
que en su ciudad sagrada él no olvidaba ni
sus deberes
ni a sus súbditos.
Cuando vino el tiempo en que la muerte me
llamó
con mis miembros agotados negándose a
moverse
apuré la construcción de los diques
de ese último palacio.
Los rostros en los confines
multiplicando mi reino no calman mi pena.
Lo que tuve que sufrir en mis tareas humanas
ninguno de los que me conocieron*

*cercano o próximo lo sabrá
porque es el dolor de su pueblo
lo que atormenta al rey.*

BAS-RELIEF DU ROI LEPREUX: Je n'ai pas
appris plus, ni moins. Dans l'année/ Qui suivit le
début de mon règne, je combattis à l'est/ je com-
battis au nord/ En tête des armées et à dos
d'éléphant/ Etablissant plus sûrement le tracé de
nos terres/ Je fis construire un temple/ A l'âme de
nos dieux, qui assurèrent à nos parents/ richesse
et protection/ J'écouai sans ennuis les plaintes de
mes gens/ assistai aux processions/ Qui menèrent
à leur dernière demeure les enfants/ trop nombreux
que je perdís/ La famine nous fut toujours épargnée,
même l'année/ Où les hordes du sud ravagèrent
nos rizières/ les silos étaient pleins/ Je veillai
que chacun pût vivre de sa peine./ Je sus aussi des plus
humbles, méprisai les flatteurs/ et si je fis dress-
er/ aux 4 coins des terres/ L'image inquiète de leur
roi, ce fut pour affirmer/ Qu'en sa ville sacrée il
n'oubliait ni ses devoirs/ ni des sujets./ Lorsque le
temps vint où la mort m'appela/ Mes membres
épuisés refusant de bouger/ Je fis hâter la con-
struction des digues/ de ce dernier palais./ Les vis-
ages aux confins/ Multipliant mon règne n'apaisent
pas ma peine./ Ce dont j'ai pu souffrir dans mes
tâches humaines/ aucun de ceux qui me connurent/
proche ou lointain ne le saura/ car c'est la douleur
de son peuple/ qui fait le torment du roi.

de *Kambuja. Stèles de l'empire khmer*, 1991:

SERVIDORES EN EL TEMPLO

*los que recogen un impuesto anual
los que suplican a sus superiores
o los que los citan ante la justicia*

*los que formulan reivindicaciones
los que roban carretas barcas
bueyes búfalos esclavos*

*los que cometen hurtos
debajo de las sombrillas
guardadas en la corte
del dios o con respecto
de los religiosos que velan
el culto del dios*

*o los que se apoderan de los animales
encerrados o de los recipientes
con frutas...*

*(los que cuestionen) el edicto de
su majestad*

*: esos serán
castigados*

SERVITEURS DANS LE TEMPLE: ceux qui
lèvent une taxe annuelle/ ceux qui supplient leurs
supérieurs/ ou qui les citent en justice/ ceux qui
formulent des revendications/ ceux qui volent char-
rettes barques/ bœufs buffles esclaves//
et qui commettent des larcins/ sous les parasols/
gardés dans la cour/ du dieu/ ou à l'égard/ des
religieux assurants/ le culte du dieu// ou qui s'empar-
ent des animaux/ parqués et des recipients// à
fruits.../ (ceux qui contestent) l'édit de/ sa majesté//
: ceux-là seront/ punis

SERVIDORES EN EL TEMPLO

*alabada sea
la reina que
a pesar de estos
tiempos de decadencia
sostiene
el peso de*

*la tierra
así como un dedo*

*de luna lleva
la belleza de
la noche*

SERVITEURS DANS LE TEMPLE: louée soit/
la reine qui/ malgré ces/ temps de déclin/ soutient/
le fardeau de/ la terre/ comme un doigt// de lune
porte/ la beauté de/ la nuit.

Juan Calzadilla
Vuelta de tuerca

condición de tenerlo por cierto. Lo primero es la razón de los poetas. Lo segundo, la de los poderosos.

El escéptico

¿Cómo puede ser escéptico alguien que habla desde las alturas del poder?
 ¿Que toma decisiones sobre lo que debe hacerse en esta o aquella materia y que, encima, se aprovecha de su posición para decir que, como es escéptico, no se compromete cuando dice que es escéptico? Y lo declara en rueda de prensa.

Hay quien empuja las ideas con la punta del lápiz porque es de esta manera que se le aparecen. Las ideas necesitan siempre de la pulsión del lápiz para abrirse curso en la página en blanco. A otros las ideas les vienen andando por la calle o sentados en el baño. Vale igual para quien no tiene un sanitario a la mano el que tampoco disponga en el momento preciso de lápiz y papel higiénico.

Y hay quien lee como el que está frente a la pantalla del televisor y hace girar el botón para cambiar de canal, de izquierda a derecha, de abajo hacia arriba, o al revés, tratando de hallar algo en qué fijar su atención. De la misma manera las páginas del libro son para el lector lo que el cambio de canal. También aquí éste debe seleccionar moviendo de un lado a otro el bloque de páginas en cualquier dirección. El televisor se comporta a este respecto como un buen preceptor. Nos lleva de la mano y, de paso, nos aconseja que hagamos lo mismo con los libros.

En literatura la invención de realidades termina siendo una construcción verbal. Lo hecho así es sólo en tanto que literatura que puede entenderse como realidad. No hay escapatoria.

Está demasiado absorbido por lo que escribe. O lo que escribe está demasiado absorbido por él. Hay que averiguar quién seduce a quién.

La misilística es una nueva versión de la mística. Ambas son armas explosivas de la fe. De la fe en que deus-tando puede crearse algo nuevo, así sea un desierto. De súbito, ilustran de modo muy palpable los vestigios del porvenir.

El que para justificarse te dice: Es que no puedo estar sin hacer nada. Como si no hacer nada no fuera ya estar bastante ocupado.



(sigue en pág. 26)



TROPIEZOS PARA UNA POETICA

El poema hace del afuera su adentro. Pero se reparte: mitad y mitad. Es claridad en la página y oscuridad en la mente.

Calla, luego no ha perdido el habla. Lo ha dejado para mejor ocasión. Una ocasión que no se presenta, sino cuando calla.

La realidad

Que se oponga pero que deje ver. Como la verja, no como la pared.

El poema

Que refleje pero que deje ver. Como el cristal, no como el espejo.

Los gajes de la poesía

Gran parte de la poesía de hoy, por no decir que casi toda, es como el autorretrato de alguien que estuviera largo tiempo contemplándose en un espejo frente al cual no hay nadie.

—¿Cómo puede verse en un espejo alguien que no está frente a él?

—Ah. Esos son los gajes de la poesía.

¿Por qué la poesía tiene que ser crítica de sí misma? Ya lo debería ser también de la realidad. Esta sí que es su tarea diaria. Si lo fuera de la realidad, también lo sería de sí misma. Por una especie de vuelta de tuerca.

La poesía no tiene salida.

A menos que se considere como salida la voz que la regresa, sin eco e inmaterial, a aquel que todavía se atreve a escribirla (y a encubirla).

Poetas, uníos

Estamos tratando de cambiar el mundo. Claro está que no es fácil. Pero recuerden que el fin de la poesía es llegar a pensar el mundo de otra manera. O quizás también de imaginario. Y no nos vengan a decir que no es bastante con que podamos imaginario de otra manera. ¡Acaso hemos demostrado que podemos hacer otra cosa?

Como el que escucha por unos audífonos la música con que no quiere molestar a los demás,

el tapón en los oídos es casi la condición para el poetizar. Aunque quien así escucha sólo oye el silencio de sí mismo. (Tampoco el poetizar debe ser una molestia para los demás.)

En poesía, la escritura tiene un fundamento automático. Lo que sale, nace de una vez. A borbotones, como un golpe, de las entrañas. Pero no es avisado como el parto, sino como el oscuro grito del léxico. O como el pie sobre un cable de alta tensión.

La función de la prosa no es hacerse notar, sino hacer notar. Todo lo contrario de una dama que no sólo lleva sus prendas, sino que las luce para que la vean luciéndolas. Esta dama, ay, es la poesía.

La ficción literaria comete doble arbitrariedad: la de la invención misma y la arbitrariedad con la cual imita lo que ya en sí mismo es arbitrario: la realidad.

Como los productos muy competidos si quiere tener éxito, la poesía está obligada en esta época a entrar en la economía de mercado. Debe buscar nueva clientela, un nuevo envase, otras etiquetas, avispados gestores. Se recomienda, por tanto, que solicite los oficios de una agencia publicitaria en la cual delegar el trabajo de los grupos literarios.

¿Dónde encontrar un medio a través del cual podamos sentirnos viendo lo que sentimos? Que responda esa dama peripuesta sentada allí en primera fila: se llama Poesía. Ella es opaca y viste galas. Pero al traspasar le veríamos las costuras y también sus debilidades.

Totalidad

El ángulo de realidad que se domina desde la ventana al mirar por ella. En una escala más reducida, esto mismo equivale a lo que se mira, en condiciones normales, con un ojo cerrado. La totalidad es siempre lo que se queda afuera.

Lo considerado perfecto no puede llevarse a cabo. Lo considerado erróneo puede llevarse a feliz término a

Está solo no porque lo dejaron solo, sino porque quería estar solo. O quizás porque, viéndolo solo, dijeron: —Bueno, quiere estar solo, dejémosle consigo mismo.

La escritura es como un naufragio.
Todo lo que hacemos
es tratar de asirnos a los restos más próximos
al sitio donde nos ahogamos,
incluyendo un lápiz y, cual lápida, esta hoja en blanco.

El símbolo se ha escapado de las cosas.
El sentido también.
Queda la palabra que no nombra
y aun ésta, por decir lo menos,
se tambalea en los labios temblorosos
del que teme perder con ella
su último bastión.

Mi incompletud no reside en lo que me falta por ser,
por decir, por hacer. No es la manifestación de una
carencia personal. Por el contrario, en mi incomple-
tud está mi ser.

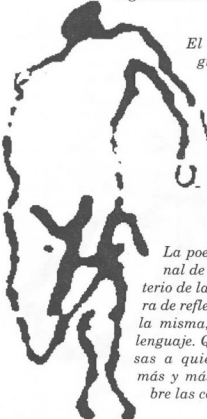
El optimismo de la poesía de
Eluard torna desconfiable el valor
de ese optimismo, no así el valor
de la poesía de Eluard. Juicio
que no puede aplicarse siempre,
en la poesía de hoy, a cuantos di-
ciéndose auténticos se esmeran con
gran devoción por sí mismos en tal-
lar gemas de su pesimismo.

Nadie le pide a la prosa que
encuentre su mayor fuerza
de convencimiento en su
capacidad de ser explícita,
pues debiera serlo por
naturaleza. ¿Y qué otra
cosa se espera de ella?
Tampoco a la poesía se le pide
que sea necesariamente oscura,
porque lo que se quiere de ella, para el común, es preci-
samente que sea llana y comprensible, como la prosa.

Postulado
Pon tu lado.

Aviso
A los consumidores y posibles usuarios de la poesía,
se les informa acerca de los riesgos a que los expone el
hecho de que, después de cierto tiempo, puedan llegar
a comprobar que este producto nunca estuvo de moda.

Variante de Rimbaud
Tirapiedras de ayer,
apagafuegos de hoy,
dignatarios de mañana.



El crítico que habla del
gran porvenir de este jo-
ven poeta debería irse
acostumbrando a la
idea de que quien de-
be llegar a tener por-
venir no es el poeta,
sino la poesía. Y ésta,
ay, en modo alguno lo
tiene.

La poesía es una forma perso-
nal de reflexionar sobre el
misterio de las cosas. Pero una ma-
nera de reflexionar que conduce a el-
la misma, que se satisface en el
lenguaje. Que regresa desde las co-
sas a quien forcejea haciéndose
más y más preguntas inútiles so-
bre las cosas.

Por una poesía del sentido

La creencia más generalizada afirma que el valor de la
poesía no reside en lo que se dice sino en la forma que lo
dice. De acuerdo con esto la forma es autónoma.
Este convencimiento puede desmontarse en beneficio de
esta otra fórmula:
Lo importante como criterio de valor en la poesía no es
lo que se dice sino la forma en que se dice lo que se dice:
De esta manera la forma es un medio.
El principio que debe seguirse en poesía no es la belleza
sino la certidumbre.

TROPIEZOS PARA UNA ESTÉTICA

Diálogo

El artista: Yo estoy en desacuerdo con la realidad.
(En mayúsculas ese YO)
El público: Muy bien. Entonces no se meta con ella.
Déjala donde está. Hay que convivir.

Por mucho que uno se esfuerce en cambiar, no
adverti que la realidad cambia mucho más que uno.
Si no es esto lo que debería saber el artista,
¿entonces por qué se precipita?
Que se tranquilice. Ya verá que a fuerza

de cambiar, la realidad termina por darle alcance
en una de sus tantas vueltas.

Mala conciencia

¿Cómo puede el artista de hoy decir algo nuevo si vive
mortificado por la conciencia de que eso ya se dijo an-
tes? ¿Si sabe, por haberlo experimentado, que eso ya fue
enunciado y hecho varias veces antes de él? ¿Si está
convencido de que él es el último de la partida?

El artista de hoy se enfrenta a este dilema haciendo
abstracción de todo razonamiento acerca de lo limitado
de su capacidad de ser original. Hace borrón y cuenta
nueva de su mala conciencia. No es un ignorante por-
que lo desee ni porque se lo merezca, sino porque le con-
viene.

Todo el arte de hoy es un acto de mala conciencia.

Se va viendo cada vez más que lo importante es la de-
cisión que el hombre tome acerca de la libertad de con-
siderarse lo que él quiera. Si él decide que es artista, hay
que creérselo; después de todo, con respecto al arte, él no
tiene otra opción. El mismo lo puede decidir con entera
independencia, sin pretender que así también, respecto
a él, decidirá la posteridad, y sin preocuparse en lo más
mínimo por el juicio de ésta. He allí todo lo que de im-
previsible queda en el arte y lo que debería saberse.

Ya no se trata de que el individuo decida que lo que ha-
ce es arte (Duchamp), sino que decida que, antes que to-
do, él es artista.

De modo que si no hay obra que no sea de arte
tampoco puede haber individuo que no sea artista.

Hay que esperar del artista cualquier cosa que quiera y
no quiera hacer. Si la hace está bien, es un artista. Si
no la hace, también.

Pero también

Hay que dejar que la gente descubra a sus artistas se-
gún sus gustos, bajo el entendido, naturalmente, de que
la gente también se equivoca. Si a las de ésta se suman
las equivocaciones de la crítica, tendremos así justa-
mente el número (casi ninguno) de artistas que se neci-
sitán.

Digo: Mi verdad es exclusivamente mi verdad, y en este
sentido sólo puedo aspirar a reconocer que la verdad
del otro es exclusivamente su verdad. Ambas se comple-
mentan, se contradicen y, a veces, hasta coinciden. Só-
lo en este último caso comienza a haber un poquito de
verdad, de verdad relativa a dos puntos de vista, claro
está.

Ahora bien, porque considere que sea mi verdad, no
quiere decir que sea verdad.

La verdad hay que dejársela a los que creen que la tie-
nen (suponiendo que la verdad sea algo acerca de lo
cual se puede demostrar su posesión).

Y hay los que conceden mayor im-
portancia al hecho de señalar
quién posee la verdad que a
demostrar que sí es en efecto
la verdad. Y quien la posee
cree que es la verdad, no
porque lo sea, sino por la
convicción de que es él el que la
posee.

A propósito de lo testimonial

Lo que dice el artista acer-
ca de sí mismo es más sa-
bio que lo que, sobre el
mismo asunto, dice el llamado crítico. Aquel es sincero:
habla siempre de sí mismo cuando (en voz baja o en
voz alta) habla de su obra. Por el contrario, el crítico
utiliza la obra del artista para hablar de sí mismo (a
menudo en voz alta).

El gusto es mi creencia actual de lo que debe ser la obra
de arte en cuanto a que mi disposición artística o mi
sensibilidad me permite comprobarla o justificarla,
bien sea porque la descubra y la deje donde está, o por-
que me apodere de ella interpretándola o adquiriéndola.
La obra hace de su intérprete o de su poseedor un ar-
tista. Todo el mundo es artista.

El axioma es éste: Me llega (la obra de otro), luego soy
artista. He podido completarla. Sin mí no sería lo que es.

Si a la gente de hoy no le interesa el arte es porque no le
interesa lo que el artista hace. Entonces la culpa no es
del arte. De alguna manera éste debería divertir. Tal
vez esto fue lo que se nos olvidó.

Este predicador dice: "A la verdad podrían ponerle ton-
neladas de rocas encima, y sería inútil, pues ella siem-
pre surgirá incólume."
Depende de si esas rocas son de verdad o símiles de ani-
me o papier maché. Siendo de esta última clase, es posi-
ble que exista una verdad, sobre todo si es una verdad
estética, que emerge inconfundible conforme a nuestro
deseo de que sea una verdad.

El crítico ha pasado la vida escribiendo sobre artistas.
Pero no se crean que no se divierte. Allí también él bus-
ca la manera de expresarse. Trabaja para llenar la pá-
gina y mirarla a contraluz, como si se tratara de un
cuadro o de un espejo.

¿Por qué se agravan los conflictos?
Porque le conviene al argumento.
De lo contrario no habría teatro.
Tampoco el malo de la película —yo.



vía, no hubieran elegido su arte.

La batalla del diálogo

Es artista el que sabe llevar el diálogo a su propio terreno. Como los generales, es un estratega.

¿Quiéren saber de mí?

Súbanse a mi tarima —dice Reverón.

La tarima es el Castillete.

Macuto, el terreno del diálogo.

Es decir, el terreno de juego.

O mejor, el campo

donde él sabe que tiene ganada la batalla (del diálogo).

Pintor, si quieres ver, tienes que quitarte los ojos de encima, tapártelos e, incluso, prescindir de ellos como de un error para que no estén siempre en el medio entre tú y las cosas viéndote mirar sin otro efecto que verte a ti mismo mirar. Piensa que sin ellos quizás puedas llegar a sentir que lo que percibes es posible (y hasta posiblemente real).

Pero sobre todo piensa.

Cuanto más nos aferramos a la función de la vista, más permanecemos cosidos a la realidad. A este respecto, la mirada sirve de hilo a las punzadas que, a tientas y locas, va dando nuestro entendimiento.

El punto de vista no está en un solo sitio. Es móvil. Se desliza, tropieza, cae, se levanta, colapsa, entra en dos crisis (la tuya y la del objeto). Sube y baja las escaleras, como nosotros. Perra fiel, te sigue a todas partes. Refunfuña. Es la voz de tu conciencia. Avanza y retrocede. Se pone de tu parte. Y como tú yerra y, a veces, acierta.

“Cada hora que pierdas en la juventud, es una probabilidad de desgracia”. Esto dijo Napoleón a sus soldados, antes de Waterloo. Igual hubiera podido decirlo, en cualquier circunstancia, un educador. O el administrador de un burdel.

Cubrir las distancias. Pero no desde un extremo a otro, sino desde un punto intermedio hasta ese mismo punto. Conseguir una movilidad cuyo desplazamiento sea una pura instancia de la inmovilidad.

Lo que este hombre fue no es lo mismo que lo que hizo. En lo que fue está su sufrimiento. En lo que hizo su placer. El que fue y lo que hizo no son el mismo.

Vida y muerte de nuestro señor el cuadro de caballete

No lo crean suficientemente muerto porque lo vean allí colgado de una cuerda. Bájeno de una vez y póngalo en el suelo

para ver si sigue con vida. Y si es así méntele el tiro de gracia. Cerciérense de que está bien muerto y de que su corazón sin vida late en un museo.

Observa con mucha atención desde el ángulo donde está situado. Pero para él no cuenta tanto lo observado como el hecho mismo de observar. El observar es el contenido de la observación. ¿De qué le serviría constatar que las cosas suceden de cierto modo, con arreglo al azar y a unas circunstancias que halan cada una para su lado? El no puede modificar el curso de ellas ni decidir su destino, pero sí puede, en cambio, mejorar su propia disposición para observar. El observar es uno con él.

¿Por qué Reverón se taponaba los oídos? Por exceso de audición exterior. Prestaba demasiada atención a los ruidos de afuera. El necesitaba también, y en primer lugar, oírse a sí mismo. Su caso era como el de un velero que hace agua. Precisa taponar la brecha para mantenerlo a flote. El barco no debe llevar en su interior más agua de la que necesita. Así también el artista vive de la justa compensación de dos realidades audibles: una exterior y otra que rugen en su adentro pero que sólo él oye.

El pasado es cosa del presente. El presente es cosa del pasado. Pero ni el presente ni el pasado son cosas de sí mismos.

La finalidad del arte es hacer felices a los hombres (Worrringer). Y dios quiera que también a los que lo hacen.

El punto de vista de la época es el punto de vista del éxito. El punto de vista del artista es el punto de vista del fracaso (de la vida). Lo que une a un extremo con otro es la obra de arte. Pero ésta es también lo que los separa.

Si el arte en su significación más profunda puede considerarse una forma de vida, es evidente que no siempre la obra constituye la prueba última y más convincente del artista. También lo es la reflexión en la que, por exceso de espíritu crítico, la práctica artística se anula.

Cuando el sentido toma la palabra, la forma oye. Cuando la forma toma la palabra, el sentido huye.

(No es la forma la que corre detrás del sentido, sino todo lo contrario.)

Nunca supo lo que hizo. Tal vez porque no lo hizo. Murió antes de nacer. Era una promesa.

Breton dispara su revólver sobre la multitud. O mejor, hace como si lo hiciera y prefiere describir esta acción en el papel para testimoniarla como acto potencial digno de ser celebrado por la escritura. Llama a eso acto poético puro para diferenciarlo del genocidio.



Dice el artista

Se dirá más adelante que yo no fui comprendido, pero también que no tenta por qué ser comprendido. ¿O es que acaso no ser comprendido no es ser ya comprendido?

Mucha gente piensa que la crítica consiste en lo que se dice sobre la obra de arte. Y no es así. La crítica consiste en la obra misma, en lo que ésta dice. Por tanto, hay que revertir la tendencia a hablar antes de guardar silencio frente a la obra, para que sea ésta la que primero hable (y algunas veces primero y después y por último...)

Por cualquier camino que avanza está equivocado. No equivocado de camino, sino equivocado de sí.

Escapar de la realidad no es una ilusión posible cuando quien lo dice es un pintor. Este no sería artista si no se mostrara esclavo de aquella tanto como ya lo está de la pintura misma. En el fondo lo que él hace, cuando pinta, es cambiar una sumisión por otra.

El artista no renuncia a la vida. Es la vida la que suele escapársele. De allí que, como dice Eugenio Montale, el arte sea comúnmente la forma de vida de quien verdaderamente no vive (y sólo puede demostrar que desearía llegar a vivir).

La conclusión es obvia: Como toda obra es malversación de sí, el creador no vive. Si viviera no sería autor de su obra, pues no pueden hacerse las dos cosas a la vez.

La percepción de lo nuevo es una forma de lo invisible para alguien que como el pintor, llevando ojos, estaría obligado a prescindir de éstos en el momento de ver. ¿Qué? La realidad interior.

El arte parodia la felicidad del goce que se encuentra en otras cosas, fuera del arte.

Una cosa es suponer que los demás están obligados a reconocer la importancia que yo mismo me atribuyo, y otra considerar que mi importancia es sólo un asunto de autoestima y que únicamente yo estaría, en razón de ello, obligado a reconocerlo.

Muchos artistas de talento no pueden expresar sus ideas claramente. Por el contrario, lo que expresan a menudo es la carencia de ellas. Lo que no quiere decir que no las posean, sino que no son capaces de expresarlas. En esto, como los primitivos, se comportan naturalmente. Pues si fueran capaces de expresarlas por otra

Juan Calzadilla nació en Altigracia de Orituco, Estado de Guárico, Venezuela, en 1931. Es autor de, entre otros títulos, *Dictado por la jauría* (1962), *Malos modales* (1965), *Ciudadano sin fin* (antología, 1969), *Manual de extraños* (1976), *Oh Smog* (1978), *Diario para una poesía mínima y Minimales* (antología, 1993). El texto que aquí publicamos en forma íntegra es inédito y fue leído por su autor en el marco del II Encuentro de Poetas Hispanoamericanos de Fin de Siglo, realizado en Bogotá en octubre de 1993. Los dibujos en tinta son del propio Calzadilla.

Todas las mañanas
en su kiosco.

Página/12
el país a diario

Buenos Aires, 26 de mayo de 1987
Año I - N° 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:

Oswaldo Soriano
Eduardo Aliverti
Horacio Verbitsky
Sergio Joselovsky
Pablo González Bergés
Enrique Medina

Miguel Bonasso

Miguel Briante
José María Pasquini Durán
José Ricardo Eliashev
Juan Gelman
D. Viñas

Director: Jorge Lanata.

Boccanera: "El poeta es un Frankenstein armónico"

Residente desde hace años en México, Costa Rica y otros países de la región, Jorge Boccanera es uno de los poetas argentinos actuales más conocidos en América Latina. Con su segundo libro, *Contraseña*, obtuvo el Premio Casa de las Américas en 1976, dos años después de la publicación de *Los espantapájaros suicidas*, primero de los siete títulos que componen su obra; del último de ellos, *Sordomuda*, (San José en 1991), se incluye una selección en la página siguiente.

reportaje de
Daniel Freidemberg y
D.G. Helder

Se podría decir que hay un notable cambio —de madurez, de encontrar una voz propia— entre tu segundo libro, *Contraseña*, y el tercero, *Música de fagot y piernas de Victoria*.

—El cambio está muy afectado, me parece, por el viaje. *Música de fagot* es prácticamente un libro de viajes, donde voy incorporando un poco el ritmo y la respiración del viaje. Me parece que está marcado por esa libertad. El viaje te hace libre: esa es un poco la tesis de una gran parte de la narrativa norteamericana, desde Mark Twain hasta Kerouac. Se supone que después de recibir el Casa de las Américas uno tiene que escribir un libro político, pero yo no... En realidad, después de *Contraseña* escribí *Noticias de una mujer cualquiera*, una especie de plaqueta con poemas de amor, que se publicó en Lima, y empecé este libro del viaje, que terminó en México. No sé si tiene muchos cambios, pero sí hay un cambio respecto al anterior, donde yo todavía buscaba lo "poético": en sus primeros poemas uno cree que hay ciertos temas, ciertas palabras, ciertos climas, que son poéticos a priori.

—A propósito de ese viaje, una nota, en tus artículos o en tu conversación, que manejes muchos nombres de poetas de otros países latinoamericanos.

—Claro, el viaje me dio también el conocimiento de un montón de tipos. Me permitió conocer su obra y también la posibilidad de hablar con ellos, de escucharlos. En Perú Sologuren, Westphalen, Cisneros y el grupo "Hora Cero", que en ese momento estaba en auge y que debe haber sido uno de los últimos grupos "vanguardistas" entre comillas, donde estaban Pimentel, Verástegui, que ahora son escritores bastante considerados. Y uno se nutría: pasabas en medio de todo eso e ibas discutiendo con todo eso y te ibas alimentando...

—¿Cambió entonces tu perspectiva de la poesía argentina?

—Al principio no. Después me asusté un poco, sobre todo en México, porque en algunos tipos jóvenes encontré que había una poética muy asentada en todo un bagaje cultural, y me dije "qué estoy haciendo". Pero después redimensioné lo que era lo mío y me di cuenta de que la Argentina tiene una poesía muy importante y basada en una gran diversidad de poéticas, pero que estaba muy mal difundida afuera. En esa

¿Qué incorporaste que antes no tenías?

—No sé si puedo decir "descubrí esto". Lo que te da una libertad muy grande, si vos querés hacerlo, es dudar de las cosas, y yo quería dudar. Yo siempre dudé mucho de esas distinciones de algunos críticos entre una poesía de contingencia y una poesía trascendentalista. Me sentía muy limitado por las dicotomías: ¿por qué no podía disfrutar a un poeta católico como Eliseo Diego o Cintio Vitier, o a un poeta como Fina García Marruz? Eran épocas en que había mucho rotulamiento, pero yo opté por curiosear: en la poesía que me gustaba me metía, por eso los gustos míos son muy diversos.

En tu poesía parece haber una relación estrecha con la lengua hablada. Por lo tanto, al radicarte en países donde el habla es distinta, ¿illegaste a sentirte como en un exilio?

—¿La poesía de quién, por ejemplo?

—Hubo, por ejemplo, un momento de la poesía nicaragüense, dentro de esa cosa que se llamó "exteriorismo", a la que convirtieron en un modelo, donde se perdió un poco la tensión. Vallejo en cambio maneja de otra manera el habla. Cuando empieza a tartamudear, parece que le está tocando el hombro a la gente para hablarle, para decirle algo, no para echarle una parrafada. Yo eso lo veo más cerca del teatro que del habla...

—Entonces se podría decir que en tanto poeta no te molestó el apartarte del ámbito lingüístico en donde habías nacido...

—No. A veces me quedé sin tema, no tenía quizás las motivaciones que tenía acá, pero cuando las tuve encontré una manera de expresarlas. Son procesos muy azarosos, es como esa discusión sobre si uno en el

parte del trabajo poético, la imposibilidad es lo que te va haciendo avanzar. Por eso hay libros que son muy trabajados, uno se los quiere sacar de encima porque a cierta altura se vuelven un castigo, pero es como si la imposibilidad formara parte de la misma poesía. Cuando salió *Sordomuda* me llegaron a preguntar qué significa ese personaje: si es la poesía, por qué es sordomuda, por qué esa mutilación, y yo pensaba en la imposibilidad. La poesía es fracasar, pero encarárselo sabiendo que fracasás. Hay una poesía que es abandonar, es decir en un momento "yo abandono y dejo que salga este libro". Pero la idea en *Sordomuda* no es la idea del fracaso ni la del abandono, es hacerlo pero sabiendo que habrá una imposibilidad, que lo que se expresa se puede expresar porque es una mutilación, es parte de algo, es una nostalgia de algo que no se puede expresar. Hacerlo lo mejor posible y sabiendo que es imposible.

—¿Algún libro te presentó más dificultades que otro, te exigió más trabajo o fue un desafío mayor?

—Este último, porque a esta altura yo estaba trabajando sobre un mundo que ya conocía, y este libro es como más seco, más descriptivo, está más cerca de la teatralidad. Incluso traté de que no haya sensualidad, de lograr una cosa más despojada, en comparación con esas imágenes que había antes en mi poesía. En ese sentido, me costó mucho, y también porque no sabía bien qué estaba haciendo: la poesía como tema de la poesía es algo que se ha trabajado mucho y muy bien, como tema poético o desde un abordaje conceptual, pero acá es un personaje, está encarnada en un personaje como de aventuras.

Ahí parece haber el praxecto de un libro al que se subordina la escritura de los poemas. ¿Solés escribir así, o después de tener los poemas vas viendo cómo armás un libro?

—Una constante que notaron algunos críticos es la presencia de personajes. Por eso he escrito teatro, me siento muy ligado al teatro, y así como en el primer libro estaban los espantapájaros en otro apareció un motociclista, otra vez una domadora de leones... Hay algunos libros que, sin tener la estructura del poema largo, tienen como un clima y encierran una historia. El viaje en el caso de *Música de fagot y piernas de Victoria*, y en el caso de *Oración para un extranjero* el tema es una situación límite, de algún modo el

(sigue en pág. 30)

FOTO: FERNANDO VINDAS



Jorge Boccanera: "La poesía es fracasar, encarar algo sabiendo que fracasás".

época —estoy hablando del 76—, nadie conocía a Gelman ni a Tuñón, y menos todavía a poetas como Francisco Madañariaga. Creo que los poetas acá no tienen un ámbito que los contenga, y quizá por eso afuera no se conocen, a no ser que Paz publique a Juarroz, u otro publique a Borges. Ahora se ha editado a Gelman, a Orozco, no es en realidad que los grandes poetas argentinos se ignoren, pero no tienen el lugar que deberían tener. El mismo Girondo, al que tendrían que estar estudiando al nivel de Huidobro o de Vallejo, está relegado.

—¿Y qué cosas concretamente descubriste como nuevas?

—El tema es muy interesante porque a veces se habla de lo conversacional y lo coloquial casi como si fuera una marca. Apollinaire escribía poemas conversacionales y los llamaba así, y eso pasó con muchos. Yo no creo que uno refleje el habla así como está, yo creo que uno simula cierta gestualidad. El mismo Vallejo, cuando crea diálogos, está simulando una gestualidad: es algo más teatral que hablado, me parece, y pienso que esa gestualidad la puedo encontrar afuera también. Es verdad que alguna gente está pegada a ciertas formulas del habla cotidiana, y eso sí da una poesía "hablada" en la que se pierde la tensión.

exilio escribe más o escribe menos. Los procesos son personales: hubo gente que se enriqueció, gente que enmudeció.

—¿Concretamente, cuál fue la dificultad que sufriste?

—Es que vos salís y hasta que no te hacés una historia personal en un lugar se produce cierta formalidad en la interacción con la gente, con los amigos, con los amores. Acá ya había un mundo construido, que me decía cosas, con el cual los diálogos eran más fuertes. Entonces el afuera no tiraba tantas cosas como el acá, pero cuando aparecía algo yo encontraba la manera de decirlo. E inclusive encontraba la imposibilidad: la imposibilidad es

(viene de pág. 29)

exilio: hay un tipo en un puer- to que está ahí como perdido, y hay una mujer y un bar lleno de parroquianos. El tema sería ese lugar visto como un límite, incluso con la presencia del mar, y ese tema está trabajado como se trabaja un libro, desar- rolla una historia, aunque no tiene principio ni final.

Volviendo al principio: antes de irte estabas inserto en un cierto medio cultural, sabías hasta cierto punto qué podía gustar y qué no. Me pregunto hasta dónde puede haberte sacudido la ausencia de esos lectores imaginarios...

—Si tenés un interlocutor hipotético muy amigo tuyo, muy cómplice, puede dar por resultado una pérdida de rigor. Quizá la falta de interlocutor te lleve a arriesgar, a buscar por otro lado. Yo pienso, en todo caso, que la soledad no le hace mal a la poesía. Yo no quiero ese regodeo que tienen algunos con el público, como en esas obras de teatro donde el tipo dice la mitad de un chiste y la gente dice la otra mitad.

—Me gustaría presentarlo desde otro ángulo: tu interlocutor no sólo cambió porque te fuiste sino también porque cambió el país, cambió la poesía y cambió el clima cultural. Cuando volviste a publicar aquí —hablo de Polvo para morder, en el 86— dabas la impresión de ser un exiliado en la Argentina...

—Lo que pasa es que me acostumbré desde hace mucho a estar en un afuera, y empiezo a creer que la poesía misma es estar afuera: ya el hecho de dedicarte a eso es estar socialmente en un afuera y lo tenés que asumir. Inclusive creo que se escribe desde el exilio de la lengua. En el caso de que hubiera una lengua establecida, Girondo se va a los arrabales de la lengua y crea palabras, neologismos, anda por otro lado. Es el mismo caso de Vallejo balbuceando, tartamudeando, creando su propio lenguaje.

—Veo que insistís mucho en la pluralidad, pero, acerca de tu propia poesía, esa renuencia a definirse me resulta difícil de creer. Si tu poética fuera tan amplia como para aceptar todas las posibilidades lo tuyo probablemente no tendría fuerza.

—Bueno, yo no acepto todas las posibilidades. Parto o trato de partir de algo, que es una voz. Nadie puede ser permeable a todo, filtrar todo. Yo pienso que las influencias no te pueden joder si vos tenés una voz, si no tenés una voz te agarra una influencia y te lleva para cualquier lado. Xavier Abril muestra cómo en Vallejo aparecen versos de Mallarmé, y cómo a veces trata los mismos asuntos. Y sigue siendo Vallejo. Como decía Eliot, ¿no?: los que no saben copian, los que saben roban. Yo pienso

que el poeta es un Frankenstein, está hecho de un montón de fragmentos, un Frankenstein armónico. El caso de Gelman, que orquesta los poetas sefardíes, los místicos españoles, Ezra Pound y toda la *new poetry* norteamericana de los años 20, además del Villon que recibe de Tuñón. Hay muchos elementos, pero cuando uno lo lee, lee Gelman, porque tiene una voz.

—Dijiste que Sordomuda implicó una búsqueda difícil. ¿En qué andás después de eso?

—En poesía nada. Me siento como que nunca hubiera escrito un verso. En cambio, terminé un ensayo sobre Gelman, basado en la idea de orquestación de la que estamos hablando. El ejemplo es Pound, que reinventaba, corrregía, agarraba textos viejos y los trabajaba, los aggiornaba. Coronel Urtecho tiene una frase que uso porque me parece clave: "Pound restaura la novedad". Y Gelman restaura la novedad de los poetas sefardíes, los del tango, los textos que toma del libro de Job. Y aparte muestra las costuras de todo eso. Un poco quiero mostrar que toda la poesía se va haciendo entre todos. De pronto, un poema de Gelman lo escribió Li Po de alguna manera hace muchos años y también lo escribió Manrique en España. Yo se lo mostré y Juan quedó muy contento de esas vicinidades. Además, estoy terminando de corregir una obra de teatro que tiene como personaje a Beny Moré, una especie de Gardel cubano de los años 50.

—¿Dirías que la poesía es sólo una parte de tu actividad literaria?

—Bueno, cuando la poesía aparece ocupa todo. Lo que pasa es que yo no puedo proponérmela como un trabajo sistemático. En mi caso, aparece una imagen de pronto que me va dictando un asunto, y una voz va dictando una historia que tenés que armar más o menos y ver cómo la contás, y así puedo estar cuatro años con un libro. Alguna vez intenté obrar de otro modo, y me pareció que entraba en lo trillado.

Para terminar, vamos a lo que habitualmente es el principio. ¿Cómo empezaste a escribir, cómo te formaste?

—Yo vivía en el Puerto de Ingeniero White, en Bahía Blanca, que en los años 50 —yo nací en el 52— parecía un Far West. Y leía muchas historietas: *Hora Cero*, *Frontera*, ahora sé que leía a Oesterheld. Y en una revista, al final de una historietita de terror, venía un poema de Edgar Allan Poe, y yo empecé a imitarlo y seguí después imitando a Lorca, a Bécquer, más tarde me llegó Whitman, pero siempre seguí leyendo historietas. Quizá para mí la poesía es una excusa para seguir leyendo historietas, o seguir leyendo historias en la gente. ■

Jorge Boccanera Sordomuda

ILUSION OPTICA

El abejón aletea sobre la cabeza del búho parado en el sombrero de la niña que camina sobre el lomo del caballo que galopa por el camino polvoriento.

Pero en verdad, el abejón, el búho, la niña y el caballo, son figuras inmóviles, y el único que corre, es el camino.

REVERSO

El reflector barre el agua con una luna falsa, deja su barba entre los peces quietos. Hay lanchas asesinas, hay luces de aturdir, hay sirenas que rugen, reflectores que arrastran su boca enharinada.

El poeta es apenas una sombra que corre por el fondo, raspa el hueso del habla, busca una orilla en otro cuerpo, un pasadizo.

Nadie puede dormir, la vigilia es de piedra. La vigilia de piedra, la vigilia que piedra, piedra, piedra.

PLACENTA

Fue el fin del mundo cada día, cada rosa cortada, cada borracho sobre su bicicleta. Alguien se despertaba, se miraba al espejo y eso era el fin del mundo.

Todo y por todos lados: cada grano de sal, una puntada aquí en la sien o un auto a gran velocidad. No había película que hablara de otra cosa, ni cosa que estuviese fuera de esa película.

Fue el fin del mundo cada día, cada minuto y cada café frío. No había felicidad sin sus ropas ajadas y el rostro que besabas era el del fin del mundo.

No había carta que no abriese con su enorme cuchillo de cocina. Ni la estela de un bote escapó de sus redes. Ahora mismo, un teléfono suena y atiende el fin del mundo.

EL ROCK DE LA CARCEL

Ella pone la radio a todo volumen cuando intento escribir cuando quiero dormir, ella baila en el piso de arriba.

Baja las escaleras con fuerte zapateo, sus hijos lloran, sus perros ladran.

Todo el santo día hay personas que tocan a mi puerta y por toda disculpa dicen: me equivoqué de puerta.

Ahora sube las escaleras corriendo, da un portazo en su cuarto y discute a los gritos. Sus hijos ladran, sus perros lloran.

Con ella el vecindario es mucho más que una ríña de gallos en el techo, mucho peor que una explosión adentro de la almohada.

Un día respiré profundo, subí las escaleras, me atendió un hombre que estaba agonizando, dije timidamente: me equivoqué de puerta, mis hijos lloran, mis perros ladran.

Ella tiene la radio a todo volumen cuando intento escribir, cuando quiero dormir, ella baila en el piso de arriba.

Hace años que mi único deseo es cruzarme con ella en la escalera, y decirle a la cara ¡me voy! y rociarla con nafta, y apagar mi cigarrero en su vestido rojo.

BURLESQUE

Ella hace un strep-tease para mí solo. Ella hace un strep-tease para mí. Ella hace un strep-tease.

Ella saca la lengua, que es la punta del iceberg.

OLAS

Tu corazón es una taza diminuta, y es la única taza que precisa dos bocas, y es la única boca que no se vuelca nunca. Enormes olas, locomotoras de agua se desploman cerca de tus labios de Grecia.

Pero esto es Isla Negra y enfundada que vas en un abrigo hecho para otro cuerpo, hecho para otro clima.

Pero siempre en tus ojos brillando una tacita. Entonces, hay un hombre encerrado en los papeles de la noche.

Sus vagabundos quieren levantar esa taza, como los deportistas a sus copas doradas.

AUTOPLAGIO

Latigazos de sombra desordenan tu cuerpo, en la fotografía donde te estoy pensando, y soy el extranjero que descubrió tu rostro y se animó a escribirlo, que era como besarlo.

GALERIA DE COSAS INUTILES

Todo lo que no es útero, es intemperie. (escuchado a un vecino de Bahía Blanca)

¿Cómo nace el poema? Piense en una palmera creciendo adentro de un enano. (escuchado a un espectador)

No es el perro el que huele primero el miedo del hombre. Es la mujer. (escuchado a un parroquiano del bar Parafato)

Construimos un refugio antiáereo y la bomba estaba dentro nuestro. (escuchado de un rock and roll)

PORDIOSERA

No es la musa cantora ni el pájaro chillón, ni el muñeco parlante ni la dama que dicta. Es una sordomuda, que te muestra la lengua por sólo una moneda.

La lengua está vacía. La moneda tiene que ser de oro.

UNIVERSO

El poeta, como el cazador pobre, a lo que salga. Baldomero Fernández Moreno

El domador que mete su cabeza dentro de la boca del león, ¿Qué busca? ¿La lástima del público? ¿Que tenga lástima el león? ¿Busca su propia lástima?

El poeta que arroja su anzuelo en la garganta de la sordomuda, ¿Qué busca? ¿La lástima del público?

¿Que tenga lástima la sordomuda? ¿Busca su propia lástima?

Y el público, ¿está loco? ¿por qué aplaude?

El escritor en busca de una lengua

Fabio Morábito nació en 1955 en Alejandría (Egipto); sus padres, sin embargo, eran italianos. Desde 1969 reside en México, donde adoptó el español como lengua de su poesía (*Lotes baldíos*, 1984, y *De lunes todo el año*, 1992), de sus ensayos (*El viaje y la enfermedad*, 1984) y de su prosa narrativa y poética. Este ensayo sobre la significación de escribir en un idioma aprendido es inédito y fue leído por su autor en la Fundación Banco Patricios de Buenos Aires, en 1991.

por Fabio Morábito

Me han preguntado muchas veces qué significa para mí escribir en una lengua, el español, que no es mi idioma materno y que aprendí relativamente tarde, a los quince años. He contestado siempre algo distinto y también ahora, que no me lo pregunta nadie sino yo mismo, diré algo que nunca he dicho: inseguridad por un lado y alivio por el otro.

La inseguridad se explica fácilmente. La afirmación de que uno no deja jamás de aprender su lengua, aunque es válido para todos, es particularmente verdadera para los no naturales de un idioma determinado, que han tenido que aprenderlo conscientemente, a base de esfuerzos, errores, extrañamiento e incidentes que son difíciles de olvidar, aunque el aprendizaje haya ocurrido en la juventud. Quiero decir que sólo los extranjeros aprenden un idioma, ya que la lengua materna se inhala o se absorbe junto con el alimento y los gestos de los padres. Aun después, conforme el hablante nativo enriquece y corrige su idioma, lo hace aparentemente sin esfuerzo, como si el idioma lo hiciera por él, arrastrándolo por su corriente que todo lo pule y lo modifica. También el hablante extranjero se ve arrastrado por esa corriente, pero no en el centro del río sino en las orillas, sin el ímpetu del que disfrutan los otros, quienes no están nunca equivocados como él lo está ni manifiestan jamás ninguna de sus torpezas lingüísticas, aunque muchos de ellos hablen peor, es decir con menos corrección.

Aprender un idioma implica un don de imitación que es innato en el niño y que se atrofia rápidamente con el peso de los años. Para el adulto y aun para el adolescente supone un esfuerzo que a veces conlleva una dosis de vergüenza; quien imita se desnuda; al querer asimilar unos rasgos ajenos, deja ver como nunca los propios. El adulto que imita demasiado flagrantemente a otro hombre o una conducta específica, nos causa pena; muestra una blandura que es propia de un niño y

también un oportunismo y una avidez que nos parecen despreciables, porque intuitivos que toda imitación es un atajo, que el verdadero conoci-

que eso: una contraseña y un vínculo que nos constituyen como unos hombres concretos e inconfundibles. Algo en nosotros se subleva frente al torpe manejo de nuestra lengua, ya que por este manejo capotamos dolorosamente que nuestra lengua no es mágica sino que en efecto representa una herramienta para usarse, un instrumento que puede resistir más o menos bien, como se espera de un buen instrumento, las abolladuras producidas por un mal uso.

Porque los hablantes nativos no manejan su idioma, podría decirse que apenas lo

transpira cuando habla y que necesita como el aire para seguir sintiendo su lengua como suya. Aun en sus exploraciones más audaces, en sus combinaciones más atrevidas, el escritor realiza una labor de conservación, de recapitulación, de ensanchamiento de los recursos existentes. La reinvencción del lenguaje que todo escritor lleva a cabo es una labor de desentumecimiento, de reactivación de ciertos músculos que él es el encargado de poner a prueba y templar a través del uso artístico, que representa la verdadera prueba de resistencia

de las palabras. El espíritu artístico es por naturaleza conservador, pero por procedimiento hipotético; el artista es el jugador y el utópico de la tribu; fraguando los valores de ésta en el fuego de la ficción y de la poesía, les otorga una consistencia verídica, no incesuosa, no limitada al recinto doméstico, sino capaz de ser entendida y apreciada por los extranjeros. A través de sus obras artísticas, el grupo confirma la salud de su ser, su capacidad de comunicarse con los otros, de reclamar para sí la definición de hombres. Por eso en las expresiones del artista hay siempre algo de irreconocible para los propios nativos, un pliegue sordo, una consideración refractaria, casi hostil, que desfigura el lenguaje rutinario y muestra la voluntad de sacrificar una comprensión plena y automática en el interior del grupo para poder entenderse con los de afuera. Porque el artista se emparenta no sólo con el extranjero a secas sino con ese extranjero peculiar que es, en cada familia, el hijo. Así como el nacimiento de un hijo nos afianza en un lugar al tiempo que nos revela sus penurias (es cuando defendemos algo que se agudiza nuestro sentido de la escasez), el artista, con sus ficciones, nos otorga el verdadero horizonte de nuestros valores, su alcance más hipotético, y así nos separa de ellos, porque por primera vez nos

los vuelve entrañables. En efecto el hijo, frente al padre, es el memorioso, el verdadero basamento, el que rezuma antigüedad. La antigüedad de la juventud tiene un nombre, se llama utopía, y es el anhelo de una vuelta a los orígenes, cuando el significado de cada cosa era transparente y no dependencia de las astucias y los vaivenes del lenguaje. La abundancia de jergas juveniles denota el recelo del hijo frente al lenguaje heredado y su deseo de sustituirlo por otro más íntimo, más auténtico. El hijo es el portador de lo natural, por eso es más antiguo que el padre. Más radical que él, más cercano a los fundamentos, es por lo tanto más remoto, remoto como el extranjero. Uno y otro hablan un lenguaje que no se ha endurecido en las formas y rituales corrientes. Usan esas formas y rituales con ingeniería y torpeza. Esta torpeza puede ser una forma de clarividencia. De ahí que profeta suele ser el hijo y no el padre. La torpeza del hijo es condición de su sabiduría. Y del extranjero, quizá como una contraparte del recelo y la desconfianza que provoca, se espera siempre eso: sabiduría, profecía, como si su desconocimiento de las formas y la falta de destreza en su uso lo mantuviera próximo a un sustrato y a unas intuiciones más fundamentales. Se espera de él más arrojo, menos remordimiento, más ligereza, ya que una creencia tácita quiere que el extranjero, por carecer de arraigo, sea intrínsecamente más rápido que los demás, un ser cercano a la disolución y, por ello, expedito y sin trabas. Quien encarna mejor que nadie este mito es Don Juan, que es el eterno extranjero porque es el eterno conquistador. Por eso dije al comienzo que escribo como extranjero, en un idioma que no es el propio, implica además de inseguridad cierto alivio. Es el alivio del desprendimiento. El idioma materno no se encuentra lastrado por la voz, las órdenes y las dudas de nuestros padres, no arrastra antiguas deudas, no denota nuestros acentos más íntimos. El acento extranjero es un magnífico escudo para encubrir acentos más comprometedores. Pero esta aparente salud es también una orfandad. ¿Quién más huérfano que Don Juan, quién más solo que él y quién más apátrida? Don Juan es mucho más que un pícaro vividor; el hecho de que no se acuesta dos veces con la misma mujer, porque quiere acostarse con todas, convierte sus andanzas en una búsqueda metafísica; intuye que sólo así, acostándose con todo el género femenino, su allocada carrera amatoria tendrá un significado; (sigue en página 32)

FOTOGRAFIA DE "NOSEFERATU, EL VAMPIRO DE MURNAU, 1922."



"En Drácula hay algo semejante al escritor que tiene que valerse de otro idioma."

miento no es imitativo sino, por decirlo así, germinativo, es decir introspectivo y no gestual. El imitador supone que cualquier ser puede compendiarse y abarcarse en su figura y que por lo tanto es posible conocerlo todo por pura comparación, por pura traducción. Precisamente el vago rechazo que probamos al oír nuestro idioma estropeado por un acento foráneo es el rechazo a la traducción que se adivina detrás de la pronunciación imperfecta, traducción que implica reducir las palabras de nuestro idioma a una función exclusivamente comunicativa, a un uso puramente instrumental, siendo que para nosotros, que las absorbimos como una materia insustituible junto con la leche de nuestra madre, representan mucho más

tocan. Quiero decir que no están particularmente interesados en que se vuelva más eficaz y correcto. Son como los habitantes de una vieja casa que consideran poco conveniente hacer los resanes necesarios y prefieren amoldar su vida a sus innumerables defectos e incomodidades, dejándose en cierto modo construir por lo que ellos construyeron. En el uso de la lengua predomina como nunca el sentimiento tribal del menor esfuerzo y de la convivencia sin brusquedades, lo que hace recelar de todo aquel que comete demasiados errores como de aquel que pone excesivo cuidado en no cometerlos. El escritor es en cierto modo el mayor centinela y el mayor abastecedor de esta "normalidad discursiva" que el nativo

ble para los propios nativos, una consideración refractaria, casi hostil, que desfigura el lenguaje rutinario y muestra la voluntad de sacrificar una comprensión plena y automática en el interior del grupo para poder entenderse con los de afuera. Porque el artista se emparenta no sólo con el extranjero a secas sino con ese extranjero peculiar que es, en cada familia, el hijo. Así como el nacimiento de un hijo nos afianza en un lugar al tiempo que nos revela sus penurias (es cuando defendemos algo que se agudiza nuestro sentido de la escasez), el artista, con sus ficciones, nos otorga el verdadero horizonte de nuestros valores, su alcance más hipotético, y así nos separa de ellos, porque por primera vez nos

Poesía de
**DARIO
CANTON**

LA SAGA DEL
PERONISMO
Ed. Ancora (1964) \$ 8

POAMORIO
Ed. del Mediodía
(1969) \$ 15

POAMORIO
Ed. bilingüe inglés-cast.
Edit. Saru (1984) \$ 15

LA MESA
Siglo XXI (1972) \$ 15

ABECEDARIO
MEDICO CANTON
Archivo Gráfico Editorial
(1977) \$ 30

COLECCION
"ASEMAL"
(completa)
mayo 1975/abril 1979
Ed. Archibrazo \$ 3.000

únicamente en Librería

"CLASICA Y
MODERNA"

Av. Callao 892, Cap.
Fed.
tel. 812-8707

ediciones
bajo la
luna nueva

Rosario - Buenos Aires

"Apuntamientos en el ashram y
otros poemas - 1944-1959"
de Hugo Padeletti

"El affair Skeffington" de María
Moreno

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

"Seda terrestre" de Lelé Santilli

"El Jardín" de Diana Bellessi

"Giacomo"
El texto secreto de Joyce
(bilingüe)

Prólogo y versión anotada:
Liliana Heer -
J. C. Martini Real

"Kadish"
de Graciela Safranchick

"Nimia" de Claudia Schwartz

"Citas" de Concepción Bertone

"Diario de la hepatitis"
"Madre e hijo"
de César Aira

En preparación:
"La banda oscura de Alejandro"
de Arturo Carrera
"Cudat Gótica"
de María Negroni

Tel.: 362-1720 /
(041) 218323
Distribuye Catálogos:
Independencia 1860
Cap. Fed.
Tel.: 381-5878

(viene de pág. 31)

vuelta de todas las mujeres, podrá enfrentarse por fin a una mujer concreta, podrá tener una patria propia. Es como si el escritor que escribe en otro idioma quisiera, para hacerlo definitivamente suyo, conocer y usar todas sus palabras. La conquista de un estilo puede ser el sustituto de esta necesidad abarcadora. Puesto que el estilo, como una red envolvente, somete el discurso a un clima de palabras, giros y cadencias específicos, dejando fuera otras palabras, otros giros y cadencias, produce la impresión de un todo sin fisuras. Cada estilo es una burbuja en la que se refleja el idioma y un sustituto de la imposible hazaña de usarlo en su totalidad. No habría necesidad de estilo si pudiéramos sacar provecho indiscriminadamente de todas las palabras y los giros de la lengua; los dioses no tienen estilo porque no tienen lagunas, porque lo recuerdan todo; el estilo es producto de nuestra torpeza, de las repeticiones y aproximaciones nebulosas a las que nos obliga nuestra torpeza, y en este sentido nadie tiene tanto "estilo" como un extranjero, con sus deficiencias verbales a la vista. Y precisamente por esta propiedad del estilo de convertir las insuficiencias en resorte de una comunicación más intensa, por esta cualidad suya de magnificar la pobreza expresiva que todos padecemos en mayor o menor medida, aquel que proviene de otra lengua se encuentra paradójicamente más apto para una conquista estilística, para la aprehensión de una expresividad original, porque su extrañamiento de la lengua, sin cierta dosis del cual el estilo no existe, es algo conatural en él. Con esto, más que decir que los escritores que escriben en un idioma suelen ser grandes estilistas, quiero subrayar que su dependencia de la escritura, la subordinación a ella de sus otros valores, es a menudo (piénsese en Kafka, que en palabras de George Steiner "estaba dentro de la lengua alemana como un viajero en un hotel"), más radical y patética que en los otros, porque es en la expresión escrita donde se encuentran realmente en su casa, en la casa de su propio estilo, con el cual han estilado su rostro.

Aprendí a hablar y escribir en español en México, donde el estilo tiene en la vida social un sitio preponderante. Tanto la refinada cortesía mexicana como la notoria coquetería del mexicano con la muerte son al fin y al cabo un complicado ejercicio estilístico. Ese lugar común según el cual el mexicano no sabe vivir, pero sabe morir, verdadero o no, describe a un ser que cree en la ponderación del gesto y sabe que un momento de supremo decoro rescata mil torpezas y errores. Cuando habla o escribe, el mexicano se engalana con el lenguaje y

no le gusta dar pasos atrás para remendar esas descosaduras que todos cometemos al comunicarnos, así que prefiere sopesar las palabras, a costa de pecar de acartonado. Siente que su integridad personal depende en gran medida de su integridad lingüística, por eso tiende a menudo a la solemnidad y a la estatuaria, ocultándose detrás de las palabras que usa. Esta complicada relación con el lenguaje se debe quizá a que en México se habla un idioma que se impuso a la fuerza y que no pudo borrar el vasto entramado de las lenguas indígenas, las lenguas atávicas. Es posible que esto me ayudara, como hablante de otro idioma, a asimilar más fácilmente el español de México, que es también un idioma aprendido, sin contar que en mi caso influye el hecho de que soy un italiano nacido en Egipto, algo que siempre me hizo experimentar mi italianidad como raquítica y dudosa. Todo esto debe de haber facilitado las cosas para que poco a poco aceptara el español como mi primera lengua, hasta sentirme capaz de escribir en ella, aunque no de inmediato sino después de una época dedicada intensamente a la traducción de algunos poetas italianos modernos (Ungaretti, Saba, Pavese, Montale), como si sintiera la necesidad de pagar algún tributo antes de asumir mi segundo idioma como aquel en el que habría de expresarme. Conforme traducía la poesía de mi lengua al nuevo idioma que me rodeaba, recuperaba mi lengua de un modo más maduro y consciente y al mismo tiempo me despedía de ella. Traducir poesía fue una forma de "empezar a poner orden en mis asuntos", para repetir un verso de Eliot, ya que la poesía como en ningún otro lugar se compendia la imagen de un idioma y del mundo de ese idioma. Quien se despidió de un mundo, se despediría por último de su poesía, porque la poesía es el postrer saludo que puede lanzar una cultura a quien la abandona, su mensaje más audible a la mayor distancia. Y tal vez la poesía surgió así, como un arte del saludo y de la despedida. Aquel que pese a la distancia sigue oyendo las voces de la tierra que dejó, es porque ha afinado su oído como lo afinó el poeta, que es aquel que condensa el lenguaje y lo desfigura parcialmente para que alcance su mayor longitud de onda.

Pese a todo lo que me ayudó la traducción para cortar el cordón umbilical con mi idioma materno, no he salido, ni creo que nunca saldré, de la franja dudosa a la que me ha relegado mi bilingüismo. En ella se reúnen y dialogan dos idiomas mermados: el materno, por hallarse en continuo proceso de erosión, y el adquirido, porque no logrará jamás hacer desaparecer el fantasma del otro. El resultado es la sensación de vivir lin-

güísticamente en un estado precario. Mi segundo idioma ha usurpado demasiado terreno para representar a estas alturas una mera adquisición intelectual; cada error o tropiezo en mi lengua materna los atribuyo a esta usurpación, y cada conquista en este nuevo idioma la atribuyo secretamente a una merma en mi idioma original. Por eso no puedo imaginarme escribiendo en los dos; me parece inconcebible crecer simultáneamente en ambas direcciones. Ya bastante trabajo me cuesta aceptar mi afición a dos géneros parcialmente antagónicos como son el cuento y la poesía como para, por añadidura, concebirme capaz de cultivar cada uno con una herramienta doble. Nadie puede albergar en sí tantas personas distintas. Porque se trata, por supuesto, de transformarse cada vez, de que la herramienta utilizada lo convierta a uno en alguien diferente. Se trata, al menos en la creación artística genuina, de olvidar la traducción e invocar la metamorfosis, o lo que es lo mismo, hacer lo que se hace desde un lugar, no desde un saber. Por eso el bilingüismo, que es un saber, no garantiza ninguna ventaja artística, y el escritor bilingüe, en el momento de escribir en un idioma determinado, es bilingüe sólo por accidente, no por inspiración, porque dentro de ésta sólo se puede ser dueño de un idioma. Yo diría incluso que la inspiración es precisamente esto: el estado más profundo de monolingüismo, ese momento en que la lengua, envuelta y protegida por una especie de sordera frente a todas las otras, habla sin recatos y sin escrúpulos, como si fuera la única existente, el único idioma concebible.

Esto me recuerda, para concluir, un pasaje de *Drácula*, la famosa novela de Bram Stoker. En el castillo transilvánico del vampiro, el joven Harker, que ha venido expresamente de Inglaterra, se halla virtualmente prisionero. Drácula no quiere que se vaya porque antes de partir hacia Inglaterra desea dominar perfectamente el inglés, y para ello necesita la compañía del joven. Por más que Harker le hace notar que su dominio del inglés es impecable, Drácula no se da por satisfecho; quiere familiarizarse con los matices más íntimos no sólo del idioma sino de las costumbres y de la mentalidad inglesas. Le dice a Harker que en Londres quiere "pasar como cualquier nativo", y lo que está diciendo con esto es que no le interesa la traducción, que de seguro desprecia, sino la identificación, la conversión. A su juicio, sólo es posible hablar otro idioma convirtiéndose en otro individuo. Pasar de una lengua a otra exige la mutación del ser. ¿Hay más desprecio de la traducción, que en esta breve premisa? El vampiro quiere aprender in-

gés por inspiración, no por diligente aprendizaje, y esto porque la inspiración es su método preferido. Chupar la sangre de sus víctimas, ¿qué es sino un movimiento de inhalación profunda, de identificación absoluta, de inspiración total? ¿Y qué más puede hacer un muerto viviente como él para argumentar de vida sino recurrir a los argumentos más profundos, que son los de la sangre? Drácula pertenece por mitad de su ser a los muertos y esto lo vuelve el extranjero por excelencia. Hay algo en él que lo asemeja al escritor que se ve obligado a valerse de otro idioma. Los dos han optado por la conversión, desechando la traducción. Por eso Drácula acaba por chupar la sangre de Harker, para absorber su estilo, que es lo único que le falta a su inglés impecable. El escritor que se expresa en un idioma que no es el suyo es en cierto modo un muerto viviente; adoptar otra lengua significa otorgarse una vida suplementaria, renacer en el seno de una nueva expresividad, pero también enterrar definitivamente otras palabras y otras cadencias. Creo que por ello el escritor que escribe en otra lengua tiene una aguda conciencia del poder de la escritura de inventar, alterar y desfigurar el pasado. Un poema que logre plasmar un determinado episodio o situación de nuestra vida, en cierto modo la clausura; de ahí en adelante, cada vez que con el pensamiento queramos recuperarlos, el poema que escribimos nos saldrá al paso con sus palabras concretas, impidiéndonos movernos con el desenfado de antes. Pero si estas palabras fueron escritas en un idioma extranjero, la clausura tendrá un peso mayor, como una especie de sentencia inapelable. El vampiro, cuando chupa la sangre humana, recupera fugazmente el dibujo de la propia circulación sanguínea, es decir la visión de sí mismo, pero a través de la sangre de otro, como si se mirara a través de otros ojos. El escritor que escribe en otro idioma se encuentra frente a su pasado en un extrañamiento parecido, porque lo recupera con palabras y cadencias nuevas, desfigurándolo fatalmente y probablemente inventándolo. De hecho, el extrañamiento constituye el parecido más profundo entre estas dos creaturas; en cierto modo, el escritor que escribe en otra lengua escribe de noche, porque llegó tarde a las palabras que usa. Y tal como el vampiro, a causa de su vida nocturna, se ve impelido a conocer las cosas por contacto directo y en profundidad, es decir por el conocimiento de su sangre, sin poder conformarse con la serena contemplación de las apariciones, el escritor transnarrado se ve impelido a responsabilizarse en exceso de las palabras que emplea, con el perpetuo temor de extraviar su ligereza y su genio recóndito. ■

Ciudad de México,
septiembre de 1991

BORGES DE NUEVO AL ATAQUE

Jorge Luis Borges, *El tamaño de mi esperanza*, 2ª edición, Seix Barral, Bs. As., 1993, 137 páginas.

Tal vez no haya sido tan tardío como se cree el desprecio que Borges manifestó en su vejez hacia Oliverio Girondo ("un individuo que no desdénaba el escándalo, la publicidad", "como escritor nunca contó mucho"). Esta reedición de *El tamaño de mi esperanza* —cuya anterior edición, la primera y única hasta ahora, es de 1926— permite leer con atención el comentario a *Calcomanías* originalmente publicado en la revista *Martin Fierro*: desde la primera línea, la virtud con la que aparece caracterizado Girondo es la "eficiencia", que ya entonces distaba de ser un mérito atendible en el sistema de valores que proponía Borges, quien después ensaya una comparación entre su propia poesía y la de Girondo para, en un arto gesto de modestia, declarar que se siente "provinciano" ante alguien "tan hábil, tan apto para desgajarse de un tranvía en plena largada y para renacer sano y salvo entre una amenaza de klaxon y un apartarse de transeúntes": no lo considera un poeta sino una especie de acróbata, hábil para los ejercicios vistosos y sorprendentes, y téngase en cuenta que "sorprender" nunca fue para Borges mucho más que una acción tramposa.

Un poco más adelante, al observar similitud entre ciertos efectos que logra Girondo y algunos procedimientos de los dibujos animados, Borges anula para siempre la posibilidad de releer con placer imágenes como "El cantoar tartamudea una copla que lo desinfla nueve kilos", pero donde el desdén alcanza mayor sutileza es en el siguiente fragmento: "Girondo es un violento. Mira largamente las cosas y de golpe les tira un manotón. Luego las estruja, las guarda. No hay aventura en ello, pues el golpe nunca se frustra. A lo largo de las cincuenta páginas de su libro, he atestado la inevitabilidad implacable de su afanosa puntería". ¿Habrá algo más humillante para un vanguardista que decir que en sus intentos "no hay aventura" sino meramente el producto de un cálculo astuto?

Es comprensible que Borges, hace alrededor de medio siglo, haya desterrado de su obra *El tamaño de mi esperanza*. A su cada vez más arraigado apego a la relativización, la duda, la modestia y el escepticismo debía estarle esa presencia veinteañera de un Borges peleador y desafiante, decidido a abrirse a fuerza de audacia y desearo un lugar que sabía bien que merecía. Abocado al culto de la palabra justa, el Borges maduro no podía si-

no renegar de aquella escritura ostentosa, llena de criolismos, insólitas maneras de adjetivar y castellanizaciones de nombres extranjeros, del mismo modo en que muchas de las personas, las obras y las causas que defendía en 1926 (Carriego, Rosas, la búsqueda de "lo elemental, lo genésico" de la argentinidad) veinte años más tarde le iban a parecer menos defendibles o directamente repudiables. Así y todo, ni la cariñosa disculpa en el prólogo a *El hacedor* ni todas las posteriores alabanzas a Leopoldo Lugones mellan la precisa contundencia del mazazo que en *El tamaño...* le asesta al *Romancero*: "¿Qué es eso de perfección? Un redondeo es forma perfecta y al ratito de mirarlo, ya nos aburre. (...) El pecado de este libro está en el no ser: en el ser casi libro en blanco, moleestamente espolvoreado de lirios, moños, sedas, rosas y fuentes y otras consecuencias vistosas de la jardinería y la sastrería. De los talleres de corte y confección, mejor dicho". La inteligencia, el humor y una excepcional agudeza para detectar dónde está el problema y plantearlo de la manera más exacta son constantes a lo largo de este libro, irremplazable por eso y por varias cosas más.

Al margen de las discusiones sobre si sería o no una deslealtad publicar lo que el autor, con razón o sin ella, quiso que fuera olvidado, acierta María Kodama cuando dice, en la "inscripción" previa, "creo que los lectores se alegrarán de que la obra exista". El lector que firma esta reseña, al menos, se alegra mucho de haber podido, por ejemplo, leer el trabajo sobre la adjetivación —para, entre otras cosas, distinguir entre el adjetivo usado como "un enriquecimiento, una variación" o como "un descanso, una especie de énfasis" (es decir, a la manera moderna o a la de los antiguos)— o las reflexiones sobre el lenguaje poético y sobre las relaciones entre el lenguaje poético y la percepción entendidas como incansable e irrenunciable empresa utópica. O, en "Profesión de fe literaria", disfrutar de cómo Borges explica por qué "todo es poético en cuanto nos confiesa un destino, en tanto nos da una vialumbre de él" y desarrolla la idea de que "cualquier metáfora, por maravilladora que sea, es una experiencia posible y la dificultad no está en su invención (cosa llanísima, pues basta ser barajador de palabras prestigiosas para obtenerla), sino en causalizarla de manera que logre alucinar al que lee".

Como la mayoría de los libros de ensayo que publicaría después (y como el grueso de lo que podría llamarse el cuerpo real de la crítica literaria argentina publicada en libros), *El tamaño de mi esperanza* es, en realidad, una compilación de artículos aparecidos en revistas. Varios, incluido el que le da el título, desarrollan una obsesión del Borges joven: lo

criollo, las ganas de encontrarse con una metafísica o una mitología nativas hasta el grado de conferir la categoría de dioses al arrabal y a la pampa. Hay, además, un trabajo sobre las posibilidades aún no explotadas del idioma, un bellissimo ensayo sobre los ángeles, otro, muy gracioso, sobre las coplas criollas y andaluzas y un prescindible apunte sobre los árboles en la literatura uruguaya, entre otros materiales, de los cuales aquí se consideran sólo los dedicados a la poesía.

Este debe ser, seguramente, el libro en que Borges más y más detentadamente escribió sobre poesía, y vale la pena leer y releer textos como "Palabrería para versos", "La Aventura y el Orden", "Ejercicio de análisis" (de dos versos de Cervantes), "Milton y su condenación de la rima", "Examen de un soneto de Góngora" o los comentarios a libros de Lugones, Girondo, Fernán Silva Valdés, Oscar Wilde y Estanislao del Campo. Ante todo, por el modo en que Borges se toma en serio la poesía, a partir de cierta impresionante aptitud para discernir y explicar, evitando enredarse en la confusión o usarla intencionadamente.

Creo que todavía hay mucho que aprender de la ética que Borges ya en 1926 pone en juego en su repulsa a medrar con la confusión, el modismo, que soslaya fatigosos pesares mentales, que su desdén por la ostentación de la imponentura, de la constancia, que se aparta —hasta a veces caer en la crueldad y la injusticia— de todo pensamiento satisfecho consigo mismo. Lo que siempre practicó Borges fue un arte de descolocarse, de jugar el rol del chico de *El traje del emperador*, pero no a través de la inocencia sino de la lucidez y la decisión de no formar parte de los juegos establecidos o los pactos de conveniencia mutua, salvo —ya en su vejez— en algunos casos de cortesía, algunos caprichos seniles y enconos de los que no tenía por qué estar exento.

leyendo sus reflexiones tempranas, irrumpe la sensación de que ya entonces Borges había cerrado más de una discusión que si de ahí en adelante persistió es porque no fue leído o no se lo quiso entender. Importa advertir, en todo caso, con qué rapidez, claridad y limpieza desata malentendidos o tácitamente desactiva ciertos chantajes teóricos o parateóricos que, todavía hoy, establecen cotos de autoridad para tratar sobre poesía (ese match "poetas vs. críticos"). "Ni vos ni yo ni Jorge Federico Guillermo Hegel sabemos definir qué es la poesía", anuncia, lo que no lo lleva a sentirse desautorizado para escribir sobre ella, porque "soy diestro en descubrirla en cualquier lugar: en la conversación, en la letra de un tango, en libros de metafísica, en dichos y hasta en algunos versos. Creo en la entendibilidad final de todas las cosas y en la de la poesía por consiguiente. No me basta con suppo-

nerla, con palparla; quiero intelecirla también. Si quieres ayudarme, tal vez adelantaremos algún trecho de ese camino".

De recorrer ese camino se trata. De entender que la poesía es pensable y analizable, aun cuando también es —Borges siempre lo sostuvo— inexplicable e intransmisible. Borges se niega, sencillamente, a ver ahí una contradicción: ni la sensibilidad se opone a la inteligencia ni el razonamiento al conocimiento intuitivo y la experiencia. Respetar el misterio de la poesía no implica renunciar al pensamiento crítico y ejercer este último no tiene por qué destruir lo poético con explicaciones redundantes, diseciones insulsas ni reduccionismos. Una de las posibilidades jubilosas que permite este libro es la de asistir al ejercicio paralelo y complementario de la pasión lectora, la pasión escritora y la pasión crítica, que en el caso de Borges son casi, como en la Trinidad cristiana, una sola cosa.

Daniel Freidemberg

TALCO PARA DEMACRARSE

Peter Ackroyd, *T. S. Eliot*, traducción de Tedi López Mills, Fondo de Cultura Económica, México, 1992, 377 páginas.

Peter Ackroyd —poeta, novelista destacado de la actual promoción de narradores británicos, ensayista y biógrafo— ha demostrado una vez más hasta qué punto los sajones son insuperables cuando se ponen a escribir biografías. Su *T. S. Eliot* (publicado en inglés en 1984) es, en todo sentido, un libro fascinante. En primer término, el estilo de Ackroyd es elegante y muy ameno. El tono es todo lo objetivo que se pueda desear en este tipo de libro, sin que por ello se desdén alguna nota de humor, lo que vuelve la lectura francamente apasionante.

A diferencia de muchas de las biografías *made in Argentina* publicadas por la editorial Planeta, el volumen de Ackroyd se apoya en todo momento en fuentes documentales generalmente irrefutables (correspondencias, memorias, reseñas en revistas y periódicos, ensayos de y sobre Eliot; testimonios de amigos y enemigos, etc.), dedicando un espacio mínimo a la interpretación. Así es como el lector obtiene sus propias conclusiones de una serie de datos que poco tienen que ver con el biógrafo y mucho con el biografiado.

Ackroyd no pretende salvar a Eliot (tarea que, por otra parte, no le corresponde a nadie y mucho menos al biógrafo), sino apenas presentarlo en toda su dimensión: en lo alto y en lo bajo, en su grandeza y en sus mezquindades, en lo espiritual y en lo material. En el

proceso, claro, Eliot no siempre sale bien parado. Descartados su snobismo (manifestado, por ejemplo, en llenarse la cara de talco para parecer más demacrado o en los muchos detalles tilings vinculados a su industrial) y sus muchos traumas (que en ningún momento se sugieren, sino que, como en el caso de su relación con el sexo, se presentan con bastante crudeza), lo peor lo constituyen sin duda la simpatía ideológica de Eliot por el fascismo (representada en su adhesión a la nefasta figura del francés Maurras), su antisemitismo (luego maquiado a los efectos de la gloria) y sus muchas agachadas (de las cuales ni el propio Pound logró escapar). Así, el lector que, lleno de admiración hacia la poesía de Eliot, se acerque a estas páginas podrá recorrer el camino que media entre un hombre y su obra. En ese transcurso muchas oscuridades de la poesía lírica y dramática de Eliot se ven súbitamente iluminadas por detalles triviales de la vida del poeta. En otras palabras, lo difícil se hace un poco más fácil, algunos violentos cambios de opinión se llegan a entender, el poeta adquiere una dimensión más humana y se aleja de esa estúpida imagen, inventada por el Romanticismo, donde se presenta a los artistas como dioses descendidos entre los hombres.

Es claro que no se deben confundir los poemas que alguien escribe con su vida privada o con sus gestos públicos. Además —y retomando la imagen que hace un momento critiqué—, es cierto que Eliot trajo a la tierra algo del fuego divino. Pero también es cierto que usó todos los recursos a su alcance —lícitos e ilícitos— para hacer que alumbra una vez más lejos de lo que posiblemente habría brillado con sus propias fuerzas. Yo creo que vale la pena saberlo. Por eso pienso que el libro de Ackroyd es una excelente oportunidad.

Jorge Fonbrider

CON PALABRAS ANTIGUAS Y AJENAS

Concepción Bertone, *Citas*, Bajo la luna nueva, Rosario, 1993, 83 páginas.

Leer la borra del café, las liras/ de la grifa oscura del sueño, el diseño de la ansiedad, el desvelo (...) Leer/ los vados y los meandros del porvenir/ en lo tortuoso de los caminos usuales, / las desconocidas sendas/ de lo recorrido mil veces (...). Este poema, "Caravana personal", es el cuarto de la sección "Del no hacer", la que sigue a "El agua del miraje" y antecede a "Citas" y "Por el fuego". Es uno de los que más claramente definen, en

(sigue en pág. 34)

(viene de pág. 33)

te libro, un sujeto; y sirva como indicio de la sutileza de Bertone (Rosario, 1947) el hecho de que todos los verbos principales están en infinitivo, salvo el del verso final: "soy mis zonas dejadas en blanco". El yo de estos poemas está hecho de palabras antiguas y ajenas, del reflejo de una cara en los ojos de otros, o de esa parte de los otros que mira desde nuestros propios ojos, al precio de hacerse casi invisible, como en "A mi madre". Parece una consecuencia lógica el que, después de haber violado el de la identidad, se violen otros principios aristotélicos como el de la sucesión causal y el de no contradicción: por medio de un leve desacomodamiento de la percepción, los opuestos dejan de ser excluyentes y se delimita un "íntimo territorio" donde el mismo tiempo "deshace de los días/ lo que los días tienen de absoluto". En este territorio, lo que desaparece permanece, se pueden ver en lo negro del dolor y de la muerte los matices del gris, en fin, se descansa serenamente en un mundo de paradojas. Todo lo cual recuerda a Padeletti, un antecedente claro de esta poética: por el gusto de las citas y los vocablos raros o en desuso, por la atención a lo mínimo, por un verso que toma lo que le sirve de la retórica clásica (rimas internas, algunos endecasílabos perfectos, alteraciones, moderados hipérbatos) pero sobre todo por hacer de la paradoja el principal generador de felicidad poética. A lo mejor sería más ajustado hablar de *hoan*, no de paradoja; Barthes decía algo así como que el *hoan*, como así también el haiku, tienen la cualidad de detener la maquinaria interpretativa: algo parecido se siente al leer "un buen nudo (sin hilo, sin cuerda, sin sangre) o '¿quién desnuda/ a su cuerpo desnudo/ de su cuerpo?' o, más estrictamente, "no hay cima en la cima. Bajar/ será un ascenso...": un sobresalto que llama al intento, siempre frustrado, de descender.

Otro tema, como el de mucha poesía escrita por mujeres en los últimos años, es el de la mujer. Son varias las formas en que aparece: desde la recusación de una frase de D. H. Lawrence, hasta la descripción de una madre y el recurso a figuras mitológicas como Danae y Penélope; también, más sutilmente, en la insistencia y el evidente placer con que se menciona la costura, el tejido. Bertone parte del común origen etimológico de "tejer" y "texto" para afirmar una continuidad entre estas tareas "ancestrales" (vistas con mordacidad o melancolía por otras poetas) y la asunción de una escritura propia. Tejer y coser también pueden leerse como símbolos de otra aspiración, la de colmar las brechas entre el presente y el pasado, entre el sujeto y el mundo; lo que a su vez se relaciona con lo ya mencionado respecto a las ideas sobre el tiempo, las paradojas, la

identidad, etcétera. Y con lo no mencionado: el erotismo, por ejemplo, la realidad como deriva. Se me ocurre que son estos múltiples lazos los que hacen que el libro parezca entero, circular, y que ese círculo se amplíe en cada lectura; se podría escribir una reseña distinta haciendo hincapié, por ejemplo, en las imágenes, muy profundas y distribuidas a lo largo de todo el libro, que aluden al fuego, la piedra, las gemas, las islas. *Citas* no se limita a declamar el sentimiento ambiguo de lo real o una percepción despojada del hábito, sino que los instala en el lector, los convierte en acto.

Alejandro Rubio

LA JAULA SE HA VUELTO PAJARO

Alejandra Pizarnik, *Semblanza*. Introducción y compilación de Frank Graziano, Fondo de Cultura Económica, México, 1992, 330 páginas.

Echar mano de una hipótesis del tipo "qué habría pasado si tal o cual cosa no hubiera sucedido" tiene el riesgo de operar con una herramienta peligrosa que tanto puede promover el análisis de una cuestión como desencadenar una serie de tonterías. A riesgo de ese riesgo, surge una pregunta: ¿cómo se leería la obra de Alejandra Pizarnik si no se hubiera suicidado? Esta pregunta encuentra en parte su pertinencia en un artículo que escribiera en 1965 Enrique Pezzoni a propósito de la publicación de *Los trabajos y los días*. Allí, siete años antes del suicidio, ya alertaba Pezzoni contra la lectura "biográfica" de esa poesía y destacaba la particular construcción de la imagen en Pizarnik: "la imagen es creación de mundos que se sienten concretamente, objetivamente. Imposible hablar de cualquier trascendencia a un plano superior: lo revelado por la imagen es, sencillamente, lo que se nos permite ver. No hay, pues representación: sólo una nítida presentación". Estas precisiones apuntaban a delinear una poética y a centrar la cuestión en la relación de la palabra con el mundo, distanciándose de la confusión entre el "yo poético", construido en los textos, y el yo empírico.

Es decir, no se trata de "representar" un estado de ánimo ni una condición sino de encarar resueltamente la lucha entre las palabras y las cosas. Olvidadas, a lo mejor, esas lúcidas observaciones, se fue constituyendo una mitificación que endilgó a Pizarnik tópicos tan remanidos como La Mujer Suicida/Suicidada para dar pasto a tanta tinta derramada alrededor, siempre —alrededor— de la melancólica queja en torno a alrededor de una esencialidad: *mujer y poeta* contra el mundo cruel: "No esperemos, sin em-

bargo la condena neorromántica del mundo hostil al creador. Apenas una mirada desdenosa a la falacia del vivir corriente que la poesía disipa" dice Pezzoni contrariando por anticipado el estereotipo que fue forjándose aún en contra de las propias palabras de Pizarnik preguntando "¿qué significa traducirse en palabras?".

Al distinguir el compilador y prologuista de *Semblanza*, el crítico estadounidense Frank Graziano, entre "muerte literaria" y "muerte real", propone, aunque quizá limitadamente, una lectura desmitificadora. *Semblanza* podría pensarse entonces como la inducción a diseñar una figura autoral —que no es el registro de una vida, sino el de una letra—, asumiendo una visión crítica para enfrentar el juego de contradicciones que Graziano detecta. La presentación —y no re-presentación— que hace Pizarnik de un "yo" constituido en la letra y a partir de "las ceremonias del vivir" pone en juego la escisión presente en ambas instancias —el yo que enuncia/ el yo que vive— de la que el deslinde entre "Pizarnik autora"/"Pizarnik persona" de Graziano no daría cuenta porque aparecen como dos entidades autónomas, completas.

Otra de las oposiciones que postula Graziano, entre el escribir, y el hacer, también puede ser discutible, sobre todo porque se vincula fácilmente con la separación que plantea el prologuista en los textos que llama "de no ficción", cuya validez se encontraría en el cotejo con el referente, de los "de ficción" —entre los que estarían los de Pizarnik— que no necesitan pasar esa prueba. Con todo, no deja de ser importante que alguien intente despejar ciertos empastes, separando, en lo que su instrumental crítico le permite, vida y letra.

En pugna por una poética que no se haga retórica, formulando sucesivas preguntas que no tienden a instituir un pantón femenino, Pizarnik interroga en sus *Diarios* a Cortázar, a Rulfo, a Artaud, a Rimbaud, a Nerval, y desasida de cualquier otra consideración —género, por ejemplo— se enfrenta resueltamente con esas escrituras contrastándolas con la propia. Y así la muerte se salva de la muerte, no por los discursos fúnebres sino por su apego a la viva palabra. "La jaula se ha vuelto pájaro", echado a volar fuera de las construcciones impuestas. "Qué haré con el miedo", pregunta Pizarnik. Lo que los escritores hacen, lo que hizo, escribirlo, trasmutarlo en forma artística. "He aquí lo difícil: caminar por las calles / y señalar el cielo o la tierra."

La recopilación presenta un conjunto de poemas de todos los libros publicados de Pizarnik, inclusive el póstumo, a cargo de Olga Orozco y Ana Beccú, *Textos de sombra y últimos poemas*, junto con los *Diarios* escritos entre 1960-68, homenajes de Cortázar, Molina u Olga Orozco y el comentario de Octa-

vio Paz a *Arbol de Diana*, presentados por Graziano en su propuesta de "semblanza" como indicios que permitan delinear una poética mucho más que un anticuado "retrato" al estilo de Saint Beuve. Y si con todo hay una sostenida relación con lo biográfico, es posible, también, por esa prevención que el mismo Graziano señala, alejarse de la lectura "autobiográfica", la de quien busca verificar en un texto una hipótesis previa, que invariablemente se encuentra, según el funcionamiento de esa lógica. Por lo que, en definitiva, lo empobrecer y cierra, achacándole tal o cual mensaje, ligándolo fatalmente a una idea, o a una figura, traduciendo un imaginario de lectura sin el rigor y la pasión crítica que pondrían en cuestión los supuestos que operaron tanto para el autor como para el lector. Y *cocinando* —para usar la circulante palabra, síntoma de una militante voluntad banalizadora que ataca tanto a la literatura como al arte culinario— un guiso de campamento donde todo queda revuelto y sin amalgama: autor, sujeto lírico, poética, texto, vida, obra.

El texto de Octavio Paz induce, tal vez, sin quererlo, otra posibilidad: "colocado frente al sol, el árbol de Diana refleja sus rayos y los reúne en un foco central llamado poema, que produce un calor luminoso capaz de quemar, fundir y hasta volatilizar a los incrédulos. Se recomienda esta prueba a los críticos literarios de nuestra lengua". Paz lo dijo en abril de 1962, y no importa para interpretar esas palabras su tendencia a pontificar. Se recomienda esta prueba para encarar el juego entre vida, palabra, muerte y silencio, cuyas reglas, como bien dice Graziano, Pizarnik conocía. Para leer, por ejemplo: "El silencio, el silencio siempre, las monedas de oro del sueño". "Oh habla del silencio". Para acallar el cotoreo.

Susana Cella

LA COLECCION MAS AUSTRAL DEL MUNDO

Jorge Manrique, *Poemas completos*. / Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas y Declaraciones poéticas*. / Rubén Darío, *Antología*. Prólogo de Octavio Paz. / Antonio Machado, *Poemas Completos*. / Pablo Neruda, *Antología Poética*. Edición de Rafael Alberti. Colección Austral, Literatura Hispanoamericana, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1993.

La muy hispánica editorial Espasa Calpe reencontró, en los anaqueles de su historia, los *pocket books* de la Colección Austral y con un cambio más que cosmético presenta los clásicos de la lengua para, en todo caso, recordar su presencia. La "novedad"

supone situar la colección en otro lugar, que nunca será el mismo y no hubiera podido permanecer igual a sí mismo, porque el marco y el criterio de la exposición, como en las artes plásticas, modifica la lectura. Las antiguas solapas, siempre al borde de la ruptura y muchas veces sostenidas con cinta scotch, con una somera nota biográfica y un breve resumen de la obra, mudaron en prólogos o introducciones semejantes a las también antiguas ediciones de los Clásicos Castellanos de la misma empresa. Se trata, entonces, de conseguir una nueva circulación para autores instalados en la historia y sostener, con intención didáctica, la novedad de los clásicos. El marco será, entonces, más allá de la visible notoriedad de los nombres, una de las vías de acceso a la lectura y hacia esa dirección se dirige esta reseña que, en sentido estricto, empieza en el párrafo siguiente.

El volumen dedicado a las *Poemas completas* de Jorge Manrique, a cargo del catedrático español Miguel Ángel Pérez Priego, propone vincular la biografía con los tópicos latinos y los motivos macabros de la Edad Media para situar la obra. Las poetas están protegidas por notas etimológicas y referencias eruditas alrededor de antecedentes y distintas lecciones de los versos. Una bibliografía selecta señala los estudios que, hasta 1987, han sido dedicados a muy diferentes zonas de los textos de Manrique.

Para la obra de Gustavo A. Bécquer la introducción abreva en los datos biográficos y enfatiza siempre que puede las huellas de una breve vida desechada, llena de apremios económicos, como punto de partida para la gloria póstuma. La sección crítica no desdeña adjetivos ni alabanzas y, más allá de la crítica, se presentan enfoques para explicar la "actualidad" y el sentido poético de las *Rimas*. La introducción contiene, además, ilustraciones y cartas que operan como testimonio de la época y de algunos de los hechos que Bécquer vivió. Al final, con criterio de colegio secundario, se incluyen notas aclaratorias. La edición lleva las firmas de Francisco López Estrada y Ma. Teresa López García Verdoy.

Una de las razones editoriales buscadas es sostener la existencia de una clasificación que, en la entrada del siglo XX, empieza a mostrar sus desajustes. Literatura Hispanoamericana es la marca y el campo que, desde mediados del siglo XIX, suena como una imposición política de la lengua. A nadie se le ocurriría pensar en literatura angloamericana y sin embargo el prefijo *hispano* persiste con un acento colonial. La distancia se acrecienta con Rubén Darío y en el prólogo a la edición de Carmen Ruiz Barrioueno se ocupa Octavio Paz de seguir las huellas francesas en el poeta nicaragüense. O más precisamente: Octavio Paz sigue los signos

cosmopolitas en la lírica de Dario y su efecto sobre la literatura en lengua española. El Nobel mexicano toma la secuencia biográfica para atravesar la obra y los viajes de descubrimiento de Dario. Viajes sobre la faz de la tierra que más tarde se incorporan a los versos para ofrecer otros ritmos y traducciones inesperadas. Paz también encuentra lugar para sus teorías y ensaya algunas interpretaciones políticas tan cerca de Dario como de sí mismo en 1965. Y no resulta desmesurado pensar que proyecta su escritura para ocupar un espacio literario semejante o equivalente al del nicaragüense, también colaborador del diario *La Nación* de Buenos Aires. La *Antología* se define y cierra con un apéndice de notas sobre la génesis de varios de los poemas más representativos.

Las *Poesías completas* de Antonio Machado cuentan con una introducción donde Manuel Alvar trata de eludir, con algunas digresiones laterales, la simple admiración que el poeta provoca en su posición. (Hay un problema de posición, por otra parte, en considerar a Machado parte de la literatura hispanoamericana.)

Y el tono casi fraternal describe un modelo de introducción o de breve ensayo biográfico cruzado por ejes intercambiables. La vida y la obra van siempre de la mano y las razones de una consuelan a la otra para recorrer tanto las transformaciones de Machado como la *metamorfosis* de su obra. Queda además la posibilidad de diseñar una lectura con los primeros versos de cada poema. Un juego para lectores de índices con ánimo rayuela.

Rafael Alberti le habla a Neruda en el prólogo de una prolifera *Antología poética* de más de 500 páginas. Obedece, con brevedad, a la consigna del título: "Algunas imágenes de Pablo Neruda". Entre el elogio y el recuerdo, Alberti recorre su relación con el chileno con el tono de la amistad. El punto crucial pasa por la Guerra Civil Española y del otro lado de la moneda cuentan algunas anécdotas de Neruda como ecos del vino compartido. Alberti no dice mucho sobre la poesía de Neruda y no parece ser su objetivo decirlo. En todo caso la popularidad de Neruda, aunque un poco *old fashion*, ciegamente cubre lo que falta. Y, por qué no, la misma proposición puede aplicarse, más allá de las modas, a los otros nombres precedentes.

Pablo Bari

EL OLOR DEL CILANTRO

Charo Núñez, *Asuntos pendientes*, Libros de Tierra Firme, Colección Personae, Buenos Aires, 1993, 34 páginas.

Es el cilantro. A mí me basta que su olor / me lleve de

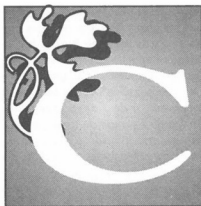
vuelta al mercado central / de San Camilo, cualquier mañana de sol / y ahí me deje, tras los pasos ligeros / de mi madre, alta y eterna (p. 30). Si es cierto que los libros tienen un centro donde se condensa el conjunto, una salida en que convergen todos los caminos explorados, *Asuntos pendientes* se revela en los versos citados, que muy claramente se dirigen hacia un desdibujado y a la vez luminoso espacio familiar.

La persistencia de ese núcleo puede rastrear, bajo modulaciones diferentes, en las tres secciones del libro. En los poemas de "Piedra sobre piedra" se manifiesta bajo el signo de la plenitud; y también, por definición negativa, como la experiencia anterior al aprendizaje que media ante la inserción en el "mundo". Los excelentes "Tres de Spoon River", en cambio, parecen obrar, desde la perspectiva distanciada que supone componer un personaje, sobre una materia más turbia (para el lector). "Conoció a mi madre poco tiempo / después de cumplir los 12", se dice, sin inquietud ni asombro, en "La hija" (p. 23). Y en "Aguas abajo", por último, sobreviene quizá la afirmación de un cuadro íntimo en un marco extraño. Sin embargo, las cosas no son aquí tan sencillas.

De otra manera, resultan tan sencillas como el texto de Italo Calvino que hace de epígrafe: un puente, explica Marco Polo a Kublai Kan, no se sostiene en esta o aquella piedra, sino en la línea del arco; pero sin piedras no hay arco. En forma más o menos análoga, los poemas que siguen parecen insinuar algo que escapa a la comprensión inmediata. Se formulan con claridad pero comportan simultáneamente una carga de hermetismo, que a veces atañe a lo esencial. En "Informe", por ejemplo, tiene lugar la descripción de un ambiente marino; luego, con el cierre, emerge la voz de quien observa para aclarar que lo anterior es incidental y para sentar la presencia de algo sustraído. Por otra parte, si bien la insistencia del tema familiar permite tender lazos entre los poemas, el contexto resulta discontinuo, quebrado por la irrupción de voces distintas, que además ocultan su origen y hasta su destino. Aquello que se busca, propio y conocido, permanece como replegado en sí mismo; pero no podría apuntarse a liquidar cuentas, como sugiere el título, dado que estos asuntos, igual que el efecto que provoca el cilantro, no son pasibles de ningún dominio.

Así, Charo Núñez exhibe una concepción muy particular de la claridad. Las palabras funcionan con transparencia, la expresión es reposada, pero todo transcurre sobre un fondo móvil, espejeante, y tal vez inapreciable.

Oswaldo Aguirre



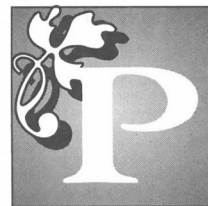
Concursos

• El Centro Médico de Mar del Plata llama a participar en la tercera edición de su concurso literario "Propuesta 94", que tiene carácter nacional y se realiza cada dos años. Los géneros son dos: poesía y cuento. Las obras deberán estar escritas en castellano y mecanografiadas a doble espacio en papel tamaño oficio. Deben presentarse tres ejemplares de la misma en carpetas separadas en cuyas portadas deberá constar título, género yseudónimo. Además, debe adjuntarse un sobre cerrado en cuyo exterior se repitan los datos de la portada de cada carpeta y

personalidades de reconocida trayectoria a nivel nacional, pero sus nombres se darán a conocer a la hora del dictamen, que será inapelable. La recepción cierra el 20 de abril y los resultados se sabrán sesenta días después. (Para más datos, tel. (023) 43014/021.)

• Ediciones de La Piedra Movediza convoca al "Tercer Concurso Nacional de Poesía". Las obras deberán enviarse por triplicado en papel tamaño oficio mecanografiadas (o hechas por computadora) a doble espacio. Los tres juegos deberán presentarse por separado, llevando cada uno en su portada el título de la obra y el pseudónimo. Además deberá adjuntarse un sobre cerrado en cuya parte externa figure título y pseudónimo y en cuyo interior se revele el nombre y apellido verdaderos del autor, domicilio, D.N.I., un teléfono, firma autógrafa bajo una leyenda que diga: "Me doy por enterado de las bases del Tercer Concurso Nacional de Poesía y por aceptadas todas las condiciones que él impone". Las obras (poema o grupo de poemas) no deben superar los 200 versos y deben ser inéditas. Con el objeto de cubrir costos operativos,

berán enviarse a: "Ediciones de la Piedra Movediza", Tercer Concurso Nacional de Poesía, Casilla de Correo 373 (7000) Tandil, Pcia. de Bs. As.



Poesía

• Adúriz, Javier. *Egloga brusca*, Editorial Biblos, Bs. As., 1993.

Cuarto libro de Javier Adúriz (Bs. As., 1948). Los anteriores son *Palabra sola* (1971), *En sombra de elegía* (1979) y *Solos de conciencia* (1985). Tanto en los términos del título como en el ámbito dispar de cada epígrafe (uno de Virgilio y otro del Indio Solari), ha de verse también las fuerzas opuestas que ejerciendo su tracción tensan estos versos. "Icaro ciego muere los rutilios" es un endecasilabo que casi encarna lo antedicho. Sonetos, prosas breves y versos libres yuxtaponen personajes de la mitología grecolatina a un mundo vagamente moderno, como "Baco inconsulto [que] sube en camiseta". (D.G.H.)

• Alonso, Rodolfo. *75 poemas de 35 años* (Antología 1952-1987), Ediciones de la Aguja, Bs. As., 1993.

Tal vez sea apresurado pretender definir, ahora, qué lugar ocupará en el futuro de la cultura argentina el nombre de Rodolfo Alonso: si el de poeta, autor de, entre otros libros, *Hablar claro, Jazmín del país*, si el del editor, si el del traductor de, por ejemplo, Pessoa, Pavese, Margarite Duras o Montale. Ediciones de la Aguja apuesta al primero, y publica esta antología, aparentemente preparada por su autor, que va desde *Salud o nada* hasta *Jazmín del país*, que incluye un prólogo del belga Fernand Verhesen, y una cronología. (M. P.)

"Boom": "Sobre el cielo gris de esta puta ciudad, detonamos con / un amor demente. / ¡Aunque tantas esquivas nos desgarren aún y la onda / expansiva nos arroje tan lejos como para que cada uno / no vuelva nunca a ver al otro, qué bueno fue. / ¡Qué bueno fue cada minuto bueno, cada buen rato, / cada maravilloso instante bien pagado, a justo precio."

• Artola, Raúl. *Aguas de socorro*, Ed. Ultimo Reino, Bs.As., 1993.

Nacido en 1947, el autor reside desde 1975 en Viñedo. Su primer libro, *Antes que nada*, apareció en 1987, pero tal vez vea en el segundo, *Aguas de socorro*, donde Artola, por decirlo así, se "destapa" y deja emerger una voz y una mirada reconocibles y consistentes. En general, son poemas breves cuya fuerza proviene, por un lado, del montaje entre versos (por ejemplo, del efecto de aparente sintético o de realidad no dicha que reverbera en ese intersticio), y por el otro de cierta contundencia en la emisión, producida particularmente por la precisión, la síntesis y el recorte, a partir de un léxico "sencillo" y en un tono calmo que, al evitar el subrayado o el énfasis, deja actuar a la inteligencia y la sensibilidad del lector. En general, se trabaja con

(sigue en pág. 36)

Paralengua 93

Los jueves 4 y 11 de noviembre, en Babilonia, se presentó el ciclo *Paralengua 93*. La otra Poesía, organizado por Roberto Cignoni, Ricardo Castro, Fabio Doctorovich y Carlos Estévez. Un volante en el mostrador del local advertía que, desde el 89, este grupo viene encareciendo la poesía "desde una perspectiva no convencional". Por lo que se vio en esas ^{dos noches} ^{de poesía} ^{este} es totalmente cierto: espectáculos denominados "diálogo poético", "poesía bufa", "objetales", "poemas tonales" (ejecuta ^{Andrés} ^{activamente} por Myrna Le Coeur, Ricardo Rojas Ayrala, ^{pedro} ^{haliardi}, Patricia Sibar), por nombrar sólo unos pocos, se ^{relacionan} con un ritmo abrumador, haciendo que la simple fatiga ^{se} ^{apreciar} cada actuación en profundidad. Destacaron Lili Lago, en danza, y una actriz del Trio Sbarra que fusionó textos de Pessoa y Girono con humor y calidad teatral. Destacaron también, en sentido opuesto, Ayrala con su histórica "poesía bufa" y Doctorovich, que envió desde New York una grabación en la que se parodiaba a un tal Perrón y se hacían chistes sobre manos cortadas y ladrones. Ingeniosísimo. Como broche, se distribuyó entre el público una recreación de la letra de la marcha ("Perrón, Perrón/ que grande so/ mi veneral/ chancro vale", cosas así); había que ponerse de pie y cantarla, mientras un pelado con cámara, cual Gerardo Vallejo invertido, inmortalizaba el momento. Escapando por la escalera, me topé con una criatura que me plantó un papel en el pecho y dijo en voz muy alto algo incomprensible. Daban ganas de tomarlo como un símbolo.

Alejandro Rubio

en cuyo interior se explicita el nombre real del autor, número de D.N.I., edad, profesión, dirección completa, teléfono y/o fax, breve síntesis curricular, firma y aclaración de firma al pie de la siguiente leyenda que se deberá transcribir: "Me doy por enterado de las bases del Concurso Nacional Propuesta 94 y doy por aceptadas todas las condiciones que dicha reglamentación impone". Se abonará una contribución cooperativa para solventar los honorarios del jurado y otros gastos de \$ 10, que deberá llegar por giro postal telegráfico o bancario a nombre de Centro Médico de Mar del Plata—Concurso "Propuesta 94"—San Luis 1978 7° "A" (7600) Mar del Plata. Las obras deberán ser inéditas y la extensión para el género poesía tendrá un mínimo de 50 versos y un máximo de 200, en tanto que para cuento tendrá un mínimo de 5 cartillas y un máximo de 15. Se editará un volumen que contenga todos los trabajos premiados; al 1° se le otorgará 200 ejemplares del mismo, al 2° 100, al 3° 50, a la 1ª mención 30 y 20 a la 2ª, además de plaquetas y diplomas de honor. El jurado está compuesto por

cada inscripto deberá adjuntar en el mismo sobre un giro postal de ENCOTel a la orden de Rodolfo B. Serra por la suma de \$12. Los premios serán los siguientes: 1° \$1.500, 2° \$1.000, 3° \$500 y 4° \$500. Además, el jurado estará facultado para otorgar hasta doce menciones especiales, consistentes en diplomas de honor y publicación completa de sus trabajos en el mismo volumen donde aparecerán los trabajos de los ganadores. Se otorgarán además tres premios especiales a autores menores de 21 años, quienes deberán marcar con una X la parte externa del sobre donde figurarán sus datos. El jurado estará integrado por reconocidos poetas y/o críticos a nivel nacional y sus nombres serán dados a conocer junto al fallo (el jurado del 1er Concurso estuvo integrado por Diana Bellési, Daniel Freidemberg y José Luis Mangieri; el del 2do por Arturo Carrera, Jorge Fondebriber y D. G. Helder). La recepción estará abierta hasta el 27 de Agosto de 1994, sesenta días después se expedirá el jurado y el 19 de Noviembre tendrá lugar la entrega de premios en la ciudad de Tandil. Finalmente, las obras de-

(viene de pág. 35)

el registro de lo cotidiano y lo íntimo pero sometido a un extraño movimiento por irrupciones imprevisibles y sin ninguna alharaca. (D.F.)

Tres ejemplos:

"Estoy muy flaco, Alita, / y tu hijo no deja de tocar / el piano a la hora de la siesta. / ¡Recuerdas cuando le dabas / de comer a tu hermano / arriba del techo / para que madre / no se preocupara? / Escucho el piano / y en la penumbra / fresca del corredor / los dedos de mis pies / juegan con la panza / blanquecina del gato."

"Confianza del cuerpo conocido / maestría de las manos / fatalidad de la forma"

"Uno a veces revela secretos en un poema pero no se lo dice a nadie. Por ejemplo, uno escribe tuétanos y casi todos leen trépanos o témpanos o caracú. Y sólo una persona entiende que le hablan de amor."

• Carrera, Arturo. *Negritos*, Mickey Mickerran, Bs. As., 1993.

La particularidad de esta plaqueta de cuidadísima edición radica en que la misma no contiene poemas largos de esos que cualquier lector de los libros de Arturo Carrera (Pringles, Bs. As., 1948) astarotaría ya a encontrar al dar vuelta la tapa. Por el contrario, los poemas de *Negritos*, tal vez como ya lo anticipa el diminutivo, son cortos, si bien en número de diez conforman una serie.

• Cassone, Alberto. *El reflejo de lo perdido*, Libros de Tierra Firme, Bs. As., 1993.

Con este libro Alberto Cassone (Bs. As., 1950) deja de ser inédito. Santiago Kovadloff en la contratapa señala que su poesía parece orientarse hacia lo que representan los trabajos de Santiago Sylvester, Rafael Felipe Oterfio y Jorge Ricardo Aulicino.

"Último modelo": *Me gusta el último modelo / de camión Mercedes Benz, / su línea rectangular, / los colores contrastantes, la cabina rebatible, sus faros móviles, / el alerón que favorece la aerodinámica. / Es insuperable, / no puede haber nada más. / En ningún momento uno puede imaginarlo oxidado, / vetusto, fuera de uso, / arrumbado en un desarmadero, / reseca la pintura, / cuarteadas, marchita, / cayendo como hojas de un otoño, / de las puertas, los guardabarros, / mientras las ratas recorren / sus asientos destatados.*

• Cerro, Emeterio. *L'hambre china*, Ediciones del Agujero Negro, Bs. As., 1993.

Con este son catorce los libros publicados por Emeterio Cerro, nacido en Balcarce y residente en París, incluyendo tres que se presentan como "novelas", uno como "teatro" y otro (en colaboración con Arturo Carrera) como "relato", sin contar el cassette que grabó y las 15 piezas que escribió para su compañía teatral, que desarrolla "intensa actividad en la Argentina y Europa, USA, Centroamérica, etc.", según informa la contratapa.

"Está acostada en rapina encantadora, labrada boquita pintada y unos ojitos vehecentes, recuerda aquel lampiño dios romano que aquel Fellini sacara del oráculo, chirrido asadura malgastan los pómulos, la Budita de Shanghai, malaxada calma de insatisfecha y plena, quizá única belleza accesible, ser rostro del cadáver."

• Cutró, Marcelo. *Los lugares con noche*, La Entrepupia del Sábalo Ediciones, Rosario, 1993.

Cuarto título de La Entrepupia

del sábalo— y no del sábado, como habíamos consignado en un número anterior. En esta oportunidad, poemas breves, de entre uno y diez versos, reacios al uso de las mayúsculas, con una utilización bastante arbitraria de los signos de puntuación que impide evaluar su eficacia. El joven Cutró se mueve todavía entre dos registros: uno más bien confesional: "tengo la oscuridad entre los dientes, / la pulpa de los labios más pesada. / una ráfaga de coñac llena de extravíos / que me buscan", el otro, más confiado en la posibilidad de que un puñado de palabras, unos signos de puntuación, y unos cortes de verso, conformen un producto estético: "el pulso de un flamenco / manuscrito. / afuera un vals." (M.P.)

• D'Anna, Eduardo. *La montaña*, Libros del Empedrado, Bs. As., 1993.

Rosario, nacido en 1948, D'Anna parece retornar a su mejor época, la de *Aventuras con usted* (1975), *Carne de la flaca* (1978) y *A la intemperie* (1982), pero no como quien se copia a sí mismo sino como quien rescudubre ciertos núcleos fuertes que

en la que el autor se decide a exponer las obras que, por razones que no se explican, no fueron incorporadas oportunamente en sus libros "originales". Trabajos, entonces, "rechazados de *La búsqueda incesante*, o de *Cartas australianas*, o de *Poemas de amor*, o de *Y su memoria olvidada*, se reúnen ahora para ofrecerle al lector un *Isatis* siempre igual y, sin embargo, renovado. Siempre igual, como en "Obsesiones": "¿Un hombre / escribe siempre / el mismo poema, / canta a una rosa / eterna / y oye el trino / de un idéntico / pájaro? / Un hombre / sobre el fragor / olvidado de su cuerpo / debate su soledad / con otro cuerpo, / que tiembla / y lo completa.": versos cortos, pájaros, cuerpos, soledad y temblor. Y renovado, como cuando trabaja sobre el registro de la ironía —asente en su poesía conocida hasta ahora—: "Soy un poeta verdaderamente / nacional. No he salido nunca de las fronteras / que por fatalidad llamo 'mi tierra' / y supongo que será cada vez más nacional"; o sobre las formas convencionales de la canción, obteniendo un producto liviano, para cantar: "Rosa abierta / sobre mi mano, / corazón que no se

llena / de babosas / ateas / que / además / escupen"

• Lucena, Carlos. *El presente de los otros / El aditivo y el verso siguiente*, Libros de Tierra Firme, Bs. As., 1993.

• Manzini, Silvia. *Nave a la medianoche*, Ed. del Dock, Bs. As., 1993.

• Miller, Karina. *Toros*, Ediciones Último Reino, Buenos Aires, 1993.

"Ver las cosas/ como se muestran/ —nada más—": ese parece ser el programa que rige este primer libro de Miller (1966), que podría haberse llamado, como una de sus partes, "La preponderancia de lo pequeño". Cuando la autora se mantiene firme sobre las bases de su programa, obtiene un producto alto y eficaz; trastabilla, en cambio, cuando incorpora a la serie poemas que parecerían provenir de otro lado. Con respecto a esto último, "Toros": "Clavame / clavé / el rojo en la piel. / Que yo puedo morir sin gritar / como en un sueño. Y a lo anterior, "Palmeras salvajes 2": "Palmeras / como focas / aplauden con el viento / y el mar. / Las hojas / se baten / los cocos / se chocan / y tu lona de color azul / tiene el mismo tono / que el cielo." (M.P.)

• Negro, Angel. *Epístolas y fragmentos*, Libros de Tierra Firme, Bs. As., 1993.

Primer libro de Angel Negro (Inriville, Prov. de Córdoba, 1951), con el que obtuvo el Premio "Ciudad de Palpa" al año pasado.

"Uno mira para adentro / y en un rincón del / cuarto desolado / que es uno / está sentado el otro / que no perdona y / llora con lágrimas / prestadas este exilio / interior"

• Picardo, Osvaldo. *Dejar sin ventanas la verdad*, Hojas de Sudestada, Mar del Plata, Poeta, Bs. As., 1993.

Este cuadernillo N° 33 de la serie que dirige Ana Emilia Lahitte es la primera publicación del marplatense Osvaldo Picardo (1955).

"El caracol": "Pegado al vidrio reptaba sobre un fondo / reverdecido y novadoso de flores. / Mi mundo se desplaza velozmente a su alrededor, / tanto que se le hace invisible, / sin existencia casi, / apenas una sombra breve. / El caracol que dejó pegado a la ventana / con su casa a cuestas / no estará allí / a mi regreso / aunque habrá de tardar en irse. / Lo eterno es cosa de velocidades, / una ecuación de tiempos y escenarios: / Guillermo tiene leucemia, / reptaba en su vidrio sobre un fondo de primavera. / Zumbaba en los oídos de la mañana, / Tuvo miedo, me dijo su esposa, / creyó ver algo más veloz, / apenas una sombra breve / al final del pasillo... / Tampoco el estará allí / a mi regreso; / ya no estaba cuando mi partida. / ¡ Sólo la lentitud del caracol, / pienso, mirando a través del vidrio, / tiene el peso necesario para lo eterno. / ¡ Cae con precisión en las grietas del tiempo."

• Piccoli, Héctor A. *Filiación del rumor*, Armando Vites Editor, Rosario, Poeta, de Sta. Fe, 1993.

Con este tercer libro de Héctor Piccoli (1950) se estrena un nuevo sello rosarino. La edición es tan sobria como elegante. A semejanza de sus libros anteriores (*Permutaciones*, 1975, y *Si no a enhestar el oro*, 1993), *Filiación del rumor* contiene páginas desplegadas, poemas en alemán y otros rasgos que si alguna vez parecieran extravagancias de una poesía

experimental hoy ya resultan propiedades de una de las experiencias poéticas más destacadas, aunque menos conocidas, de nuestro país. El vocabulario bien salpicado de arcaísmos, la sintaxis barroca, el uso parcial de metros y estrofas tradicionales y en general la tensión significativa que se percibe a través de estos dieciocho poemas, forman una bóveda donde resuenan los ecos del Siglo de Oro. De los siete poemas reunidos bajo el título "Rosenkronne" no puedo emitir ni una palabra, ya que están escritos en alemán. (D.G.H.)

• Rojo, Darío. *Campaña al desierto*, Ed. del Diego, Bs. As., 1993.

"Música para aeropuertos": "El doble reflejo del vidrio / simplifica el ruido imposible de turbinas / con el vaivén / circular de las voces / entre hileras de sillas reclinables / sentado / con una pequeña mochila / creés —tenés la seguridad / que de escuchar la música adecuada / (la que completaría la escena, / nada faltaría / para que el paisaje comparta tu cerebro. / Los pasajeros del vuelo 347 / dirigirse a la plataforma número 2 / donde las luces que imaginamos veloces / en el gris neutro de la pista de aterrizaje / no te ayudan a comprender / que la música que esperas y escuchas / no es el espejo que te sostendrá / (no cuando te levantes para mear / en una casa que desconoces, / sino ahora; / después de apagar un cigarrillo / que de cualquier modo / se apagará."

• Romero Borri, Gustavo. *Ley oscura*, Ediciones del Dragón Azul, Bs. As., 1993.

Gustavo Romero Borri nació en San Luis en 1962 y este es su tercer libro de poemas, el que, entre un texto propio a modo de introducción y otro del Rvdo. Hugo Mujica en la contratapa, solo contiene dos poemas medianamente extensos.

• Rosenberg, Fernando. *Las casas de los vivos*, Libros de Tierra Firme, Bs. As., 1993.

Segundo libro de Fernando Rosenberg (1965); el primero fue *Llamar desde la puerta* (Nusud, 1990).

"Pinball": "Para disminuir su alto grado de abstracción / o de simple capricho / —facilitar su acceso a un público masivo— / suelen adornarlas con representaciones / pasajeras, formas variadas de la moda / más algún estribillo conocido: una serie / o película de éxito, un grupo musical, / cosas sin relación con esa máquina / que mantiene sus leyes a lo largo / de los años, y soporta / los artificios. Como a un fantasma algo molesto / que nadie sabe como erradicar / y entonces / lo visiten de invitado principal / así, la perfecta bola de metal / rueda atrás del vidrio, ajena, indiferente / al capricho especial que esgrime cada máquina / tanto como al deseo de quien / para tenerla un instante más a la vista / en acción / pulsa frenéticamente los botones."

• Taborada, Oscar. *40 watt*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1993.

En *40 watt* concurren por lo menos dos hechos plausibles: Oscar Taborada (Rosario, 1959) deja de ser inédito y Beatriz Viterbo ensancha su concepto de narrativa con un texto escrito en verso.

• Vallejo, César. *Trilce / Escaleras melografiadas*, edición de D. G. Helder. Colección Austral, Espasa Calpe, Bs. As., 1993.

El volumen reúne el muy cono-

Pequeña Venecia

Pregunta: ¿Qué país de América Latina recuerda en su nombre a una diosa romana? Respuesta: Venezuela, literalmente, "pequeña Venecia", en homenaje a la ciudad del Adriático que a su vez rinde homenaje, serenísima, a la turbulenta diosa del Amor. Amor, América, el Adriático, buenas invocaciones en suma para presidir uno de los más interesantes proyectos editoriales en curso en esta parte del planeta: el fondo editorial "Pequeña Venecia" que dirigen los poetas venezolanos Yolanda Paptin, Blanca Strepponi, Rafael Castillo Zapata y Antonio López Ortega. Según su propia expresión, "Pequeña Venecia es un proyecto editorial que busca abrir un nuevo espacio para la poesía en Venezuela". Los venezolanos o extranjeros, escritores jóvenes o de reconocida trayectoria, ensayistas o traductores, tendrán cabida con el sólo propósito de dar a conocer diversas manifestaciones artísticas y de pensamiento que testimonien y nutran la contemporaneidad de nuestra cultura": tal la definición de propósitos de Pequeña Venecia, expuesta sin alharaca en cada uno de sus volúmenes, y realizada precisamente en ellos a través de una edición cuidada y una selección de textos donde la calidad impera. Son elementos que parecen básicos para una colección de poesía, y que sin embargo no abundan; basta mirar los libros de Pequeña Venecia para notar que tienen algo especial, tan lejos del volumen hecho a las apuradas, sin amor, sin experiencia y sin gracia, como de la edición de autor que despliega naderías sobre papeles lujosos. Algunos títulos del fondo: una antología de Alejandra Pizarnik realizada por Eduardo Estévez, el célebre poema de Delmore Schwarz (Brooklyn 1913- Manhattan 1966) "Seurat: Domingo por la tarde a orillas del Sená", traducido por José Kozler, más libros del propio Kozler, de René Daumal, del mexicano José María Espinosa, el colombiano Ramón Cote y, muy recientemente, de la argentina Delfina Muschietti.

Daniel Samoilovich

permanecieron vivos y aprovecha con cautela esa energía. (D.F.)

"Amance con mujer": "Hacemos el amor / con las ventanas tremendamente / abiertas, sobre / el pueblito dormido. / ¡ Al otro día la gente / en las panaderías / tras los aplodados / caminando / nos parecía hecha / por nosotros."

• Isaías, Jorge. *Violín de Octubre*, Ediciones Amalea-La Cachibina, Santa Fe, 1993.

"Está en este libro —escribe su autor en una nota introductoria— como en todo libro de poesía que se precie, la oscura biografía de un hombre". Es interesante ver el trazado de esta "oscura biografía" que nos ofrece Isaías, al tratarse, *Violín de octubre*, de un libro que recoge poemas escritos entre los años 1969 y 1990: uno se animaría a pensar en una antología "mala",

da. *Algún dolor que nos consume / alguna pena que se va.*" Como no se trata de poemas nuevos, mal podríamos pensar que estos registros, inéditos hasta ahora, parecen puestos allí como para señalar los caminos que el autor pudo haber seguido y preferió no hacer, manteniéndose firme en lo que cualquier lector más o menos atento ya estará en condiciones de identificar como "sus cosas". (M.P.)

• Isol, Babazul, Edición de la Autora, Bs. As., 1992.

Librito impreso con letra manuscrita de color azul y un par de páginas en linóleo transparente con dibujos.

"Prometido / meter pelusa / en un frasco / para / criar / hormigas / de / Sanantonio / Como / osa / venir / con esa / cajita /

cido —y no por eso menos deslumbrante— segundo libro de poemas de Vallejo y el casi desconocido *Escalas melografiadas* (1923), que acaso sea su reverso en prosa.

“Muro occidental”: *“Aquella barba al nivel de la tercer moldura de plomo.”*

• Varela, Mario. *Habitaciones para turistas*, Ediciones Del Diego, Bs. As., 1993.

Ocho poemas de Varela integran esta “realización especial” de Ediciones Del Diego, de “distribución privada para los amigos”: pero siempre se filtra un colado en las reuniones íntimas. Sin ser amigo de Varela, sin siquiera conocerlo, llegé, por un azar, su libro a mis manos, y cuando leí “Firmas Los Quirquinchos” me pareció que, por el contrario, Varela y yo éramos buenos amigos, que habíamos viajado juntos por la ruta 33 en un Renault 4 S, rojo: “La ruta está inundada, / avanzamos lento / pese a ser el único auto, / la voz de Wanda se apaga en la radio, / paró la lluvia. / En algunas horas / vamos a llegar a un pueblo / y buscar un hotel o algo así, / entonces tendremos frases dulces. / Ahora te señalo campos de soja / que perdieron la cosecha.” (M. P.)

• Villordo, Oscar Hermes. *Poemas de la calle*, Ed. Tres + Uno, Bs. As., 1993.

El rostro del autor devastado por el sida, en la foto de contraportada, parece dar a esta publicación el carácter de un homenaje, más aún cuando se advierte que esta segunda edición del primer libro de Villordo (nacido en 1928, fallecido al concluir 1993) se realiza exactamente a cuarenta años de la primera. Hasta el éxito de su primera novela, *La brasa en la mano*, a principios de los 80, Villordo era conocido ante todo como poeta, y como tal fue incluido, junto a Gelman, Veiravé, Salas, Marqui Elena Walsh, Rodolfo Alonso, Requena y Pizarnik, en la *Antología consultada de la joven poesía argentina* (1968), donde representaba, por decirlo así, el ala más conservadora. Frente a aquella poesía desafiada, abundantemente tradicional y poco interesante, su primer libro aparece con una fuerza notable y una limpidez conmovedora, capaces de hacer olvidar la horribona tapa y las deplorables condiciones físicas de esta edición. (D.F.)

“Dentro del colectivo tiemblan las ventanillas. / La vida es esto, dicen: buenos y malos ratos. / Oigo en silencio y miro, sobre mis dos rodillas, / el paquete en que van tu libro y tus zapatos.”

• VV. AA. *Causas últimas*, Libros de Tierra Firme, Bs. As., 1993.

Se trata de la reunión de poemas de tres alumnos del taller literario de Martha Goldin; las mismas son Lila María Feldman (1974), Verónica Perselis (1976) y Gisela K. Shestenge (1975).

• VV. AA. *Desfile de monstruos*, El Herrería & Cia, Rosario, Pcia. de Sta. Fe, 1993.

Por las páginas de este libro desfilan los textos de Pascual Antares (Junín, 1957), Rodolfo Alvarez (Junín, 1957), Jorge Dipré (Ceres, Sta. Fe, 1960), Alejandro Schmidt (Villa María, Córdoba, 1955) y J. P. Yaconick (Rosario, 1965), precisamente en el mismo orden en que desfilan por la solapa las fotos casi carnet de los autores.

• VV. AA. *Poesía argentina hoy*, Tandil, Pcia. de Bs. As., 1993.

Se trata de los poemas enviados por los que luego resultaran

ganadores del Primer Concurso Nacional de Poesía realizado por las Ediciones La Piedra Movediza de Tandil en 1992. El jurado estuvo constituido por Diana Bellessi, José Luis Mangieri y Daniel Freidemberg, y los primeros tres premios lo obtuvieron Liliana Diaz Mindurry (Bs. As., 1953), Carlos Echevoy (Reconquista, Sta. Fe, 1952) y Silvana Franzetti (Bs. As., 1965). La muestra se completa con los trabajos enviados por las nueve menciones y por los tres ganadores de la categoría sub-25. La edición, tan lujosa como criteriosa, lleva en la portada una bella reproducción en colores de un cuadro de Carlos Goriarena.

“Terapias intensivas”, de Carlos Echevoy: “un día salís a la calle / y la cuenta de la luz en el bolsillo / el alquiler a punto de vencer / el sol raspándose como una lija la cabeza / y das la vuelta, feroz, en el lugar equivocado / te llevan sangrando al hospital / con una propia rota / un hilo de baba en la garganta / y una herida profunda en la frente / por donde asoma, aliviado de minucias, / el cerebro.”

Sin distribución en Argentina

• Civitareale, Pietro. *Sombras dibujadas*, Viceversa, Barcelona, España, 1993.

Viceversa es la hoja de poesía plegada que saca el argentino Carlos Vitale en el Viejo Mundo (Apartado 5532 —08080, Barcelona, España); esta es la número 12. Pietro Civitareale nació en 1934 en Vittorito, L’Aquila, Italia; la traducción pertenece, como es costumbre, al editor.

“El viento sacude los árboles / del parque, barriendo los desechos / al río, más tarde un precavido bochorno / humedecido por un chubasco pasajero. // Insensatas improvisaciones de un violín / encienden los ojos de la gata / acurrucada en el alfiler de la ventana. // Diana Grifera, curva de un arco / en la mañana vuelta solar.”

• Gelman, Juan. *Antología poética 1956-1989*, selección, prólogo y bibliografía de Lilia Urubey, Vintém Editor, Montevideo, Uruguay, 1993.

A la reciente *Antología personal* hecha por el propio Gelman, a la realizada por Jorge Fondebrider y que pronto publicará Espasa Calpe y al anuncio de que también Siglo XXI distribuirá una antología personal de este autor, se suma ahora otra antología, preparada por una investigadora uruguaya residente en Nueva York. Cabe destacar la calidad de la edición (papel, presentación, cantidad de páginas, etc.) y la extensa bibliografía, que así y todo está lejos de merecer el adjetivo de “completa” que la precede (falta, por ejemplo, todo lo que apareció de y sobre Gelman en *Diario de Poesía*). “Juan Gelman y su maldito gozo de cantar”, se titula el prólogo, que, entre otras cosas, señala: “Cada una de las modalidades o recursos expresivos que utiliza la poesía de Gelman demuestra por un lado la irreverencia con que el yo lírico se enfrenta a las formas acabadas del decir: con ellas juega, a ellas molda, cambia y modifica. Pero todas evidencian, además, no solamente el intento de intensificación expresiva, sino la permanente búsqueda de potenciar ‘las reservas’ de nuestro idioma. Si a través de los arcaísmos, por ejemplo, Gelman supera los condicionamientos históricos de su len-

gua [...], es en la creación de neologismos donde logra proyectar las virtualidades expresivas de la misma.”

• Gola, Patricia. *Las lenguas del Sol*, Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F., 1992.

Patricia Gola es argentina, más precisamente santafesina, y vive desde hace años en México. De ella se conocían hasta ahora sus excelentes traducciones del inglés para la colección “El poeta y su trabajo”.

“El rumor del agua / sobre el empedrado / el rumor del agua / sobre el cuadro de mosaico / golpeo júbilo / gotas cargadas / sobre la piedra redonda / parda / lisa / multiforme / sobre el asfalto acerado / júbilo del agua / cayendo con la gravedad / de la ley / con la fuerza del instante / júbilo de la boca abierta / para recibir a otra boca / júbilo del agua nocturna / sobre el empedrado / en la noche / estival / júbilo del beso / júbilo del canto / júbilo del cántaro de agua / júbilo del agua / rebasando el cántaro a borbotones / las gotas / confundiendo con el agua / en reposo / júbilo del vapor / abriendo esporas / júbilo del semen / soltando la semilla / júbilo del negro / la noche cayendo / en forma de agua / júbilo del agua contenida / entre cuatro paredes de vidrio / una peceera apacible / con un paisaje de piedras / en el fondo / júbilo de olas / un tumulto / entre cristales / cuerpo de lluvia / lluvia por fin / de cielo a tierra / cuerpo presente”

• Pantín, Yolanda. *Los bajos sentimientos*, Monte de las Ediciones, Caracas, 1993.

En la oficina del activista, los pacientes —me 19 años, en la intimidad, una estrofa del fenómeno—, sólo hablo de sexo y de muerte, y a partir de esa convención, lo que importa de cada uno de ellos es su tono, su estilo, “la elección particular que todo texto debe operar entre un cierto número de disponibilidades contenidas en la lengua”: buena parte del libro de la venezolana Yolanda Pantín parece dedicado a realizar esa operación, a partir de las convenciones temáticas de los clientes del psicoanálisis. Un poema, por ejemplo, se llama “El amor es como la muerte”, otro dice “Te tomé en mis brazos como quien adora / una mortaja”. Este es el marco que le permite a Pantín elaborar lo suyo propio, su estilo que, sin embargo, se recordará con precisión cuando la autora abandone las convenciones de los clientes de los discípulos de Lacan, e incurrido por otras más, si se quiere, despojadas de confesionalismo. En algunos poemas como “Un poco de lo mismo”: “Ignoro si este ha sido un viaje iniciático. No lo creo. Es un hecho cotidiano. Torres de vidrio contra un cielo blanco”, o “Las vacas II (Eliseo Diego)”: “Luz del campo / donde pacen las vacas // y nos miran // tonías / per bellas”, en los que la autora se pega a la imagen del poeta cronista, ese que va por el mundo con una libreta, anotando mensajes al futuro, que dicen “así veíamos, así hablabamos”. (M. P.)

• Parra, Sergio. *Poemas de Paco Bazán*, Mosquito Editores, Santiago de Chile, 1993.

Sergio Parra nació en San Rosendo, Chile, en 1964. En 1987 publicó *La manoseada*. El presente libro de muy agradable edición no atenta contra el equilibrio ecológico, ya que fue impreso sobre papel reciclado.

“Bajo el brazo escondido / una botella de licor / en una bolsa de papel / Cerca de la ventana / se ve una mujer / lanzando botellas contra un muro / y luego alejarse de prisa / Al centro del comedor / Sergio Parra está sentado en un sillón destruido / sosteniendo Le Monde”

• Roca, Juan Manuel. *Prosa reunida*, Colección Autores Antioqueños, Medellín (Colombia), 1993.

El volumen, que reúne los textos poéticos en prosa de J. M. Roca (Medellín, 1946; ver reportaje en *Diario de Poesía* N° 26), está prologado por Héctor Rojas Herazo e ilustrado por dibujos de José Antonio Suárez.

“Paseo nocturno”: “Paseamos por este rincón de la ciudad olvidada. Vamos mi sombra y yo, juntos como los hermanos del país de Siam. // En el abriendo sendero que conduce a la ciudad, he visto su hormigueo desde la montaña. Desde ella se confunden los gritos de las mujeres en los patios, el ladrido de los perros y un rumor de campanas repicando. Escribo, casi al desgaire, en mi invisible escudo de andante caballero, una leyenda con tinta de sueño: aún en las peores borrascas que no se te pierda de vista la alegría. Y pienso, en esos momentos limítrofes que asaltan al país, cuando de noche, sus habitantes acuden a escribir su voz en blancos muros. // Mi sombra y yo, juntos como los hermanos del país de Siam, paseamos la soledad al pie de los estanques.”

• Rivero, Mario. *Poemas*, Bogotá, Colombia, 1993.

Esta plaqueta fue publicada en ocasión de un homenaje que los poetas de la revista *Ulrika* le hicieron al autor de *Vuelvo a las calles* dentro del II Encuentro de Poetas Hispanoamericanos. Mario Rivero nació en Envisgado, Antioquia, en 1935; es director de una excelente revista llamada *Golpe de dados*. Ignoramos su verdadero apellido, pero sabemos que su afición al tango lo llevó a adoptar el de nuestro Edmundo.

• VV. AA. *Poesía chilena de hoy*, selección de Erwin Díaz. Ediciones Documentas, Santiago de Chile, 1993.

Esta es la sexta edición a partir de una primera de 1988. A las palabras liminares del antólogo, Erwin Díaz (1959), sigue un extenso prólogo de Federico Schopf. La muestra arranca con el infaltable Nicanor Parra (1914) y termina veinticuatro autores más adelante con Eduardo Llanos (1956). Contiene muy buena información bibliográfica de y sobre cada autor y las fuentes de los textos.

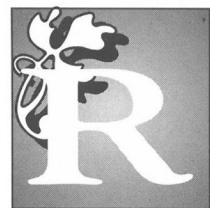
“Paisaje de clínica”, de Jorge Teiler (1935): “Ha llegado el tiempo / En que los poetas residentes / Escriban acrósticos / A las hermanas de los maníaco-depresivos / Y a las telefonistas. // Los alcohólicos en receso / Miran el primer volantín / Elevado por el joven psicópata. // Sólo un loco rematado / Descendiente de alemanes / Tiene permiso para ir a comprar ‘El Mercurio’. // Tratemos de descifrar / Los mensajes clandestinos / Que una bandada de tordos / Viene a transmitir a los alrededores / Que transpanan los alambres de púa. // William Grey, marino escocés, / Pasado su quinto delirium / Nos dice que fue perito el que sufrió en el Golfo Pérsico / Y recita a Roberts Burns / Mientras el ‘Clamore’, su barco, ya está en Tocopilla. // Ha llegado el tiempo / En que de nuevo se obedezca a las campanas / Y es bueno comprar coca-cola / A los Hermanos Hospitalarios. // El

Pintor no cree / En los tréboles de cuatro hojas / Y planea su próximo suicidio / Herborizando entre yuyos donde espera hallar cannabis // Para enviar como tarjeta de Pascua / A los parientes que lo encerraron. // Los calabos aran preparando el barbecho. // En labor-terapia / Los mongólicos como envases de clorpromazina. // Saludo a los amigos muertos de cirrosis / Que me alargan la punta florida de las yemas / De la avenida de los ciruelos. // La Virgen del Carmen / Con su sonrisa de yese azul / Contempla a su ahijado / Que con los nudillos rotos / Dormita al sol atiborrado de Valium 10. // (En el Reino de los Cielos / Todos los médicos serán dados de baja. // Aquí por fin pudes tener / Un calendario con todos los días / Mercaderes de rojo / O de blanco. // Es la hora de dormir —oh abandonado— / Que junto al inevitable crucifijo de la catedral / Velen por nosotros / Nuestra Señora la Apomorfina / Nuestro Señor el Antabus / El Mogadón, el Pentotal, el Electroshock.” (1978)

• VV. AA. *Poesía viva. Memoria de un Encuentro*. Ulrika Editores, Bogotá, Colombia, 1993.

Se trata de las memorias del I Encuentro de Poetas de Fin de Siglo desarrollado en Bogotá en Agosto de 1992. El tomo, que fue presentado en ocasión del II Encuentro en Septiembre de 1993, contiene un compendio por países de las ponencias y poemas leídos en su oportunidad. “Las búsquedas de la expresión poética son, también, proporcionales al número de fracasos. Este siglo, que ha visto la aparición y desaparición de ismos en cadena, no ha sido de ninguna manera la excepción. A búsquedas y hondos hallazgos han seguido desencuentros y hondos fracasos, que no pocas veces tienen que ver con el tiempo histórico. Pero en evocación de Baudelaire, el mérito en pureza, el auténtico, no recae en el descubrimiento sino en el viaje, en sus ‘incidentes’ para llegar muchas veces al sitio de partida.” Así comienza el poeta Juan Manuel Roca la introducción al resumen de las ponencias, que estuvo a su cargo.

• VV. AA. *Poesía chilena de hoy*, selección de Erwin Díaz. Ediciones Documentas, Santiago de Chile, 1993.



Revistas

• *Biblioteca*, N° 1, Bs. As., Diciembre 1993.

Suntuosa revista de cultura, cuyo director es Arturo Peña Lillo y cuyo secretario de redacción Alberto Laísica. El primer número de esta revista bimestral contiene un reportaje extenso a Abelardo Castillo, otro más corto a Juan Filloy en sus 99 años, un artículo sobre Fellini de Ernesto Ferré, otro sobre Berni de Fermín Ferrer y un interesante y completo dossier sobre bibliotecas y bibliotecarios, además de críticas y reseñas de libros. Llama la atención, siendo la revista el órgano de la Biblioteca Nacional —institución que hace suponer rigideces y sobriedades infranqueables— el humor de los títulos, volutas y copetes, altamente saludable. (Corresponden, (sigue en pág. 39)

Mexicanas

Un panorama de las revistas literarias mexicanas, a través de extractos de ediciones recientes.

por Daniel Samoilovich

• *Biblioteca de México*, México D.F., N° 11/12, enero de 1993.

Dirigida por el poeta y traductor Jaime García Terrés —que coordinó durante años la Gaqueta del Fondo de Cultura Económica— esta publicación trimestral de la Biblioteca Nacional se ha afirmado a lo largo de los últimos tres años como una revista decididamente atractiva. Este número doble contiene, entre otras cosas, un grupo de trabajos dedicados a José Saragamo (incluyendo un inédito del narrador portugués, un artículo del poeta brasileño Horácio Costa sobre Saragamo, y una conversación con Néo Jirami). Dos fragmentos de un poema en prosa de Jorge Esquicina, "La edad del Bosque": "De noche el bosque es una isla rodeada por tu voz. Entre los pinos avanza una niebla luminosa, un matiz de lo que dices. ¿Es un decir la niebla? ¿Qué cosa silvestre es tu voz cuando dices la niebla? Aro de metal, labradora de las rocas —lévanos de la mano de tu voz. / Bajo la diadema de la noche tu silencio es un insecto laborioso. Una mantis de la lengua, un festín pagano, una licantropía de la costumbre. Bajo el humus de la noche, tu aguijón es silencioso. Lo que callas es también un bosque". (Correspondencia: Plaza de la Ciudadela 4, Centro Histórico de la Ciudad de México. Fax: 5104185)

• *Casa del Tiempo*, N° 19, México D.F., abril de 1993.

Es una revista ilustrada, de lujosa presentación y 84 páginas en gran formato más un libro-supertapa; dedicada a las letras y las artes, *Casa del Tiempo* es publicada por la Dirección de Difusión Cultural de la Universidad Autónoma Metropolitana. Se destacan en este número el hallazgo de un cuento del suizo Johann Peter Habel (1760-1826), una fábula de amores desencontrados que Elias Canetti estima como la más hermosa historia jamás contada (de hecho tenía que ser muy hermosa para sobrevivir a los dibujos que la acompañan); varios artículos de Jean Michel Palmier sobre Walter Benjamin; y la cuidadísima edición de la separata, un libro completo de 68 páginas con breves poemas, algunos en verso y otros en prosa, de Luis Ignacio Helguera. Aquí van algunos de ellos: "Papelarias": "En las papelarias aún nada está escrito." "Cerrajería": "Quien se sienta dueño del mundo que vaya a la cerrajería. Ningún otro lugar le dará mejor la medida de las poquíssimas puertas que ha abierto en su vida y de lo extraviado que en realidad se encuentra." "La pollita": "Empeñada en demostrar a los escritores que hay manera todavía de vivir de los libros." "Los sueños de la siesta": "Recuerdan la experiencia de meternos al cine en la mañana." (Correspondencia: Cesarina Pérez Fria —directora—, o Víctor Hugo Peña Williams —editor—, Medellín 28, col. Roma, México D.F. 06700)

• *Crítica*, N° 50, Puebla, junio de 1993.

Publicada por la Universidad Autónoma de Puebla, esta publicación bimestral que dirige Armando Pinto es una de las más atractivas entre las que se editan fuera del Distrito Federal. Revista cultural en sentido amplio, incluye entre otros materiales una evocación de Hugo Diego Blanco de la visita de Severo Sarduy al pueblito mexicano de Santa María Tonanzitla, un atractivo ensayo del peruano Luis Loayza sobre el *Ulises* de Joyce, poemas de Derek Walcott y Enrique de Jesús Pimentel, un trabajo de Marcos Victoria sobre la relación entre Paul Valéry, los médicos y la medicina. De un divertido ensayo-ficción de Patrick Süskind sobre las ventajas y desventajas de la *amnesia in litteris*, o sea el olvido sistemático de argumentos, citas, nombres de autores y de libros: "Tal vez la lectura es más bien un acto impregnativo que empapa la mente profundamente, pero de una manera tan imperceptiblemente osmótica que ella no se da cuenta del proceso. El lector que padece amnesia in litteris se modifica, naturalmente, con lo que lee, pero no lo nota porque al leer cambian también las instancias críticas de su cerebro que podrían decirle que está cambiando. Para alguien que escribe esta enfermedad es una bendición, incluso una condición necesaria, pues lo preserva del respeto paralizante que infunde toda gran obra literaria y le proporciona una relación sin complicaciones con el plagio, relación sin la cual no puede surgir nada original." (Correspondencia a Apartado Postal 1430, C.P. 72000, Puebla, Pue., México)

• *La Gaqueta del Fondo de Cultura Económica*, N° 269, México D.F., Mayo de 1993.

Textos inéditos y anticipos de libros a ser publicados por el Fondo de Cultura Económica, una de las editoriales más activas del continente, componen regularmente los números de esta revista siempre interesante, dirigida por Miguel de la Madrid Hurtado, con Francisco Hinojosa en la secretaría de redacción y un *staff* de redactores entre los que se cuentan el poeta mexicano Adolfo Castañón y el argentino Alejandro Katz. De Katz se incluye en este número un breve ensayo que compara el moderno uso del *prêt-à-porter* con el antiguo ritual de la realización de la ropa a medida. El grupo del número, por otra parte, está dedicado a Alfonso Reyes, de quien se exhuma una nota de 1929 en que el mexicano comenta la aparición, entonces reciente, del libro de Antonin Artaud sobre su experiencia entre los tarahumaras; Reyes se burla suavemente de Artaud y de sus "fantasías retóricas" sobre los indios y el peyotl, y da a conocer las cartas en las que Artaud, en la época en que Reyes era embajador de México en Brasil, le escribía de México a Río pidiéndole apoyo económico para llevar a cabo su aventura. Las cartas de Artaud, pese a la voluntad de irrisión con que Reyes las publica, o quizás engrandecidas por ella, recuerdan algo las misivas de Góngora o Cervantes pidiendo protección a sus renuentes mecenas, y conllevan al

go de la trágica urgencia de aquellas: "He recogido informes privados. Sé adónde tengo que ir. No traeré de allá un libro de arte, sino un libro de teorías. Y la lengua, vibrando según el estímulo de esta fuerza, tratará de expresar sus leyes. Es cosa que puede hacerse, no una utopía. El Gobierno Mexicano ha consentido en facilitar esta misión. Espera mi libro y me concede libre transporte en todos los ferrocarriles. Los gobernadores locales me darán su apoyo, me llevarán aquí y allá. Pero, para lo demás, tanto el Gobierno de Francia como el de México dicen no tener dinero. Yo he venido aquí sin un centavo, decidido a arriesgarme todo con lo de encontrar lo que busco. Pero necesito economizar mis fuerzas y no desfallecer en el camino. Necesito encontrar algunos recursos, lo indispensable para sostener la jornada. La suma no ha de ser enorme y he de juntarla antes de emprender el viaje. Pero juntar dinero para una idea metafísica puede parecer en esta época una locura. Y es fuerza que esta locura se realice (...) No me diga usted que la poesía a nadie le interesa. Hay una manera de presentar a los ricos los objetivos verdaderos, humanos, científicos de la poesía. —Quiero reconciliarlos con la poesía. Hacer de ella una fuerza activa, concreta, amilable a todos los hombres, una fuerza de curación. Todavía quedan en el mundo los secretos de la curación. Para la curación bastan las fuerzas puras, las del espíritu primitivo. En ello anheló trabajar, y descubrir el secreto de aquellas culturas. Estoy ya con el pie en el estríbo. Espero el último empujón." (Correspondencia a: Av. Pichacho Ajusco 227, Col. Bosques del Pedregal, Alaplan, México D.F. 1420. La revista se consigue regularmente en la librería del FCE, Suipacha 617, Buenos Aires)

• *Pericóide de Poesía*, segunda época, N° 1, primavera (boreal) de 1993.

Tras un breve eclipse, vuelve a aparecer la revista que dirige Marco Antonio Campos y coeditan la Dirección de Literatura de la Universidad Autónoma (a cargo de Hernán Lara Zavala) y el Instituto Nacional de Bellas Artes. Este número contiene, entre otras muchas cosas, un texto inédito de Jaime Sabines, secciones de poesía española, griega y mexicana, otras de poesía de dos provincias, otra de crítica de libros, un espacio para hallazgos curiosos, a cargo de ese excelente traductor que es Guillermo Fernández (en este número, rescata una perla: una misiva del Dante, en que intenta responder la deliciosamente medieval encuesta de Cino de Pistoia acerca de si "de pasión en pasión se pueda el alma transformar", vale decir, si un amor puede, y cómo, morir y ser reemplazado por otro). La poesía argentina está representada por tres sonetos de Juan Gelman, una entrevista a Francisco Madariaga, más poemas de Daniel Freidemberg, María Negroni, Marta Miranda y Diana Bellessi. La publicación es ciertamente variada, pero este mérito implica una eventual debilidad: numerosos poemas están presentados a razón de un poema (y muchas veces, un poema breve, y a veces, brevísimos) por cabeza, lo cual permite incluir muchos autores pero conspira contra la posibilidad de apreciar sus voces. (Correspondencia a Centro Cultural Universitario, Circuito Exterior, Edificio D, 3er piso, Insurgentes Sur 3000, Delegación Coyoacán, México D.F. 04510)

• *Poesía y Poética*, N° 12, México D.F., primavera (boreal) de 1993.

Como una suerte de continuidad de la revista que dirige en la Universidad del Litoral, el poeta santafesino Hugo Gola está haciendo tres años en México, para la Universidad Iberoamericana, una de las mejores publicaciones de poesía que, a mi entender, se publican en el mundo de habla hispana o en cualquier otro. Con formato libro, impresión impecable y una sobria tapa marfil, cada número de *Poesía y Poética* es una caja de sorpresas para la inteligencia y la sensibilidad; esta entrega N° 12 incluye un artículo-entrevista de María de la Luz Hurtado al chileno Nicor Parra, donde éste cuenta su experiencia como traductor de Shakespeare; poemas del surrealista peruano de expresión francesa César Moro; un mini-dossier sobre el pintor santafesino Fernando Espino, con artículos de Juan José Saer, Hugo Padeletti y el propio Gola; el reportaje que Osvaldo Aguirre le hiciera a la también santafesina Marilyn Contardi (publicado originalmente en *Diario de Poesía* N° 24); y una excelente selección de cinco poetas jóvenes de Cuba. De allí, este breve poema de Alberto Rodríguez Tosca (Artemisa, Provincia Habana, 1962): "Ahora que vuelvo y nadie hay para explicarme / cada significado de volver, puedo volver. / Porque sólo se vuelve si nadie hay; porque volver / es saberse volviendo con uno y para uno mismo, / y de pronto ni siquiera eso, sino volver, la vuelta, / sola, como una luna, recién caída al mar, / sin de dónde y sin cuándo y sin por qué." (Correspondencia y suscripciones: Prolongación Paseo de la Reforma 880, Lomas de Santa Fe, México D.F. 01210. La revista se consigue en Buenos Aires en Liberarte, y en Santa Fe en Cien 25)

• *Tierra Adentro*, N° 63, México D.F., febrero de 1993.

Tierra Adentro es una publicación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Instituto Nacional de Bellas Artes; su director es Jorge Ruiz Duénas y sus coordinadores editoriales José María Espinosa y Jorge von Ziegler. Este número de la revista está dedicado a la narración e incluye fragmentos de novelas (se destacan relatos de Hernán Lara Zavala y Carmen Boullosa), cerrando con un trabajo del poeta David Huerta sobre distancias y cercanías entre la narración y la poesía. Dice Huerta: "La narratividad puede aparecer en verso, en prosa y aún en pintura o en música meramente instrumental. La palabra se refiere sencillamente a esa energía que sustenta cualquier intento de contar una historia o siquiera de aludir a una historia. La narratividad, de hecho, permea todo el arte. Hay incluso narratividad sin anécdotas, sin trama, sin personajes y por lo tanto sin psicología. Hay narratividad en el gesto y en la metáfora más contemplativa, mallarmeana, pura, gongorina. ¿Y dónde no hay narratividad? En el discurso del poder. El discurso del poder está obsesionado por la neutralización de los enunciados. El poder intenta crear nuevas subjetividades y ficcionaliza, deforma, trastrueca, miente directamente. Pero no narra. El colmo de esta a-narratividad del discurso del poder tuvo lugar, literalmente a la vista de todo el mundo, durante la Guerra del Golfo Pérsico." (Correspondencia: Av. Revolución 1877, 11° piso, San Ángel, México D.F. 01000, Fax 5504577)

• *Revista Universidad de México*, N° 504-505, México D.F., febrero de 1993.

Esta revista de la Universidad Nacional Autónoma de México, actualizada con un nuevo diseño y bajo la dirección de Fernando Cuirel es una de las más antiguas revistas culturales mexicanas; cada número tiene un artículo central, dedicado a un tema científico o humanístico, una entrevista y secciones misceláneas. Algunos de los temas centrales de números recientes fueron César Vallejo, Poesía norteamericana contemporánea, Praga-ciudad mágica y Nuevos caminos de la Astronomía. En este número el tema de tapa es un panorama de poesía nicaragüense de posguerra; se destacan también un reportaje de Marco Antonio Campos a Bío Casares, un trabajo de Michel Butor sobre la ciudad como texto y un breve ensayo de Serge Zaitzeff sobre la estancia de (nuevamente) Alfonso Reyes como embajador de su país en la Argentina hacia 1924. Zaitzeff extrae de la correspondencia inédita entre Reyes y su amigo Genaro Estrada perlas como estas:

sobre Manuel Gálvez: "No mucho más que un Tenorio de pacotilla, una verdadera lata."

sobre Victoria Ocampo: "Y ahora abránselos cielos, 'arrempejense' a un lado y a otro las recabronas nubes, y dejen pasar a la diosa volante, al elefante volátil de Rubens, a la que llega envuelta en mantos de tronante plata y en ráfagas de aroma fuerte y de perfume vital; a la Victoria Ocampo. Esto ya es el Olimpo. Un Olimpo no exento de ceño y de rayo. Un temeroso cielo latiente de pezuñas de celestes potes. Los aires se paran de pija, la tierra revienta en ombúes como en lirias."

sobre "el ambiente argentino": "Aquí son tan ricos y dichosos que se olvidan de ser interesantes, de ser amenos, de ser humanos a la manera temblorosa de Francia." (Correspondencia: Apartado Postal 70288, México D.F. 04510)

• *Viceversa*, N° 2, México D.F., febrero de 1993.

Una de las más nuevas presencias en el panorama editorial mexicano, *Viceversa*, dirigida por Fernando Fernández y subdirigida por Eduardo Vázquez Martín busca responder a su lema "una revista con más de un sentido"; es básicamente una revista de literatura, con un espacio preferente para las conexiones de la literatura con el resto del mundo, así como para la arquitectura, la fotografía y las artes plásticas. Una sección de notas breves (en la que se incluye un adió al poeta argentino Néstor Perlongher) da paso a una entrevista con Carlos Fuentes (Pregunta: "¿Es usted un guerrillero dandy. Respuesta: Eso sólo lo dicen los fachistas fífis") y otra al crítico y poeta Eduardo Milán, un uruguayo radicado en México hace varios años (Pregunta: "En tus escritos críticos, cada vez que puedes hablar de la naturaleza crítica de la cultura uruguayua, pero en el sentido castrante del término ¿Podrías ampliar eso?"). Respuesta: "Los grandes creadores uruguayos fueron hombres que vivieron una especie de anonimato degradante. Me refiero a gente como Julio Herrera y Reissig, Felisberto Hernández, Onetti. Onetti cuando pudo salir de Uruguay no quiso volver jamás; y Felisberto Hernández murió siendo prácticamente un desconocido. Fue reconocido por algunos franceses y por un filósofo que fue una de las maravillas que dio Uruguay, Vaz Ferreira. Pero además,

Uruguay tiene un misterio muy profundo, es un país que no tiene explicación histórica, salvo la de ser un dique de contención entre esas dos potencias que son Brasil y Argentina. Eso te hace pensar en una teoría determinista geográfico-humana, que evidentemente produce esos altambramientos difíciles; partes extrañas en geografías poco pertinentes para que ocurran. Por ejemplo, nacen ahí Lautréamont, Laforgue y Supervielle; y tanto Lautréamont como Laforgue tienen ese destino tan perturbador de influir categóricamente en la literatura occidental de principios de siglo y morir antes de los 30 años, en Francia. En el caso de Lautréamont, en los Cantos de Maldoror, cuando el protagonista padece de fiebre se acuerda de Montevideo; es decir, fue gente que salió como herida de ahí. Es muy curioso que Uruguay haya dado creadores de ese tamaño, que un país tan pequeño —estoy hablando de dos millones de habitantes— dé ese tipo de gente que puede producir un efecto fuera de ahí, como si un certificado de su inexistencia cultural fuera devuelto esa gente al mundo". (Correspondencia: Insurgentes sur 600-101, Col. del Valle, México D.F. 03100. Fax: 5232091)

• *Vuelta*, Nº 196, México D.F., marzo de 1993.

Con 17 años de existencia, *Vuelta*, dirigida por Octavio Paz, es seguramente la revista más influyente del panorama cultural mexicano; lo que se dice "una institución", en un país donde la cultura está fuertemente institucionalizada, vale decir enmarcada por una trama de relaciones continuas entre las instituciones académicas, el poder político y económico y la industria editorial, con los "pro" de seguridad y oportunidades para los intelectuales y los "contra" de escasa tensión crítica que, lógicamente, se derivan de esa situación difícilmente imaginable desde estas pampas donde la indiferencia oficial e institucional es la norma. De todos modos, en aquel panorama del cual *Vuelta* es de alguna manera un paradigma, no son pocas las ideas que circulan ni despreciable la apertura a la actualidad literaria latinoamericana y mundial. En este número, dedicado centralmente a ventilar el conflicto de los escritores con las nuevas reglamentaciones que gravan los derechos de autor, se puede destacar el breve ensayo de Guillermo Sheridan sobre "Anónimo", pensado como personaje del mundo de la literatura: "El Anónimo es en suma, por decisión, elección y vocación propias, nadie. Odiseo, en un momento particularmente agitado de sus viajes, también optó por ser: 'soy Nadie' le dijo al cíclope ciego, con objeto de llegar a Itaca. No es infrecuente, a lo largo de la historia, en clandestinidades y samisdatz, que grandes hombres se hayan visto obligados a 'ser Nadie' con objeto de sobrevivir y recuperar su ser. Alguien contra un tirano o un cíclope. La diferencia entre éstos y el Anónimo consiste en que uno necesitan ser Nadie por un momento mientras el otro quiere ser nadie para siempre. Otra diferencia entre Odiseo y el anónimo radica en que al aludir a sí mismo como 'nadie' Odiseo seguía sabiendo que era Odiseo, mientras que el anónimo siempre sabe que es nadie, que fue y será nadie. La diferencia final es que, hasta cuando fue Nadie, Odiseo usó la mayúscula." (Correspondencia: Presidente Carranza 210, Coyoacán, México D.F. 4000. La revista se consigue en varias librerías de Buenos Aires, entre ellas Gandhi, Corrientes al 1500 y FCE, Suipacha 617)

(viene de pág. 37)

cina a: Carlos Pellegrini 1055, piso 14 (1009) Capital)

• *El augur mediterráneo*. Asunción, Paraguay, Octubre 1993.

Se trata de un número especial de *El augur mediterráneo*, publicación que dirige Jorge Montesino, dedicado exclusivamente a la poesía. Poemas paraguayos y argentinos. Para los fans, el facsimil de una carta manuscrita de Alejandro Pizarnik, dirigida a Fernández: "Ya desde el título del primer poema (de un libro de Fernández) me sentí adentro del libro, como se siente alguien que reconoce a uno de los suyos. Y cuando llegué a este maravilloso verso: *El Silencio no es la mudéz, es la casa de la Palabra*, me alegré, por usted, por mí, porque esta verdad tan compleja de pronto se presentaba como una evidencia fulgurante, sencillísima y sabia a la vez. Buenos Aires, 8 de Julio de 1966." (Colaboraciones y correspondencia a: Mayor Nicolás Arguello 3053, entre Avenida General Santos y Centenario, Asunción, Paraguay. Corresponsal en Argentina: Olga Zamboni, Sarmiento 518, Posadas, Misiones.)

• *El jabalí*. Nº 1, Bs. As., 1993.

Hay un homenaje a Humberto Díaz Casanueva, con motivo del fallecimiento del poeta chileno, que incluye un poema de Gonzalo Rojas, ensayo de Verónica Zondek, Armando Uribe y Gabriela Mistral, además de un ensayo del propio Díaz Casanueva sobre Pezo Véliz y una selección de sus poemas, entre ellos el célebre y extenso "Réquiem". También se publica, de Ezra Pound, en versión bilingüe, "Cerca de Perigord", con notas y un estudio sobre ese poema del colombiano Pedro González Valderrama, también autor de la traducción. Aunque más no fuera por eso, este primer número de *El jabalí* ya resulta recomendable, a pesar de la apenas chistosa declaración de propósitos de los directores. Otros materiales valiosos: poemas de Horacio Castillo y Archibald Mac Leish en traducción de Juan Rodolfo Wilcock, a quien también pertenece un sustancioso ensayo, "Historia técnica de un poema". (Directores: Daniel Chiron y Pablo Narral. Correspondencia a: Moldes 3167, Bs. As., 1429.) (D.F.)

• *La danza del ratón*. Nº 10, Bs. As., octubre de 1993.

"Vertigo en la quietud: en los espejos entran sustancias / corporales y orden palomas. Tú dibujas juicios y tempestades / y lamentos. // Así es la luz de la vejez, así // y la aparición de las heridas blancas." Este es uno de los breves y singulares poemas del español Antonio Gamoneda (Oviedo, 1931), a cuyo conocimiento en la Argentina aporta el último número del año de *La Danza...*, veterana revista que, al parecer, está decidida a mantener continuidad desde su entrada, en el número anterior, en un segundo período de vida. Además, hay un reportaje a y una breve antología de Enrique Molina, una entrevista a Alvaro de Campos, poemas del israelí Yehuda Amichai y una antología de poemas sobre gatos, entre otros materiales. La esperanzada y entusiasta profesión de fe en la poesía del director, en el editorial, contrasta con la nota final de Miguel Gaya, integrante del comité editorial: "La poesía existió, pero ahora ya no existe. Para ser más exactos todavía: la poesía no existe en los lugares que cuentan y en el momento que cuenta. Esto es, no existe en la

cultura del presente." (Director: Javier Córceas. Correspondencia a: Gaspar Melchor de Jovellanos 1068 (1269), Bs. As.) (D.F.)

• *Nexo literario*. Año 1, Nº 1, Bs. As., enero de 1993.

Esta publicación de la Fundación Argentina para la Poesía incluye ensayos, notas bibliográficas y poemas, entre ellos el siguiente, del joven Alejandro Carrizo, nacido en 1959 (Correspondencia a: Tte. Gral. Perón 1751 - P. B. "A" (1037), Bs. As.):

"Todas las noches reciclan la basura, mezclan vidrios algodones diarios huesos ansiedades contrarios flamas lágrimas poemas inconclusos fotos muertas impulsos físicos apagados irrecuperables como aquel beso que nos dimos o tapas amara que no tomó el cuzco las canciones excretos condones gritos arpillados pelos omisiones camisas acrimuladas migajas / hacia un lugar incierto (nadie puede afirmar que los basureros no sean dioses que están forjando el hombre del mañana"

• *Poesía Siempre*, Año 1, Nº 1, Río de Janeiro (Brasil), enero de 1993.

Una amplia muestra de poesía hispanoamericana inédita, otra sección de poesía brasileña contemporánea más una tercera destinada a relevar a algunos de los poetas menos conocidos de la generación modernista, son las principales cartas de presentación de esta nueva revista carioca, editada por la activa Fundación Biblioteca Nacional que preside el poeta Afonso Romano de Sant'Anna. Es polémica y actual la transcripción de la conferencia del director de la revista, Antonio Carlos Secchin, al VII Encuentro de Poetas en el Mundo Latino, realizado en el Hotel de Janeiro, en octubre de 1993. "Se los digo que suponen que la poesía está al servicio de la confirmación de lugares fijos deben inclinarse con la llegada de un nuevo orden político mundial, de incógnitas fronteras: la poesía tiene a fortalecerse cuando no es convocada para la consolidación de visiones dicotómicas de la realidad, pudiendo asumir, por el contrario, su condición de proceso promotor de sentidos a la deriva...". "Para que sirva un poema? Tal vez para insistir en que siempre hay restos, equívocos, lapsos, fracturas, en la sintaxis del hombre con lo real... Discurso del desorden consecuente, la poeta no necesita rasgarse las vestiduras ante el orden tecnológico, y ni siquiera acusarlo de obstruir su alcance. Excluida hace más de un siglo del gran circuito del consumo, ella puede, al margen, crecer sin otro compromiso que la afirmación de que nuestra libertad pasa no solo por las palabras en que nos reconocemos, sino, sobre todo, por las palabras con que aprendemos a transformarnos." La revista recibe textos en español, comprometiendo su lectura, pero no su devolución ni mantener correspondencia sobre los mismos. (Correspondencia a: Av. Rio Branco, 219. CEP 20404.008. Río de Janeiro - RJ - Brasil.)

• *Poetas del aire*, Río Cuarto, Pcia. de Córdoba, Nº 10, enero 1993.

Tan modesto como importante emprendimiento de unos pocos poetas de Río Cuarto (se desconoce el gentilicio de tal ciudad). Se trata de una hoja de 11 x 24 cms plegada en cuatro, de modo que quedan ocho paginitas donde se transcriben, derechos o torcidos, poemas de los realizadores de la misma, de poetas jóvenes de todas partes del país y de "poetas mayores" (uno por número) como César

Fernández Moreno, Joaquín Gianuzzi, Alejandra Pizarnik, Susana Thénon, Manuel Bandeira, Jacques Prevert, etc. Como en cada número aparece un recuadro que dice "Mandá tus poemas a Dinkelend 659, Río Cuarto, Cba.", los *Poetas del aire* tuvieron la suerte de recibir este de Matías Chervonagura, poeta de Tucumán de apenas 8 años:

"La familia: "Mi mamá la linguista, / mi papá el matemático, / mi hermano que sabe hebreo / y yo sé de todo gracias / a mi familia. // Mi mamá es una flor / que alegra profundamente mi corazón, / mi papá es un sol / que nos calienta con su calor, / mi hermano es tan lector / que parece un doctor, / a mí me gusta tanto la computación / como la natación, // y esto tan hermoso se termina / cuando mi hermano y yo / nos sacamos los ojos."

• *Sr Neón*. Nº 5, Bs. As., julio a septiembre de 1993.

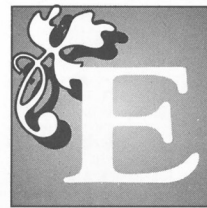
Se trata de una revista gruesa (100 páginas) y jugada a una extrema amplitud, que prioriza la creación de un clima de relación distendida e informal con los lectores. Buscadas de poéticas, a menudo enfrentadas entre sí (lo que es saludablemente inevitable, en tanto están en juego visiones del mundo y criterios de trabajo con la materia verbal), no es algo que preocupe a los realizadores de esta revista, como tampoco el rigor del pensamiento, o al menos no tanto como mantener en vilo el gusto amistoso del guiso "ocurrente". Hay muchas páginas con digresiones del director, mucha y muy fraternal correspondencia de lectores, cuentos, poemas, chisteos y picardías (recuadros, por ejemplo, donde para felicitar algo que se considera felicitable se utiliza, a modo de interjección judio-argentina, el nombre de la localidad correntina de "Yapeyú") y mucho material levantado de libros, entre el cual pueden detectarse fragmentos interesantes, como el siguiente, de *Política del espíritu*, de Paul Valéry (Losada, 1945):

"El más hermoso esfuerzo de los hombres consiste en cambiar su desorden en orden y la posibilidad en poder; ahí está la verdadera maravilla. Me agrada que sea duro para con el propio genio. Si no sabe volverse contra sí mismo, a mis ojos el genio no es más que un virtuosismo nativo, pero desigual e infiel. Las obras que sólo proceden de él están curiosamente edificadas en oro y barro: aunque cargadas de deslumbrantes detalles, el tiempo pronto disgrega la arcilla y la araña; de muchos poemas no quedan más que algunos versos. Por eso la noción misma de poema se ha deteriorado poco a poco." (Director: Daniel Rubén Mourelle. Correspondencia a: C.C. 149, Sucursal 24, (1424), Bs. As.) (D.F.)

• *The Hermetic Garage*, Nº 2, La Plata, octubre de 1993.

Tras un paréntesis de unos meses desde su primer número, volvió a aparecer esta publicación, iniciativa de Pablo Di Genaro y Martín Gregorio Pérez, dos estudiantes avanzados del Profesorado en Lengua y Literatura Inglesa de la Universidad de La Plata. La revista, íntegramente en inglés, busca difundir poesía y literatura no tradicionales en ese idioma, creando un espacio de experimentación para quienes lo estudian, leen o escriben; es auspiciada por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP, pero llevada a cabo por los alumnos en forma totalmente indepen-

diente. De hecho, dentro del panorama de las revistas artesanales *The Hermetic Garage* se destaca por su muy cuidado nivel gráfico y literario: el material tiene interés, y la presentación de poemas y artículos es en todos los casos clara, directa y atractiva (lo cual, dicho sea de paso, dista mucho de ser la norma tanto entre las revistas académicas, atacadas de rigor mortis en materia de diseño, como entre las "underground", donde se suele "jugar" con la gráfica de computadora hasta volver ilegible el material o'ya poetizar, editorializar y delirar desde todos los espacios a la vez). En este número, *The Hermetic Garage* presenta entre otras cosas, siete poemas ingleses contemporáneos (desventaja: la selección no está hecha por los directores, sino tomada de una antología; ventaja: los poetas son muy buenos), más varios poemas paródicos de Lewis Carroll incluidos en *Alicia en el País de las Maravillas*, confrontados con sus originales victorianos (la verificación de lo hecho allí por Carroll es, desde luego, desopilante). La revista puede conseguirse en varias librerías de La Plata (entre ellas "Ulyses", Diagonal 77 Nº 458), solicitarse por correo a 48 Nº 812, (1900) La Plata, o por teléfono a 021-214396 y 021-527265. (D.S.)



Ensayos

• Steiner, George. *Presencias reales*. Destino, Bs. As., 1993.

"Creo que la creación del ser por parte del poeta, el artista y, en un modo aún por definir, el compositor es *contra*-creación. El pulso de motivo que relaciona la procreación de formas significativas con el primer acto de creación, el llegar al ser del (...) no es ni místico en cualquier sentido neomágico o reverente. Es radicalmente agonal. Es rival. En todos los actos de arte sustantivos late una furiosa alegría. La fuente es la de la furia amorosa. El creador humano está furioso de su venida después, de ser, para siempre, segundo con respecto al misterio original y originador de la formación de la forma. Cuanto más intensa, cuanto más maduramente consideradas sean la ficción, la pintura y el proyecto arquitectónico, más evidente será en su interior el tranquilo fervor de lo secundario; más sensible será la arremetida del maestro creador hacia una totalidad competitiva. (...) Esto es justo lo que hacen los *haikus*, el más breve de los estudios de Webern o el temprano Kandisky (...). Crean un contramundo tan completo, tan marcado por la huella de la mano de su artesano, su 'segunda mano' que este mundo 'llama, golpea y entra en nuestra alma' (Browning) y, a su vez, nosotros le damos eco, santuario de recuerdo, descubriendo en él un alojamiento para nuestros reconocimientos y necesidades más íntimos."

• VV. AA. *Sobre Walter Benjamin*. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana (sigue en pág. 40)

(viene de pág. 39)

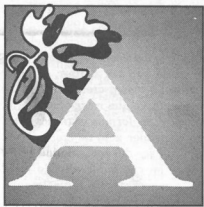
rica, Alianza Editorial/Goethe-Institut Buenos Aires, Bs. As., 1993.

Compilación de los trabajos expuestos en el Simposio Internacional sobre Walter Benjamin celebrado en octubre de 1992 en Buenos Aires. Desde el ensayo de la brasileña Irlmar Chiampi, donde algunas fugaces referencias a Benjamin sirven de pretexto a una disquisición sobre el neobarroco (que, siguiendo la costumbre, empieza neobarroquizando a Lezama Lima para terminar asimismo todo lo que salga al paso) hasta "Benjamin y el surrealismo" de Ricardo Ibarlucía (anticipado en *Diario de Poesía* Nº 26), pasando por el paralelo entre Benjamin y Borges que hace Ricardo Forster, escritos de diverso tipo se suceden, a cargo de Jorge Panesi, Horacio González, José Szabón y Héctor Schmucler, entre otros aportes alemanes y de varios países latinoamericanos, y abordando al autor de *Angelus Novus*, frontal o tangencialmente, en relación con la deconstrucción, el marxismo, la melancolía, el fascismo y muchas otras cosas. A modo de prólogo, la "Actualidad de Benjamin en América Latina" es tratada en un texto de Nicolás Casullo, al que pertenece el siguiente fragmento: "La demitificación que genera el fracaso traductor, es el otro camino de la crítica, según Benjamin. Porque la traducción está condenada a mirar desde afuera el fondo de la selva idiomática. No lo penetra, sino que 'hace entrar' el original en el eco'. Quebra las coincidencias entre autor y palabra, descifra la deriva ideológica del lenguaje y los regímenes de verdades. Consuma la obra, solo en la fragilidad de su sobrevivencia. Recita cuando muere la idea de copia, o la superación de fidelidad, late en la palabra un otro lenguaje de la verdad". (D.F.)

amorfo como es el reportaje un tramado donde se entrecruzan muchos rasgos del género narrativo. Así, nos enteramos que con Elvio Gandolfo charló en un bar del centro "a esa hora en que miles de porteños matizan la alienación con una vianda", o bien que Cohen "tiene el aspecto de un pájaro levemente perplejo y melancólico", o bien que "como si fuera consciente de la severidad de sus facciones, Rivera habla dosificando astutamente las notas del fagot que suena en su garganta", etc. El conjunto es pródigo en estas minucias, incluso pareciera en varios casos —como en los reportajes a Marcello Cohen, Tununa Mercado, Ana Basualdo, etc.— extenderse hasta ocupar el lugar de las preguntas, deslizando en itálicas las respuestas dentro del relato. En fin, la colección de "versiones personales de un puñado de charlas" con que el nombre de Guillermo Saavedra se estrena ahora en la tapa de un libro, es un éxito de la editorial rosarina que hace eco y refleja en las ventas y, sobre todo, en las mesas de trabajo de los jóvenes narradores. (D.G.H.)

• *Vértigos, o contemplación de algo que cae*. Film de Vanessa Ralago y Mariela Yeregui, Bs. As., 1993.

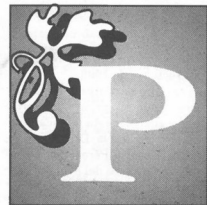
El 18 de Octubre en la Sociedad Hebreaica, se estrenó con entrada gratuita la película *Vértigo, o contemplación de algo que cae*, sobre la vida y la poesía de Alejandra Pizarnik, escrita y dirigida por Vanessa Ralago y Mariela Yeregui y ganadora del Primer Concurso Nacional de Cortometrajes. El film —presentado por María Luisa Bemberg y Delfina Muschietti, quien leyó un breve trabajo sobre la obra de Pizarnik— combina una línea ficcional, basada en climas e imágenes presentes en esta poeta en la que actúan Humberto Tortonese, Cecilia Pizzolano y Rosario Blefarí, con entrevistas a algunos de sus amigos y admiradores: Diana Bellessi, Arturo Carrera, Cristina Piña, Ana Barrenechea, Fernando Noy, entre otros. La impresionante cantidad de público —recuérdese, un lunes a las 21,30— que obligó a los directivos de la Hebreaica a agregar otra función, confirma que, a pesar de la pésima difusión de sus libros, la poética y la figura de Pizarnik se cuenta entre las más fuertes y convocantes de la Argentina; para muchos, es nada menos que "una Rimbaud latinoamericana", como dijo una de las entrevistadas. Se puede concordar o no; de todos modos, urge una discusión abierta de su valor y su influencia en poetas posteriores que la rescate tanto de la indiferencia como de una consagración bobalicona. (A. R.)



Afines

• Saavedra, Guillermo. *La curiosidad impertinente*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1993.

El volumen, de poco menos de doscientas páginas en letra pequeña, lleva como subtítulo "Entrevistas con narradores argentinos". Esos narradores son Adolfo Bioy Casares, Tununa Mercado, Juan Martini, Carlos Feiling, Andrés Rivera, Héctor Libertella, Elvio Gandolfo, Marcelo Cohen, Nicolás Peyceré, Ricardo Piglia, Luis Chitarroni, Alberto Laiseca, Luis Guzmán, César Aira, Sergio Chejfec, Ana Basualdo, Héctor Tizón y Juan José Saer, muchos de los cuales se lucen con respuestas que dejan suponer la lucidez de preguntas que, a menudo, fueron objeto de una supresión estratégica. Al cuerpo propiamente dicho de cada entrevista antecede una ficha bibliográfica del entrevistado, una semblanza del mismo y detalles del marco y las circunstancias en que se dio el encuentro. Con esto Guillermo Saavedra (Bs. As., 1960) logra en buena medida su propósito confeso de hacer de un género a menudo tan descuidado y



Polémicas

• Sr. Director:

Penoso, Piglia ya ni puede leer. Responde apurado a un reportaje —donde no menos de tres veces me refería a su obra— y pierde, o evita, la posibilidad de polemizar seriamente sobre los

temas que en aquel diálogo con Freidemberg tratamos de proponer. Sale a defender lo que llamamos "cultura garronera" (los escritores que llenan obedientemente el formulario de Fundación Antorchas, y los que comparecen ante la embajada americana a mendigar la Guggenheim...) pero sólo atina a argumentar "yo mismo recibí la Beca". Quien revise el reportaje y la apurada respuesta de Piglia, notará que en un texto donde más de una decena de voces figuran las expresiones "poeta", "escritor" y "literatura" siempre con minúsculas, Piglia reserva el uso de mayúsculas para la palabra "beca": la lengua —venagativa— lo traiciona. Como bien cincuenta autodidacta que descubre tardíamente el confort de la academia, abusa de la teoría y usa mal los conceptos. Por ejemplo, me atribuye la difusión de "falsas sospechas", como si existi-

la serie negra americana y de redundar sobre Sarmiento y Arlt como únicos referentes válidos de nuestra literatura. Piglia "denuncia" que alguna vez ganó el concurso Coca Cola, algo que no figura en mi currículum por su total intrascendencia, ignorando que los concursos literarios no se ganan completando solicitudes en una cola de la embajada americana. No soy castrista. El aventurismo castrista costó demasiadas vidas y sembró la imposibilidad de pensar. Yo afirmaba esto mucho antes de la masacre, en los tiempos en que Piglia les cobraba a sus alumnos de taller por enseñarles el pensamiento de Mao como paradigma de la teoría literaria. Prolongher, que había sido marxista, organizó piquetes en San Pablo y Río contra la embajada cultural cubana en nombre de los derechos de los homosexuales en la isla y esto lo asimilé al lobby

tico de transcribir la historia argentina en historietas.

Fogwill

• Sr. Director:

Llamamos poesía, muchas veces, sin enjorjear, a lo que por su disposición en la página difiere de la prosa. Saucedinos honorablemente la cabellera —o lo que queda de ella— a un lado y otro, y con un cric-crac de suelas que en nada desdenaría el mismo Tchichikov, nos alejamos sin volver la cabeza sintiendo en la espina dorsal soberbiamente enhiesta, la mirada complaciente que nos sigue.

Bueno, en el último número de *Diario de Poesía*, hay un poema de E. Russo, "Lugar común" donde puede leerse: "...Si un poeta en eclipse escribe // Levanta, corazón, tu puntería, no te derrames... // deberá entenderse // Este poeta dispara palabras como perdigones..."

Aun sin comillas, con el agregado de puntos suspensivos y comas, y reducido a dos versos, no es difícil reconocer parte del poema de Hugo Gola que con el número 6 aparece en su libro *Veinticinco Poemas* con esta forma: "Levanta corazón | tu puntería | no te derrames"

Nada en este anatemático con la palabra "corazón", y sus usuarios, los poetas "en eclipse", recuerdan a esa "designio de la poesía (de) volvernos soberanos" del cual habla Char. Por el contrario lo que se advierte es el gesto crispado de quien denuncia, censura, prohíbe al mismo tiempo que recela, y esto no tiene nada que ver con la poesía, es enemigo de ella.

¿Habría, acaso, palabras viejas, gastadas que deberían descartarse? y en consecuencia y por oposición ¿existirían otras vigorosas, lozanas, en vigencia? ¿Habría palabras "de moda" y otras "pasadas de moda"? ¿Quién establecería ese catálogo?

En realidad el poeta se ha retirado de golpe del lenguaje instrumentado, y ha elegido de una vez por todas la actitud poética que considera las palabras como cosas y no como signos" (Sartre). Y tras ese retiro y en esa elección se juega en su condición de poeta.

¿Por qué no podrían ser usadas palabras que usó el trovador? La "rosa" y el "amor" caducaron después de Ronsard? ¿Qué, es que Dario clausuró los "oros" y las "nieves"? ¿Y si siguiéramos con la rima...?

Pero quienquiera se incine sobre la palabra "corazón", para volver a ella, verá, si desea, muchas cosas, leará, entre otras: "Corazón: (del latín cor) Zool. / Organo de naturaleza muscular / impulsor de la circulación de la sangre // que existe / con caracteres morfológicos muy variados / en el cuerpo de los vertebrados / procerodados / moluscos / artrópodos / y / algunos gusanos" en la definición que de esa palabra da el Diccionario de la Real Academia Española —ed. 1970— sólo la disposición de las palabras a manera de versos es mía.

Y verá también esto: "Y golpeándose el pecho repudió a su corazón con estas palabras: / Aguantá corazón, que cosa aun más perra antaño sopostaste" (*Odisea* XX, 17).

N.B.: Asimismo podrán usarse: alma, espíritu, antaño, hogaño, hoga, miga, migaja, cisnes, oropéndolas, oreja, oído, somorgueo, somorguear, alquist, filiti y otras de diversos tonos y gustos, como baritono, y ajo, sin temor a que el censor proceda.

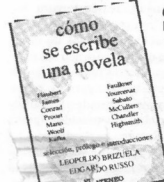
Marilyn Contardi

PARA LOS LECTORES DE NOVELAS, CUENTOS Y POESÍAS.

SERIE EL TALLER DEL ESCRITOR

Una Colección íntegramente dedicada a ellos, y a quienes abordan la obra literaria desde a crítica o la enseñanza.

Textos, testimonios, comentarios y prólogos que posibilitan el mayor entendimiento del proceso de creación.



COMO SE ESCRIBE UNA NOVELA

Leopoldo Brizuela y Edgardo Russo
Selección de Flaubert, James, Conrad, Proust, Mann, Wolf, Kafka, Faulkner, Yourcenar, Sábato, McCullers, Chandler y Highsmith.

COMO SE ESCRIBE UN CUENTO

Leopoldo Brizuela
Selección de Hawthorne, Poe, James, Maupassant, Chéjov, Nabokov, Kafka, Welty, O'Connor, Rulfo, Rama y Lispector.

DE INMINENTE APARICION:

Presentación: FERIA DEL LIBRO, VIERNES 17 DE ABRIL, 20.30 hs., SALA RICARDO ROJAS

COMO SE ESCRIBE UN POEMA

(Lenguas extranjeras)
Daniel Freidemberg y Edgardo Russo
Poe, Baudelaire, Rimbaud, Yeats, Rilke, Mallarmé, Valéry, Bréton, Eliot, Pound, Ponge, Montale, Benn, Thomas, Stevens, Pavese, Levertov.

COMO SE ESCRIBE UN POEMA

(Español y portugués)
Daniel Freidemberg y Edgardo Russo
Dario, Machado, Pessoa, Vallejo, Huidobro, Ortiz, García Lorca, Borges, Drummond de Andrade, Neruda, Lezama Lima, Paz, Girri, Cardenal, de Campos, Pizarnik.

Pídalos en su librería, y en

EL ATENEEO

EDITORIAL:
Patagones 2463
Buenos Aires

LIBRERIAS:
Florida 340 - Paseo Alcora, local 2062
Vuelta de Obligado 2108 - Libro Fax: 325-6807



tiesen "sospechas verdaderas". Como buen intelectual de medio pelo porteño, intenta pensar usando lugares comunes de la tele y explica mi posición afirmando que soy el "Kelly de las letras": suena como si yo pusiera que él es la Yuyito de Terence Todman. Pero él no es Yuyito: más bien parece una señora de barrio norte que juega al psicoanálisis vulgar y diagnostica "masoquismo" cada vez que no entiende lo que está leyendo. Sesentista, parodia al poor Sartre postulando que "la traición es una velada forma de la autocrítica", como si esta frase significara algo. Revisando mi diálogo con Freidemberg, verifico que media docena de veces ejerzo la autocrítica sin vericuetos retóricos saretranos. Para el caso de Gelman, Piglia —que no puede leer— utiliza un fragmento de mi autocrítica para atribuirme las opiniones de las que yo, en el curso del reportaje, me estaba arrepiñentando. Piglia descubrió a Prolongher doce años después que yo. A Lamborghini, quince años después. Mientras yo los leía, los estudiaba y editaba él se ocupaba de difundir

cultural de autocríatistas profesionales que defendía la continuidad del bloque imperial a la isla. Esto lo discutimos mucho con Prolongher y cualquier lector atento de su obra advierte que, quizá casualmente, a partir de entonces su poesía presenta un punto de inflexión hacia la frivolidad y el autoplágio. *Austria Hungría* y particularmente *Cadáveres*, son grandes obras de nuestra poesía, pero no convierten a su autor en "uno de los más grandes poetas de la lengua" como exagera Piglia, agrupándolo junto a Manrique, Garcilaso, Góngora y Vallejo en un lugar donde nadie se atrevería a emplazar a un poeta argentino. Pero a Piglia no le cuesta exagerar: él mismo es producto de una exageración. Autor de cuatro excelentes relatos y de dos novelas dispares y valiosas dentro de sus respectivos géneros, ha tejido sobre sí el mito de que —como su maestro, Sábato— él también es un escritor que piensa, aunque de sus cavilaciones sólo hayan trascendido la enigmática tesis de que Borges es un autor del siglo diecinueve y el ingenioso proyecto poé-